10.18132/LFZE.2010.21

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

DOHNÁNYI AMERIKAI ÉVEI, 1949–1960

KUSZ VERONIKA

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

TÉMAVEZETŐ: VIKÁRIUS LÁSZLÓ

2010

10.18132/LFZE.2010.21

TARTALOM

I. DOHNÁNYI AMERIKÁBAN

1. Bevezetés, 1
2. Az amerikai évek életrajza, 6

Dohnányi amerikai éveinek története az irodalomban, 6; Előzmények, 8; Letelepedés Tallahassee-ben, 11; Kapcsolatok, 14; Anyagi helyzet, 17; Politikai vádak, 21; Jelentősebb koncertek mint az amerikai évek mérföldkövei, 23; Dohnányi amerikai megbecsültsége, 27

3. A tanár, 32

Előzmények, 32; Órabeosztás, 34; Dohnányi az egyesült államokbeli tanításról, 38; Tananyag és tanítványok, 41; „Így láttuk Dohnányit", 43; Dohnányi tanári hírneve Amerikában, 46

4. Az előadóművész, 50

A hangversenyek áttekintése, 50; A szólóestek repertoárja, 52; Kamarazenei és zenekari fellépések, 56; A sajtórecepció forrásai, 59; „A Living Link": Dohnányi zenetörténeti szerepéről, 60; „Dohnanyi's Playing Belies His 80 Years": Zongoraművészetének értékelése, 62; „Enthusiastic Audience of 2500 Gives Standing Ovation": Dohnányi és közönsége, 64; „Young Lady Violinist Rises to Top": A nagyvárosi szereplések visszhangja, 66; „Friends Join in a Recital": A kamarazenész és karmester, 68; Hangfelvételek, 71

5. A zeneszerző, 79

Komponálás az amerikai években, 79; Az amerikai művek áttekintése, 80; Az amerikai kompozíciók elhelyezése, 90; Két Amerika határán: a 2. hegedűverseny keletkezése, 94; A Hárfa-concertino keletkezésének kérdései, 97; A Stabat Mater születése, 100; A 2. szimfónia átdolgozása, 102; Az athensi művek, 104

DOHNÁNYI AMERIKAI MŰVEI

II. FORMA

1. Klasszikus formák ötvözetei: az egytételes művek, 111

Forma és formálás Dohnányinál, 111; Klasszikus formák egymásutánja: az Amerikai rapszódia, *115; Klasszikus formák keveréke: a* Stabat Mater, *123*

2. Hagyományos és kivételes többtételesség, 134

Tipikus és egyedi tételrendek, 134; Scherzo vagy intermezzo?, 135; A „nem-drámai" formakoncepció: a Hárfa-concertino nyitótétele, 140; A „drámai" formakoncepció: a Hegedűverseny saroktételei, 143; Forma és narratíva, 148

3. Játék a formával: a *Burletta,* 156

A Burletta *építőelemei, 156; Ütemmutató mint formaszervező elv, 161; Az elemek variációja, 162*

III. SZÖVÉSMÓD

1. A variáció, 166

Variációs forma, variációs technika, 166; Reihék vagy variációk?, 168; A variációk típusai, 169; Nagyforma-problémák, 175; A zenei források tanulságai, 176; Az amerikai évek további variációs művei, 182

2. Kölcsönzött témák feldolgozása, 185
3. Fejlesztő típusú szövésmód, 194

Fejlesztő variáció és tématranszformáció Dohnányinál, 194; Kulcsmotívum: macskanyávogás, 198; A Stabat Mater *tematikus magja, 202*

4. Tématranszformáció, 208

10.18132/LFZE.2010.21

IV. HANGZÁS

1. Újdonságok a hangszerelésben, 211

Megrendelés és előadói apparátus, 211; „…what it is made for" – Dohnányi és a hárfa, 213; „…cut this musical gordian knot…" – A 2. hegedűverseny hangszerelése, 218

2. Harmónia és hang, 221

Hangutánzás, ütőhangszer-szerűség? 221; Az amerikai művek harmóniavilágáról, 223; A „harmadik út": Ária fuvolára és zongorára, 227; A Concertino harmóniai arculata és szövésmódja, 231; Hangzás és narratíva, 234

V. INSPIRÁCIÓ

1. Modern kísérletek?, 239

Új kifejezésmódok nyomában, 239; Dohnányi a modern zenéről, 240; Karikatúra vagy kiúttalanság?, 245; Megrendelés, alkalmazkodás, útkeresés, 248

2. *Stabat Mater* – „a profound religious experience"?, 251

Dohnányi vallásossága, 251; Szövegkezelés, szövegfestés, 256; A szeretet és a pokol lángjai, 263; A szövegtagolás tanulságai, 264; „He lives his religion", 266

3. „A wayfaring stranger" – az *Amerikai rapszódia* értelmezése, 270

„I am a poor wayfaring stranger", 270; Az Amerikai rapszódia *kapcsolatai, 272; „From the New World" – Dohnányi amerikanizmusáról, 274; Visszatekintés, 280*

ÖSSZEGZÉS, 284

FÜGGELÉKEK

1. Dohnányi életének eseménytörténete az Egyesült Államokban, 289
2. Dohnányi hangversenyei az Egyesült Államokban (1949. november – 1960), 295
3. Dohnányi hangversenyei az Egyesült Államokban (1949. november – 1960), térkép, 317
4. Dohnányi repertoárja egyesült államokbeli hangversenyein (1949. november – 1960), 318

5.a. A dolgozatban hivatkozott és egyéb felhasznált, publikálatlan levelek jegyzéke, 321

5.b. A dolgozatban felhasznált, fontosabb publikálatlan dokumentumok jegyzéke, 344

5.c. Kortársi kritikák Dohnányi amerikai éveiből, 350

BIBLIOGRÁFIA, 355

10.18132/LFZE.2010.21

RÖVIDÍTÉSEK

Búcsú és üzenet	Dohnányi Ernő. *Búcsú és üzenet*. München: Nemzetőr, 1962.
Dohnányi Archívum	Az MTA Zenetudományi Intézet (MTA ZTI) és az Oktatási és Kulturális Minisztérium (OKM) Dohnányi Archívuma, Budapest.
Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag	A Dr. Seàn Ernst McGlynn által letétbe helyezett dokumentumok az MTA ZTI és az OKM Dohnányi Archívumában.
Dohnányi Archívum: Vázsonyi-hagyaték	Vázsonyi Bálint hagyatéka az MTA ZTI és az OKM Dohnányi Archívumában.
Dohnányi Évkönyv 2002	Sz. Farkas Márta (szerk.). *Dohnányi Évkönyv 2002.* Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2002.
Dohnányi Évkönyv 2003	Sz. Farkas Márta, Kiszely-Papp Deborah (szerk.). *Dohnányi Évkönyv 2003.* Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2004.
Dohnányi Évkönyv 2004	Sz. Farkas Márta (szerk.). *Dohnányi Évkönyv 2004.* Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2005.
Dohnányi Évkönyv 2005	Gombos László, Sz. Farkas Márta (szerk.). *Dohnányi Évkönyv 2005.* Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2006.
Dohnányi Évkönyv 2006-7	Gombos László, Sz. Farkas Márta (szerk.). *Dohnányi Évkönyv 2006/2007.* Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2007.
FSU Dohnányi	A Florida State University (FSU) Warren D. Allen Music Library Dohnányi-gyűjteménye.
FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters / Documents”	Az FSU Warren D. Allen Music Library Dohnányi-gyűjteményének 2005–2006-ban katalogizált levél- és dokumentum-anyaga. Pontos hivatkozása: „*Letters and Documents* (in 7 binders + index + 2 CD-Rs). Cataloged by Veronika Kusz 2005–2006; property of Seàn E. McGlynn. Created in association with The International Dohnányi Research Center; 568 Beverly Court; Tallahassee, FL, USA 32301”.
FSU Dohnányi: „McGlynn Letters”	Az FSU Warren D. Allen Music Library Dohnányi-gyűjteményének levélanyaga. Pontos hivatkozása: „Dohnányi Letters (set of 6 binders). Unknown date of compilation”.
FSU Kilényi–Dohnányi	Az FSU Warren D. Allen Music Library Kilényi–Dohnányi–gyűjteménye. Pontos hivatkozása: „Kilényi–Dohnányi Binders (set of 8 binders). Unknown date of compilation.”

10.18132/LFZE.2010.21

FSU Kilényi–Dohnányi: „Letters / Miscellaneous - / Political documents”	Az FSU Warren D. Allen Music Library Kilényi–Dohnányi gyűjteményének különböző dokumentum-anyagai.
Grymes	Grymes, James A. *Ernst von Dohnányi. A Bio-Bibliography.* Westport, Connecticut–London: Greenwood Press, 2001 = *Bio-bibliographies in Music* no. 86.
Ilona von Dohnányi	Dohnányi, Ilona von. *Ernst von Dohnányi. A Song of Life.* James A. Grymes (ed.). Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 2002.
Kiszely-Papp	Kiszely-Papp Deborah. *Dohnányi Ernő.* Budapest: Mágus Kiadó, 2001 = Berlász Melinda (szerk.), *Magyar Zeneszerzők* 17.
OU: „Baker Files”	Ohio University Alden Library: Archives and Special Collections from the office of President Baker.
Perspectives on Ernst von Dohnányi	Grymes, James A. (ed.). *Perspectives on Ernst von Dohnányi.* Lanham, Maryland–Toronto–Oxford: The Scarecrow Press, 2005.
Rueth	Rueth, Marion Ursula. „The Tallahassee Years of Ernst von Dohnányi.” M.A. thesis, Florida State University, 1962.
UNT	The Collection of the Music Library of the University of North Texas.
The New Grove	*The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* Ed. Stanley Sadie. London: Macmillan Publishers Limited, 2001.
The New Grove Dictionary of American Music	*The New Grove Dictionary of American Music.* Ed. Sadie, Stanley Hitchcock, H. Wiley. London: Macmillan Publishers Limited, 1986.
Vázsonyi	Vázsonyi Bálint. *Dohnányi Ernő*. [2]Budapest: Nap Kiadó, 2002.

10.18132/LFZE.2010.21

KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS

Hálás köszönettel tartozom mindazoknak, akik a disszertáció munkálatai során segítségemre voltak. Munkahelyemnek, az MTA Zenetudományi Intézet Dohnányi Archívumának gyűjteménye, illetve az Archívum vezetőjének, Berlász Melindának támogatása nélkül a dolgozat elkészítése lehetetlen lett volna.

A Dohnányi amerikai éveihez kapcsolódó primer forrásanyag tanulmányozását a Hungarian–American Fulbright Committee PhD-hallgatói ösztöndíja tette lehetővé számomra, melynek segítségével a zeneszerző életének utolsó helyszínén, a floridai Tallahassee-ben tölthettem egy tanévet. Ottani munkám során családjával együtt elengedhetetlen segítséget nyújtott Dohnányi mostohaunokája és jogörököse, Seàn Ernst McGlynn, valamint a Florida State University Warren D. Allen Music Library munkatársai, mindenekelőtt Dan Clark és Mark Froelich.

Számos más gyűjtemény is forrásokat bocsátott rendelkezésemre – köszönet illeti ezért Kelemen Évát (Országos Széchényi Könyvtár), Carrie McLaint (Music Library of the University of North Texas), Kenneth Politót (George Bragg Estate, Fort Worth) és Sasváryné Szepesi Zsuzsannát (MTA Zenetudományi Intézet Könyvtára).

A dolgozat elkészítéséhez értékes információkkal és egyéb segítséggel szolgált Charles E. Brewer (FSU), Sara Cutler, Larry Ford (Denton Civic Boy Choir), Gombos László (Dohnányi Archívum), Kiszely-Papp Deborah (Dohnányi Archívum), Kovács Ilona, Elizabeth Morse, Douglas Neslund, Joyce Rice, Joan Solaun és Saul Davis Zlatkovsky (American Harp Society).

Hálával tartozom mindazoknak, akik az értekezés egyes fejezeteihez, illetve teljes szövegéhez hozzászóltak és megjegyzéseikkel, javaslataikkal segítették munkámat. Köszönetet mondok ezért Dalos Annának, Denise von Glahnnak, James A. Grymesnak, Somfai Lászlónak, Tallián Tibornak, valamint a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem és a Florida State University School of Music muzikológus doktoranduszainak.

A dolgozat elkészítésének éveiben több forrásból kaptam jelentős anyagi támogatást. Ezúton is köszönöm az Oktatási és Kulturális Minisztérium Kodály Zoltán Zenei Alkotói Ösztöndíját, a Pro Musicologia Hungarica Alapítvány segítségét és az NKA Alkotói Támogatását.

A legnagyobb hála és köszönet azonban témavezetőmet, Vikárius Lászlót illeti, aki nemcsak számtalanszor tüzetesen átolvasta és megjegyzésekkel látta el a készülő fejezeteket, de feladatkörén messze túlmenően, mindvégig páratlan türelemmel, figyelemmel és tapintattal segítette munkámat.

10.18132/LFZE.2010.21

I. DOHNÁNYI AMERIKÁBAN

1. Bevezetés

Dohnányi Ernő személye és működése iránt az utóbbi évtizedben látványosan megnövekedett az érdeklődés. Míg a zeneszerző életművével foglalkozó kutató akár 6–7 évvel ezelőtt is jórészt csupán Podhradszky Imre műjegyzékére[1] és Vázsonyi Bálint 1971-es kiadású, magyar nyelvű monográfiájára[2] támaszkodhatott, addig e sorok írását már tekintélyes mennyiségű friss szakirodalom segíti.

Bár a zeneszerző halálát követő első négy évtizedben is több szakdolgozat és disszertáció,[3] dokumentumközlés,[4] valamint visszaemlékezés jellegű írás[5] jelent meg a témában, ezek nem tudták megindítani a tudományos párbeszédet és a közös eredményekre építkező kutatási folyamatot. A Vázsonyi-könyv publikálását követő negyedszázados csend után azonban a Dohnányi iránti újult érdeklődés a szisztematikus kutatás elindulását is magával hozta. Ráadásul a kutatás közel egyszerre kezdődött meg Magyarországon és a szerző életének utolsó helyszínéül szolgáló Egyesült Államokban:[6] a Vázsonyi-monográfia felváltását célzó két publikáció egy időben készült a két országban. Bár formai kötöttségeikből adódóan egyik sem pótolhatja teljesen az 1971-es kiadványt, mindkettő fontos kezdeményezést és útmutatást jelent a további kutatások számára. James A. Grymes a Florida State University Dohnányi-gyűjteményének zenei forrásain alapuló szakdolgozata és disszertációja[7] után készítette el a Greenwood kiadó *Bio-Bibliographies* sorozatának Dohnányi-kötetét.[8] A 2001-es kiadványban egy tömör életrajz mellett Dohnányi műveinek részletes jegyzéke szerepel (Podhradszky

[1] Podhradszky Imre, „The Works of Ernő Dohnányi", *Studia Musicologica* 6 (1964), 357–373.

[2] Vázsonyi Bálint, *Dohnányi Ernő* (Budapest: Zeneműkiadó, 1971; [2]Budapest: Nap Kiadó, 2002).

[3] Lásd például: Marion Ursula Rueth, „The Tallahassee Years of Ernst von Dohnányi", MA thesis (Florida State University, Tallahassee, 1962); George Louis Mabry, „The Vocal and Choral Works of Ernst von Dohnányi", PhD diss. (George Peabody College, Nashville, 1973); Keith Alex DeFoor, „The Symphonies of Ernst von Dohnányi", PhD diss. (Florida State University, Tallahassee, 1991); Kiszely-Papp Deborah, „Critical Edition of the Unpublished One-Movement Version of Ernő Dohnányi's Piano Concerto in E Minor, Op. 5", DMA diss. (City University of New York, 1996).

[4] Eckhardt Mária, „Briefe aus der Nachlasse Ernst v. Dohnányis", *Studia Musicologica* 9/3–4 (1967), 407–420.

[5] Lásd például: Galafrés Elza, *Lives, Loves, Losses…* (Vancouver: Versatile, 1973); Belle Schulhof, „Dohnányi megmentése", *Muzsika* 31/3 (1988. március), 6–14; Ferenczy György, „Dohnányi", in *Pianoforte* (Budapest: Héttorony Könyvkiadó, 1989), 45–47.

[6] Az Egyesült Államok szerepét a Dohnányi-kutatásban Legányi Dénes így értékelte: „A Dohnányi életút feltárása, kutatása Amerikában kezdődik. Vázsonyi Bálint, Dohnányi kiváló tanítványa két kontinens hat országában közel negyvenezer dokumentumot olvas el, s ötezret össze is gyűjt. E munka eredménye a Dohnányiról szóló, 1971-ben a Zeneműkiadónál megjelent kötete. Kilényi Ede példaadó lelkesedéssel és fáradhatatlan energiával ápolja emlékét, ülteti át saját tanítványaiba a Mesterétől kapott tudást, művészetet, emberséget, a művészet és Dohnányi iránti tiszteletét, megbecsülését. Létrehoz egy egyetemi Dohnányi-gyűjteményt, ill. magángyűjteményt, az egyetem egyik koncerttermét Dohnányiról nevezteti el. Egész életét az atyai jóbarát szellemisége határozza meg." Uő., „Dohnányi emlékezete", *Zeneszó* 10/2 (2000), 8–9.

[7] James A. Grymes, „Compositional Process in Ernst von Dohnányi's Symphony in E major", MM thesis (Florida State University, Tallahassee, 1998); uő., „A Critical Edition of Ernst von Dohnányi's Symphonic Cantata *Cantus vitae*, op. 38", PhD diss. (Florida State University, Tallahassee, 2002).

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

10.18132/LFZE.2010.21

katalógusa óta az első ilyen jellegű kísérlet), a rendelkezésre álló források és lelőhelyeik, kiadási adatok, hangfelvételek és a vonatkozó irodalom feltüntetésével. A kötet legterjedelmesebb és legjelentősebb részét a kortársi recenziókról is számot adó, annotált bibliográfia teszi ki. Jóllehet recenzensei számos pontatlanságára hívták fel a figyelmet, Grymes munkája kétségkívül a meginduló Dohnányi-kutatás egyik alapkövének tekintendő.[9] Szintén 2001-ben, a Berlász Melinda által szerkesztett *Magyar Zeneszerzők* (angolul *Hungarian Composers*) sorozatban látott napvilágot Kiszely-Papp Deborah kismonográfiája.[10] Míg Grymesot a *Bio-Bibliographies* sorozat egységes elvei kötötték, addig Kiszely-Papp munkáját elsősorban a terjedelmi korlátok nehezítették. A könyvecske jelentősége elsősorban a fiatalkori kompozíciók tárgyalásában és találó zenei leírásaiban rejlik.

A kibontakozóban lévő nemzetközi Dohnányi-kutatás rövid történetének legfontosabb eseményét az jelentette, hogy 2002. január 1-jétől intézményes kereteket kapott a tudományos munka: a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma és az MTA Zenetudományi Intézet megalapította a budapesti Dohnányi Archívumot, amely 2009 márciusáig az Intézet tudományos osztályaként tevékenykedett, azóta pedig kutatóhelyként működik.[11] Az Archívum az alapítást követő első nyolc évben nagy mennyiségben szerzett be másolatokat a világ különböző gyűjteményeiből származó Dohnányi-forrásokról,[12] továbbá eredeti dokumentumokra is szert tett.[13] Megkezdődött az anyagok feldolgozása is: a Zenetudományi Intézet kiadásában rendszeresen megjelenő *Dohnányi Évkönyv*ek[14] tanúbizonysága szerint olyan adatfeltáró kutatások indultak meg, mint Dohnányi előadóművészi és zeneszerzői sajtórecepciója,[15]

[9] Recenziói például: Kiszely-Papp Deborah, „Dohnányi: Outlines of the Oeuvre. Grymes, James A.: Ernst von Dohnányi: A Bio-Bibliography. Westport, CT: Greenwood Press 2001", *The Hungarian Quarterly* vol. 44 (Spring 2003), 157–160; uő., „James A. Grymes: Ernst von Dohnányi: A Bio-Bibliography. Westport, CT: Greenwood Press 2001", in *Dohnányi Évkönyv 2002,* 202–206.

[10] Kiszely-Papp Deborah, *Dohnányi Ernő* (Budapest: Mágus Kiadó, 2001) = Berlász Melinda (szerk.), *Magyar Zeneszerzők* 17.; angol nyelven: *Ernő Dohnányi* (Budapest: Mágus Publishing, 2001) = Melinda Berlász (ed.), *Hungarian Composers* no. 17. Recenziója: Solymosi Tari Emőke, „Kiszely-Papp Deborah: Dohnányi Ernő. Budapest: Mágus Kiadó 2002", in *Dohnányi Évkönyv 2002,* 199–201.

[11] Az alapítás körülményeiről lásd: Kiszely-Papp Deborah, „A Dohnányi Ernő Archívum első éve", in *Dohnányi Évkönyv 2002*, 5–23.

[12] A Dohnányi Archívum tulajdonában a következő köz- és magángyűjteményekből vannak másolatok: Országos Széchényi Könyvtár, Florida State University Warren D. Allen Music Library, British Library, Ohio University, illetve Vázsonyi Bálint, Legányˇ Dénes, Raymond Liebau, Szlabey Melinda, Wehner Tibor és örököseik hagyatéka.

[13] Vázsonyi Bálint hagyatéka (levelek, újságcikkek, dokumentumok, tárgyak, fotók – 2003. november); Raymond K. Liebau ajándéka (levelek, újságcikkek, dokumentumok, nyomtatott kották – 2003. november); Szlabey-hagyaték (levelek, képeslapok, dokumentumok – 2002–2006); Seàn Ernst McGlynn letéti anyaga (levelek, dokumentumok, újságcikkek, fotók – 2006. május).

[14] Sz. Farkas Márta (szerk.), *Dohnányi Évkönyv 2002* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2002); Sz. Farkas Márta–Kiszely-Papp Deborah (szerk.), *Dohnányi Évkönyv 2003* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2004); Sz. Farkas Márta (szerk.), *Dohnányi Évkönyv 2004* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2005); Sz. Farkas Márta–Gombos László (szerk.), *Dohnányi Évkönyv 2005* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2006); Sz. Farkas Márta–Gombos László (szerk.), *Dohnányi Évkönyv 2006–2007* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2007).

[15] Gombos László [Horváth György–Fejérvári Boldizsár–Mészáros Erzsébet], „Dohnányi Ernő művészi tevékenységének sajtórecepciója. I. rész. A pályakezdő évek (1887. január – 1898. április)", in *Dohnányi Évkönyv 2003,* 137–250; Gombos László, „Dohnányi Ernő művészi tevékenységének sajtórecepciója. II. rész: A nemzetközi karrier kezdete, 1898. október – 1901. április", in *Dohnányi Évkönyv 2004,* 99–346; Gombos László, „Dohnányi Ernő művészi tevékenységének sajtórecepciója. III. rész: A bécsi évek (1901–1905)", in *Dohnányi Évkönyv 2005*, 151–338; Gombos László, „Dohnányi Ernő művészi tevékenységének sajtórecepciója. IV. rész: Az 1905–1909-es

10.18132/LFZE.2010.21

előadóművészi tevékenységének áttekintése,[16] Magyar Rádióbeli[17] és zeneakadémiai[18] tevékenységének feltárása, valamint a különböző Dohnányi-hagyatékok anyagának listázása.[19] A folyamatos gyűjtemény-bővítés és az alapkutatások a kezdeti célkitűzések értelmében elsősorban a tematikus katalógus és – távolabbi célként – az összkiadás elkészítését szolgálják.

Hogy a tudományos munka fellendülése milyen mértékben vonta maga után Dohnányi műveinek a hangversenypódiumon való térhódítását, az nehezen volna megválaszolható – ehhez elsősorban könnyen hozzáférhető, megbízható kottakiadványokra volna szükség. Mindazonáltal a koncertélet Magyarországon és az Egyesült Államokban is megemlékezett a szerző 125. születésnapjáról (ez egybeesett a Dohnányi Archívum alapításának évével), s az életmű iránti nemzetközi érdeklődést jelzi az is, hogy a hanglemezpiacon számos új Dohnányi-felvétel jelent meg az elmúlt években.[20]

A Dohnányi-kutatás egyelőre adós maradt azonban a Vázsonyi-könyvet felváltó, modern szemléletű szerzőmonográfiával és a zeneszerzői életmű széleskörű vizsgálatával. Bár több téma is felkeltette a zenetörténészek érdeklődését (mindenekelőtt a forráskutatás[21] és az interpretációanalízis),[22] a kutatás e téren egyelőre nem tudott jelentős eredményt felmutatni.

---

berlini évek", in *Dohnányi Évkönyv 2006/7*, 59–302. Lásd még uő., „Ernő Dohnányi's Career in His Vienna Years (1901–1905)", *Studia Musicologica* 47/2 (2006), 167–220.

[16] Kovács Ilona, „Dohnányi Ernő zongoraművészi pályája. I. rész: 1897–1921", in *Dohnányi Évkönyv 2005*, 63–150; Kovács Ilona, „Dohnányi Ernő zongoraművészi pályája. II. rész: 1921–1944", in *Dohnányi Évkönyv 2006/7*, 303–360.

[17] Sávoly Tamás, „Dohnányi Ernő működése a Magyar Rádióban a rádiós hetilapok alapján. I. rész: 1925–1931", in *Dohnányi Évkönyv 2003,* 251–326; Sávoly Tamás, „Dohnányi Ernő működése a Magyar Rádióban a Rádióélet című hetilap alapján. II. rész: 1932", in *Dohnányi Évkönyv 2004,* 347–388; Sávoly Tamás, „Dohnányi Ernő működése a Magyar Rádióban a *Rádióélet* című hetilap alapján. III. rész: 1933", in *Dohnányi Évkönyv 2005*, 339–388; Sávoly Tamás, „Dohnányi Ernő működése a Magyar Rádióban a *Rádióélet* című hetilap alapján. IV. rész: 1934–1936", in *Dohnányi Évkönyv 2006/7*, 361–414.

[18] Gádor Ágnes–Szirányi Gábor, „Dohnányi Ernő iratok a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem levéltárában. I. rész: 1927–1938", in *Dohnányi Évkönyv 2003,* 327–389; Gádor Ágnes–Szirányi Gábor, „Dohnányi Ernő iratok a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem levéltárában. II. rész: 1938. szeptember – 1941. június", in *Dohnányi Évkönyv 2004,* 389–426.

[19] Lásd például: Kelemen Éva, „Az Országos Széchényi Könyvtár Dohnányi-gyűjteménye", in *Dohnányi Évkönyv 2002,* 149–160; Kelemen Éva, „Dohnányi Ernőnek dedikált kották az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárában", in *Dohnányi Évkönyv 2005*, 33–62; Szlabey Melinda, „A Széher úti Dohnányi-hagyaték", in *Dohnányi Évkönyv 2002,* 137–148; Szepesi Zsuzsanna, „Az MTA Zenetudományi Intézet Könyvtárának Dohnányi-gyűjteménye. Dohnányi Ernő és Galafrès Elsa hagyatéka I. rész (Fond 4/1–1537)", in *Dohnányi Évkönyv 2004,* 427–512; Szepesi Zsuzsanna, „Az MTA Zenetudományi Intézet Könyvtárának Dohnányi-gyűjteménye. II. rész: Galafrès Elsa hagyatéka (Fond 4/1538–2266)", in *Dohnányi Évkönyv 2005*, 427–476.

[20] Vö. például: Kiszely-Papp Deborah, „Discography of Ernő Dohnányi", *Studia Musicologica* 36/1–2 (1995), 167–180, illetve Kiszely-Papp Deborah, „Dohnányi Ernő művei és előadóművészi munkássága hangfelvételeken", in *Dohnányi Évkönyv 2002,* 161–190. A diszkográfia a 2002 óta eltelt hat évben is jelentősen bővült. Az újabb – illetve újabban publikált – felvételekről lásd például: Dalos Anna, „Dohnányi-művek új Hungaroton-felvételeken", in *Dohnányi Évkönyv 2003,* 389–392; Alan Walker, „Dohnányi's 1956 HMV Recordings. Some Unpublished Correspondence in the EMI Archives, Hayes, Middlesex", *The Hungarian Quarterly* 45/175 (August 2004), 117–131.

[21] Lásd például: Ittzés Gergely, „Dohnányi Ernő: *Passacaglia* (op. 48, no. 2)", in *Dohnányi Évkönyv 2005,* 3–14; Kiszely-Papp Deborah, „A Queens College Dohnányi-kéziratai", in *Dohnányi Évkönyv 2006/7*, 47–58; Kovács Ilona, „Dohnányi Ernő zeneszerzői műhelyében. Az I., A-dúr vonósnégyes (op. 7) I. tételének születése", *Magyar Zene* 43/2 (2005. május), 155–178; uő., „Dohnányi Ernő zeneszerzői műhelyében. A tételindítás problematikája", *Magyar Zene* 45/2 (2007. május), 201–214; Szepesi Zsuzsanna, „*Variationen und Fuge über ein Thema von E. G.* Dohnányi Ernő 4. opuszának kézirata az MTA Zenetudományi Intézet Könyvtárában", in *Dohnányi Évkönyv 2006/7,* 37–46.

[22] Lásd például: Kiszely-Papp, Deborah, „Editions and Recordings: An Analysis of Ernő Dohnányi's Ruralia hungarica, Op. 32/a, No. 4", *Studia Musicologica* 36/1–2 (1995), 73–90; Kocsis Zoltán, „Dohnányi Dohnányit

10.18132/LFZE.2010.21

Ennyiben nem teljesen indokolatlanok Vázsonyi szkeptikus kijelentései könyvének második, az elsőhöz képest gyakorlatilag változatlan kiadásában, melyek szerint hiányosságainak pótlását, hibáinak javítását azért nem látta szükségesnek, mert a magyar zenetudomány egyáltalán nem folytatta az általa megkezdetteket.[23] Természetesen az életmű újabb monografikus feldolgozásának csak bizonyos alapkutatások elvégzését követően lehet értelme. Egyre sürgetőbb azonban a Dohnányi-recepció olyan lényegbevágó kérdéseinek megválaszolása: mint például hogy miképp jellemezhető e „konzervatív", „posztromantikus" és „epigon" szerző stílusa; hogyan viszonyul ez múltjához és jelenéhez; mennyiben befolyásolták az életmű recepcióját politikai, s mennyiben esztétikai szempontok; s végső soron hogyan értékelhető Dohnányi szerepe a magyar és az európai zenetörténetben.[24]

Mindezeket a lehetőségeket és problémákat szem előtt tartva választottam értekezésem témájául Dohnányi utolsó, amerikai periódusának komplex feldolgozását. Dohnányi működése az 1949 novembere és 1960 februárja közt eltelt évtizedben, valamint ennek az időszaknak apparátus és műfaj szempontjából igen sokszínű zeneszerzői termése több tekintetben is vizsgálódásra érdemes területnek látszik.

Az amerikai évek forrásanyagának[25] tanulmányozására kilenc hónapos Fulbright-ösztöndíjam során (2005/2006) nyílt lehetőségem. Amerikai tartózkodásom ideje alatt nemcsak áttekinthettem a legnagyobb hagyatékot, a tallahassee-i Florida State University (FSU) Warren D. Allen Zenei Könyvtárának Dohnányi-gyűjteményeit, de részt vehettem a feldolgozómunkában is. Az FSU Dohnányi-anyaga a komponista tallahassee-i otthonából (Tallahassee, Beverly Court 568) és egyetemi irodájából származik, s a zeneszerző halála óta folyamatosan gazdagodott: előbb Dohnányi harmadik felesége, Zachár Ilona, utóbb pedig mostohaunokája, Dr. Seàn Ernst McGlynn közreműködésével kerültek zenei források, levelek, nyomtatott kották, könyvek, *scrapbook*ok (eredeti újságkivágatokat és egyéb dokumentumokat tartalmazó

---

játszik", in *Dohnányi Évkönyv 2004*, 61–67; angol eredeti: Zoltán Kocsis, „Dohnányi Plays Dohnányi. The Complete HMV Solo Piano Recordings 1929–1956. Appian Publications & Recordings APR 7038", *The Hungarian Quarterly* 45/175 (August 2004), 132–138.

[23] „Ha most úgy gondoljuk, hogy az elmúlt 35 év változtatott a helyzeten, azt előadóművészeknek, valamint a nagyközönségnek köszönhetjük. Ellentétben az ezt megelőző – 1969-ben írott – Bevezetéssel, Dohnányi Ernő zenéjét ma itthon is, külföldön is gyakran és sikerrel adják elő. Ami még mindig hiányzik, az Dohnányi Ernő megfelelő elhelyezése a magyar zenetörténetben. […] 1971-ben úgy határozott a magyar zenetudomány, hogy az ebben a könyvben foglaltakkal nem bajlódik. Sem cáfolat, sem folytatás nem született. Talán ezúttal nem lesz így." Vázsonyi, 11. „A jelen kiadás előkészületei ismét felvetették a lábjegyzetek kérdését. Nevezetesen két szempont képezte vita tárgyát: hitelesség, valamint a jövő kutatói számára nyújtandó segítség. Az első kiadás óta eltelt 31 év folyamán az abban foglalt, ezrekre tehető adatok egyikét sem cáfolta meg a zenetudomány. Nem hinném, hogy – például – egy clevelandi zenekritika pontos dátuma fokozná a könyv hitelét." Vázsonyi, 367–368.

[24] Itt kell megjegyeznünk, hogy a Dohnányi körüli, nagy érdeklődés övezte politikai kérdések megválaszolására sem történt kísérlet ezidáig, ami szintén nehezen halogatható tovább. Néhány erre irányuló kísérlet: Breuer János, „Dohnányi meghurcoltatása", in *Dohnányi Évkönyv 2002,* 67–76; Murányi Gábor. „Fogáskérdés. A bűnbe kevert Dohnányi Ernő", *HVG* 24/33 (2002. augusztus 17.), 77–79.

[25] Az amerikai évekhez kapcsolódó dokumentumanyag döntő része Tallahassee-ben található. Dohnányiék Magyarországra írt leveleit ugyanakkor az OSZK Dohnányi-gyűjteménye is őrzi, melyből válogatást is megjelent: Kelemen Éva, „Kedves Mici... Dohnányi Ernő kiadatlan leveleiből, 1944–1958 (1–4. rész)", *Muzsika* 45/8–11 (2002. augusztus–november), 6–12, 20–25, 10–16, 10–16. Mivel a magyarországi levelekből az amerikai hagyatékban is fennmaradtak másolatok, a továbbiakban – a publikált dokumentumok kivételével – a levelek amerikai jelzeteire hivatkozom.

10.18132/LFZE.2010.21

albumok) és hangfelvételek százai a könyvtár gondozásába.[26] 2002-ben a Kilényi Edward örököseinek magángyűjteményében található, különösen értékes anyagot (zenei források, levelek, dokumentumok) is sikerült az FSU-n elhelyeztetni.[27] A dokumentumgyűjtő- és feldolgozó munka utolsó részét Dr. McGlynn támogatásával magam végeztem el Fulbright-ösztöndíjas évem alatt. Ennek eredményeképp az FSU Dohnányi-gyűjteménye további 800 levéllel és dokumentummal gazdagodott,[28] a budapesti Dohnányi Archívumba pedig 500, az amerikai periódushoz kapcsolódó, de magyar vonatkozású levél és dokumentum került. Jelenleg a tallahassee-i források csaknem egésze hozzáférhető és kutatható – Dohnányi egykori házában csupán könyvek, személyes tárgyak, néhány kisebb értékű dokumentum, valamint restaurálásra váró fényképek maradtak.

Dolgozatom életrajzi fejezeteiben (I.) az összesen mintegy négyezer tételből álló primer forrásanyag felhasználásával egy, az eddigieknél részletesebb és tárgyilagosabb áttekintést szeretnék nyújtani a zeneszerző utolsó alkotói periódusáról. Az értekezés másik egysége (II–V.) a komponista amerikai műveinek analízisén alapul, és Dohnányi kései stílusának vizsgálatát tűzi ki céljául. Bár Dohnányi amerikai korszaka mind életrajzi, mind zenei vonatkozásban atipikus, a kutatás eredményei számos, a korábbi alkotói periódusokban esetleg rejtve maradó kérdést válaszolhatnak meg. Ezekben az években ugyanis az idős zeneszerzőnek egy számára minden tekintetben szokatlan környezetben és társadalmi státuszban kellett boldogulnia: nem vezetői pozícióban vagy nemzetközileg elismert előadóművészként, hanem beosztottként és kisvárosokban koncertező zongoristaként. Életét egyszerre határozta meg a politikai vádakkal való harc nehézsége, az új környezethez való alkalmazkodás igénye és az új egzisztencia megteremtésének kényszerűsége, s mindez valószínűleg a zeneszerzői termésre is hatással volt. A zenei elemzések – és végső soron a teljes dolgozat – célja tehát, hogy választ keressen olyan kérdésekre, mint hogy mit jelent az „amerikai korszak" Dohnányi zeneszerzői pályáján; mennyiben jellemzi kompozícióit az új közeghez való alkalmazkodás, illetve miképp illeszkednek ezek a művek korábbi stílusába; hogyan hatott zeneszerzői munkásságára az egzisztenciális kiszolgáltatottság; s mennyiben befolyásolták műveinek és tevékenységének posztumusz megítélését az Amerikában eltöltött évek.

---

[26] FSU Warren D. Allen Music Library, Dohnányi Collection. A továbbiakban: FSU Dohnányi. A gyűjtemény mintegy 10 eredeti szerzői kéziratot (és további másolatokat), 24 scrapbookot, 20 könyvet–tanulmányt, 40 DAT-felvételt, 300 nyomtatott kottát és 500 levelet tartalmaz. A gyűjtemény létrehozásáról és (egy korábbi stádiumot jellemző) anyagáról lásd: James A. Grymes, „The Ernst von Dohnányi Collection at the Florida State University", *Music Library Association Notes* 55/2 (December 1998), 327–340. Grymes bio-bibliográfiájában (lásd a 8. lábjegyzetet) is elsősorban erre az anyagra támaszkodott.

[27] FSU Warren D. Allen Music Library, Kilényi–Dohnányi Collection. A továbbiakban: FSU Kilényi–Dohnányi. A gyűjtemény mintegy 15 eredeti szerzői kézirat-egységet (és további másolatokat), 2 scrapbookot, 10 könyvet–tanulmányt, 500 levelet és dokumentumot, 120 koncertprogramot és fotókat tartalmaz. A Kilényi-anyag történetéről lásd: Kiszely-Papp Deborah, „A Dohnányi Ernő Archívum első éve", in *Dohnányi Évkönyv 2002*, 5–23.

[28] FSU Dohnányi Collection: „Letters and Documents from Dr. Seàn Ernst McGlynn catalogued by Veronika Kusz 2005/2006". A továbbiakban: FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters".

10.18132/LFZE.2010.21

2. Az amerikai évek életrajza

Dohnányi amerikai éveinek története az irodalomban

Dohnányi amerikai periódusának eseménytörténetét elsőként, a komponista halála után két évvel Marion Ursula Rueth tárta fel szakdolgozatában.[1] Témaválasztásának megfelelően a szerző tevékenységének csupán egy kis szeletét vizsgálta: kifejezetten a tallahassee-i, azon belül is szinte kizárólag az egyetemmel kapcsolatos történéseket vette számba. Minden rendelkezésére álló forrást áttekintett – az angol nyelvű szakirodalmat, kortársi kritikákat, koncertműsorokat, Dohnányi és az FSU hivatalos levelezését, valamint különféle egyetemi dokumentumokat egyaránt –, emellett a szerző feleségétől kapott, személyes információkat is beépített munkájába. A nagy mennyiségű adatot a krónikás alaposságával, ugyanakkor az önálló értelmezéstől tartózkodva tárta olvasói elé.[2] A számos dokumentum- és levélközlést is tartalmazó dolgozat így elsősorban egyfajta adattárként használható, míg tudományos szövegként kevésbé jelentős.

Rueth szakdolgozatát időrendben Vázsonyi Bálint 1971-es monográfiája követi, melynek idevágó, mintegy húsz oldalas fejezete ez idáig a téma legsokoldalúbb feldolgozásának számított.[3] Vázsonyi megközelítése sok szempontot érint: tárgyalja Dohnányi hivatalos és egyetemi ügyeit Tallahassee-ben és Tallahassee-n kívül; kortársi kritikákból, levelekből idéz; empatikusan ír a szerző személyes életéről; továbbá röviden jellemzi kompozícióinak keletkezési körülményeit, zenei stílusát. A könyv így tehát e dolgozatnak is fontos kiindulópontjaként szolgált, jóllehet a primer források ismeretében nyilvánvalóvá vált, hogy Vázsonyi adatai gyakran nem megbízhatóak, s interpretációja – részben ennek következtében – sok esetben támadható. Színes, szókimondóan érvelő–értékelő írásmódja ugyanis elfogult és tendenciózus tárgyalást leplez, s ez összességében számottevő mértékben befolyásolta a Dohnányi amerikai működéséről eddig kialakult képet.

A zeneszerző harmadik felesége, Zachár Ilona (Ilona von Dohnányi) *A Song of Life* címmel, még az 1950-es években írta meg Dohnányi-életrajzát, amely azonban csak 2002-ben jelent meg nyomtatásban.[4] A kötetben a komponista első hatvan évét elbeszélő, tárgyilagosságra törekvő leírást (1–4. fejezet) egy, az író személyes érintettségét nem leplező második rész követi (5–9.), amely a megismerkedésüket követő 23 együtt töltött évet dokumentálja. Utóbbinak része az amerikai évekkel foglalkozó fejezet is, amely elsősorban magánéletük bemutatására koncentrál.[5]

[1] Marion Ursula Rueth, „The Tallahassee Years of Ernst von Dohnányi", MA thesis (Florida State University, Tallahassee, 1962).

[2] Ez valószínűleg abból adódik, hogy Ruethnak mint az FSU hallgatójának a téma bizonyos kritikus pontjait lehetetlen lett volna nyíltan jellemeznie.

[3] „IX. »Ich grolle nicht…«", in Vázsonyi, 294–316.

[4] A kötet recenzióját lásd például: Deborah Kiszely-Papp, „Ilona von Dohnányi: Ernst von Dohnányi. A Song of life. Ed. by James A. Grymes. Indiana University Press, Bloomington, Indianapolis 2002, 252 pp.", *Studia Musicologica* 44/3–4 (2003), 475–479.

[5] „Nine. 1949–1953", in Ilona von Dohnányi, 190–200.

10.18132/LFZE.2010.21

Az évtizednek azonban csupán első harmadát dolgozza fel, hiszen a regényes életrajz Dohnányi Carnegie Hallban adott hangversenyének tárgyalásával véget ér (1953. november 9., 53. koncert).[6] Ilona von Dohnányi drámai érzékére jellemző, hogy a koncertet a politikai rágalmakkal való több éves harc utolsó, győztes csatájának, s egyben a történet – legalábbis az emigrációs évek – tetőpontjának állítja be.[7]

Az *A Song of Life* Dohnányi húga, Mária (Kováts Ferencné, Mici) aktív közreműködésével készült, aki nemcsak kérdések tucatjaira válaszolt és különféle jegyzékeket készített–készíttetett (például Dohnányi Budapesten maradt könyvtáráról, kottáiról, filharmóniai koncertekről), hanem dokumentumok százait juttatta el Magyarországról Floridába. Levelei nagyrészt e fáradhatatlan munkát dokumentálják 1950 nyarától kezdve, amikor is nagy örömmel értesült arról, hogy Ilona – részben Galafrés Elsa, a zeneszerző második felesége hasonló terveinek hírére, részben saját írói ambícióinak parancsára – életrajzot szándékozik írni férjéről.[8] A tízezer kilométer távolságból zajló, közös kutatómunka persze távolról sem volt zökkenőmentes, mint azt az alábbi Dohnányi-levél is bizonyítja:

> […] és megkaptam a cseh „szül. bizonyítványomat", amelyet ha a papírja nem volna olyan kemény, a W.C-ben elhasználhatnám, de így még erre se jó. Ez a bizonyítvány egy *hamisítvány;* nekem csak „keresztlevelem" van, mert akkor mikor születtem, még nem volt anyakönyvi hivatal. […] Az a keresztlevél, amit Maga otthon keres, Miamiban van az emigráció hivatalában.[9]

Mici és Ilona levelezése mégis páratlan értékű dokumentumát jelenti a kutatásnak, hiszen elsősorban a zeneszerzőről szól – igaz, főleg életéről, s nem kompozícióiról vagy egyéb zenei tevékenységeiről.

Az *A Song of Life* megjelenését két, jóval kisebb terjedelmű összefoglaló is megelőzte 2001-ben: Kiszely-Papp Deborah[10] és James A. Grymes[11] korábban említett munkái, melyek frissebb, elfogulatlanabb szellemükkel nagyban hozzájárultak az események újraértékeléséhez. Dohnányi amerikai periódusából mindemellett számos személyes visszaemlékezés is a kutatók

[6] A továbbiakban Dohnányi koncertjeit a *2. függelékben* szereplő számok azonosítják.
[7] Ehhez epilógusként csatlakozik az 1954–1960-as időszakot összefoglaló, rövid szakasz: „Epilogue. 1954–1960", in Ilona von Dohnányi, 201–202.
[8] Mici nagyon szorgalmazta a biográfia elkészülését. Már Papp Viktor hasonló terveit is lelkesen támogatta, azonkívül bátyját is minduntalan arra biztatta, hogy emlékei felidézésével segítse Ilona munkáját. Minderről lásd elsősorban következő leveleit: 1949. augusztus 9., illetve 1950. július 28. és augusztus 14. (Dohnányi Archívum: McGlynn letéti anyag, 104., illetve 115., 116.)
[9] Dohnányi levele Dohnányi Máriának, 1958. július 20–augusztus 10. (Dohnányi Archívum: Vázsonyi-hagyaték, E 00–131.)
[10] „Post Hungary Late Years (1945–1960)", in Kiszely-Papp, 23–25.
[11] Grymes, 1–10. Grymes kötetében csak bevezetésként szerepel a szerző életrajza, e fejezethez így elsősorban közvetve kapcsolódik – a műjegyzék, a bibliográfia és a kortársi recepció anyagának feldolgozása révén.

10.18132/LFZE.2010.21

rendelkezésére áll: ide kell sorolnunk a tanítványok és barátok emlékein,[12] valamint Dohnányiné életrajzi és önéletrajzi könyvein[13] kívül magát Dohnányi „memoárját", a *Búcsú és üzenet*et is – még ha erősen kétséges is, hogy teljes egészében saját szövegének tekinthető-e.[14] (A visszaemlékezések teljes listáját lásd a *Bibliográfiá*ban.)

E dolgozat életrajzi fejezeteinek legfontosabb kiindulópontja mindazonáltal elsősorban az amerikai évekhez kapcsolódó primer forrásanyag volt (a legfontosabb publikálatlan dokumentumok listáját lásd az *5.a–b függelék*ben). A korábbi életrajz-írásokkal ellentétben alapvetően nem az események kronologikus áttekintésére törekedtem (ezt lásd az *1. függelék*ben), hanem az amerikai évek legfontosabb kérdéseit, motívumait igyekeztem körüljárni, dokumentálni és értékelni.

Előzmények

Dohnányi azért Argentínát választotta emigrációja célpontjául, mert egyedül ez az ország fogadta be egész családját.[15] Zachár Ilona ugyanis ekkor még nem volt törvényes felesége, ráadásul Ilona első házasságából származó, kamaszkorú gyerekein (Helenen és Juliuson) kívül még házvezetőnőjüket, Hermine Lorenzet („Fräuli"-t) is magukkal vitték, amikor 1944-ben elhagyták Magyarországot, s Bécsbe, majd az osztrák Alpokba menekültek.[16] Az emigráció kényszerűségéről Dohnányi 1947 novemberében így fogalmazott:

[12] Lásd például: Charles Michael Carroll, „Memories of Dohnányi", in *Perspectives on Ernst von Dohnányi*, 233–241; Joan Holley, „He Writes and Teaches in a New World", *Music and Musicians* (March 1955), 15; William Lee Pryor, „Dohnányi at Tallahassee: A Personal Reminiscence", in *Perspectives on Ernst von Dohnányi*, 217–241, magyarul: „Dohnányi Ernő Tallahasseeban. Személyes visszaemlékezés", in *Dohnányi Évkönyv 2005*, 15–32; Catherine A. Smith, „Dohnányi as a Teacher", *Klavier* 16/2 (February 1977), 16–22, új megjelenése: „Dohnányi as a Teacher", in *Perspectives on Ernst von Dohnányi*, 243–252, magyarul: Kovács Ilona (ford.), „A Dohnányi-metodika 3. Catherine A. Smith: Dohnányi, a tanár", *Parlando* 47/1 (2005), 14–18; Gaál Endre, „Cantus Vitae", in Dohnányi Ernő, *Búcsú és üzenet* (München: Nemzetőr, 1962), 5–10.

[13] Ilona von Dohnányi, *Ernst von Dohnányi. A Song of Life,* James A. Grymes (ed.) (Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 2002); uő., *From Death to Life* (Tallahassee: Rose Printing Co., 1960). Dohnányinénak egyébként nem ez volt az első próbálkozása a regényes életrajz műfajában: Magyarországon több hasonló kötete is megjelent – lásd például: *Bellini* (Budapest: Rózsavölgyi és társa, 1942), *„… és terjeszté a szent tüzet." Kazinczy Ferenc élete I–II.* (Grill Károly Könyvkiadóvállalata, c. 1942), *Donizetti. Egy nagy zeneköltő élete* (Budapest: Rózsavölgyi és társa, 1944).

[14] Ernst von Dohnányi, *Message to Posterity*, Ilona von Dohnányi (transl.), Mary F. Parmenter (ed.) (Jacksonville, Florida: Drew, 1960). Második kiadásában Grymes kétszerzős műként tüntette fel az írást: Dohnányi Ernst & Ilona von, „Message to Posterity", in *Perspectives on Ernst von Dohnányi*, 193–215. Magyarul: Dohnányi Ernő, *Búcsú és üzenet* (München: Nemzetőr, 1962).

[15] A magyarok argentínai emigrációjáról lásd: Némethy Kesserű Judit, *„Szabadságom lett a börtönöm" Az argentínai magyar emigráció története 1948–1968* (Budapest: Magyar Nyelv és Kultúra Nemzetközi Társaság, 2003).

[16] Dohnányiné a következőképp indokolta Bakernek a Fräulihoz való ragaszkodásukat: „I was a small child, when she came to us, and she has been my second mother. She accompanied me in the house of my first husband, and I can tell you, she had much suffer with me during the years. She was the second mother of my children, and during my jearneys with my »onlce« she staied with them, caring for them as faithfully, as I do. During the war, she suffered with us in Hungary, and when her sister calles her in Chehslovákia, where was everything to eat and abondance, to come to her, she rather staied with us in Vienna during the Collapse, risking the bombs and starving, only to stayed with us […] Later we brought her from England a watch, which she liked very much, but when we have been again in Austria, starving, she, in secret sold it and bought butter and bread for us, in black, without mentioning it at all." Dohnányiné levele Bakernek, dátum nélkül [1949. nyár] (OU: „Baker Files"). [Az idézeteket betűhíven közlöm.]

10.18132/LFZE.2010.21

> Most pl. mindannyian kimehetnénk az Egyesült Államokba, ha egy család volnánk. Capt. Kirn [John Kirn kapitány] a legjobb barátnak bizonyult, s pénzbelileg is garantált, úgyhogy én minden pillanatban megkaphatom a vízumot, de persze egyedül nem megyek. Miután a gyerekeket nem sikerült Angliába hozni, megpróbáltuk Franciaországgal. Remélhetőleg ez sikerül, mert ha nem, akkor visszamegyünk Kitzbühelbe, s kezdhetjük elölről a dolgokat. De azt hiszem, erre nem kerül a sor, mert tegnap megkaptuk a sürgönyt, hogy argentínai beutazásunk rendben van. A terv tehát: innen a Riviéra, ahova közben a gyerekek a frl-nal remélhetőleg megérkeznek. Ott januárban még egy pár koncert, s februárban Isten segítségével végre: Dél-Amerika, miután minden egyéb nem sikerült.[17]

Dohnányinak mindvégig szándékában állt azonban egy kedvezőbb végleges helyszínt választani a letelepedéshez – kivált, hogy nem sokkal 1948. áprilisi érkezésüket követően kiderült, Argentínában a vártnál sokkal rosszabb körülmények fogadták. Az Egyesült Államok kézenfekvő cél lehetett, hiszen az amerikai közönség korábban is igen nagyra értékelte őt: első, rendkívül sikeres amerikai turnéira még 1900–1901-ben került sor, 1921–1927 között pedig minden évben hosszabb hangversenykörutat tett az országban.[18] 1948–49-ben Argentínából indult egyesült államokbeli koncertjeire, amelyek ismét olyan népszerűek voltak, hogy két egyetemmel, az Ohio Universityvel és a Texas Christian Universityvel is megindultak a tárgyalások állandó foglalkoztatásáról. Végül ezek nem vezettek eredményre,[19] így a zeneszerző és amerikai impresszáriója, Andrew Schulhof örömmel fogadta a tallahassee-i Florida State University (FSU) megkeresését, jóllehet a floridai ajánlat nagyrészt véletlenül adódott.

Az FSU zenei tanszéke lendületes fejlődésnek indult ezekben az években: elkészült a kiválóan felszerelt, új épület, új *graduate* programok indultak, illetve 1951-ben megkezdődött a szervezett zenei doktori képzés, melynek elindításában a tallahassee-i egyetem az egyik első volt az országban.[20] A kiváló körülmények persze általánosan jellemzőek voltak akkoriban az amerikai felsőoktatásra – ahogy az intézmények helyzetét John Lukacs jellemezte:

> […] 1900 és 1960 között a nemzet növekvő jólétének és virágzásának egyetlen intézmény sem látta akkora hasznát, mint éppen a főiskolák és az egyetemek. Ez volt az aranykor; ezekben az évtizedekben épülnek föl a tágas és világos tanintézetek, tantermek,

[17] Dohnányi levele Dohnányi Máriának, 1947. november 6. Közli: Kelemen Éva, „Kedves Mici… Dohnányi Ernő kiadatlan leveleiből, 1944–1958 (3. rész)", *Muzsika* 45/9 (2002. szeptember), 10–16, ide: 16.

[18] Dohnányi első amerikai turnéinak sajtórecepcióját lásd: Gombos László, „Dohnányi Ernő művészi tevékenységének sajtórecepciója. II. rész: A nemzetközi karrier kezdete, 1898. október – 1901. április", in *Dohnányi Évkönyv 2004,* 236–342. Húszas évekbeli amerikai turnéiról és a neki felajánlott, különböző amerikai pozíciókról lásd: Vázsonyi, 145–206.

[19] Vázsonyi, 290–291 és Ilona von Dohnányi, 186. Az athensi állás szervezéséhez kapcsolódó dokumentumokat (1949. tavasz) lásd OU: „Baker Files".

[20] Ezzel kapcsolatosan lásd: Rueth, 25–29; továbbá John Kilgore, „New Building Helps: FSU Music School Winning Top Rank", *Tallahassee Democrat* (dátum nélkül).

10.18132/LFZE.2010.21

> kollégiumok, könyvtárak, laboratóriumok, obszervatóriumok, ez az időszak az, amikor az egyetemek és főiskolák anyagi lehetőségei szinte nem ismernek határt.[21]

Az FSU vezetésének azonban konkrétabb indítékai is voltak Dohnányi megnyerésére: Karl Kuersteiner, a zenei kar dékánja és a Florida State Symphony Orchestra vezetője budapesti tanulmányai révén jól ismerte a zeneszerző nevét, így amikor felmerült, hogy Dohnányi koncertturnéja során Tallahassee-t is érinti, nyomban továbbgondolta a lehetőséget.[22] A komponistához írt első, 1949. március 26-i levelében is magyarországi kötődését hangsúlyozta:

> E sorok írója 1938 nyarán az Ön egy ismerősének volt növendéke Budapesten. Kresz Gézáról van szó. Akkoriban nem lehetett abban a megtiszteltetésben részem, hogy személyesen is megismerkedjem Önnel, amit azóta is nagyon sajnálok. Hegedűs és karmester lévén természetesen sok kompozícióját megismertem. Műveinek lelkes rajongója vagyok, s csodálatomban zenei tanszékünk számos oktatója osztozik.[23]

Ugyanebben a levélben a dékán felajánlotta, hogy egyeteme szívesen vendégül látja Dohnányit hosszabb időszakra, akár egy teljes tanévre is. Válaszában Schulhof igyekezett a valóságosnál kissé kedvezőbbnek feltüntetni a helyzetet, s más, hasonló meghívásokra, folyamatban lévő tárgyalásokra hivatkozott, hogy gyorsabb intézkedésre szorítsa a floridaiakat. Leszögezte továbbá, hogy Dohnányi állandó állásra vár, s nem leplezte a nyugdíj-törvényekkel kapcsolatos, lehetséges problémákat sem, melyek az ohiói állásajánlatot végül – már a tallahassee-i tárgyalások idején – meghiúsították.[24] Levelére április 8-i keltezéssel érkezett válasz,[25] s bár az ezt követő hetekben még levélváltásonként alakultak a szerződés részletei, a feltételek az e

[21] John Lukacs, *Az Amerikai Egyesült Államok XX. századi története,* Zala Tamás (ford.) (Budapest: Európa Kiadó, 2002), 373–374.

[22] Egy bostoni kollégájának írt levele dokumentálja az ötlet megszületését – egyelőre csupán annyit, hogy igyekszik megnyerni az egyetem számára Dohnányit néhány hétre: „I am glad to say things are coming along pretty well down here, but it so happens that I am pretty anxious to locate an outstanding pianist and a nationally known composer for the faculty. […] At a later date I shall be glad to let you know how I have come out with regard to Mr. Dohnányi. At any event, I expect to have him here on this campus for at least a week at which time he will not only play a piano recital but will appear as soloist with my newly-organized Florida State Symphony Orchestra." Kuersteiner levele Harrison Kellernek, 1949. május 28. Idézi: Rueth, 30.

[23] „It so happens that during the summer of 1938 the writer was a student of an acquaintance of yours in Budapest. He was Geza de Kresz. At the same time I did not have the pleasure of making your acquaintance, a fact which I have very much regretted since then. As a violinist and conductor, I have naturally come in contact with a good deal of your own music. Your writing not only has my own keen admiration but my enthusiasm is shared by many members of the music faculty." Kuersteiner levele Dohnányinak, 1949. március 26. (Dohnányi Archívum: Vázsonyi-hagyaték, I 00–015.)

[24] Schulhof többek közt az alábbiakat írja: „From all the universities at which Dohnányi spent just one or two weeks during the past season we received invitation similar as yours. They all were accompanied by personal letters to me from the presidents as well as the heads of the music departments at these institutions, thanking me for making the past events possible and asking to make sure that Dohnányi would stay there as long as he wants. […] Now Maestro Dohnányi wants to immigrate to this country and therefore we are planning to find a permanent place for him. But because he is seventy-one – though fortunately youthful and vigorous – this decision is rather difficult as some States allow only one year contracts with instructors who are above the retirement age." Schulhof levele Kuersteinernek, 1949. március 30. Idézi: Rueth, 31–33.

[25] Kuersteiner levele Dohnányinak, 1949. április 8. (FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters", 262.)

10.18132/LFZE.2010.21

levélben vázoltakhoz képest végül alig módosultak (erről részletesebben lásd az „I. 3. A tanár" című fejezetet).[26]

Letelepedés Tallahassee-ben

Dohnányiék a vízum-ügyintézés bonyodalmai miatt csak jóval a tanévkezdés után, 1949. október 17-én érkeztek az Egyesült Államokba – a Dohnányi-házaspár és Helen repülővel Miamin keresztül, Julius és Fräuli pedig hajóval, New York felől.[27] A csaknem három hetes késedelem máris feszültséget eredményezett az egyetem vezetése és a zeneszerző közt. Az életrajzírók különböző megközelítésére jellemző, hogy míg Ilona von Dohnányi saját, a beutazással kapcsolatos nehézségeiket részletezi, addig Rueth finoman jelzi, hogy Dohnányi valószínűleg nem tett meg mindent a késés elkerülése érdekében.[28]

A vízum-kérdés mindazonáltal valóban sok keserűséget okozott a családnak az első években. Kálváriájuk azzal kezdődött, hogy Miamiban feltartóztatták őket, mert jövedelemszerzésre nem jogosító, látogatói *(visitor's)* vízummal rendelkeztek. Ugyanezen okból Juliusékat is csak hosszas utánajárásnak köszönhetően engedték be az országba.[29] Az első tanév végén az állandó *(permanent)* vízum igénylése miatt mindannyiuknak Kubába kellett utaznia, hogy onnan újból belépjenek az Egyesült Államokba, amihez ismételten Schulhof és Kuersteiner közbenjárására volt szükség.[30] A megalázó bevándorlási tortúra 1955. szeptember 7-én ért egyszer s

[26] Rueth a tárgyalásokkal kapcsolatos levelezés csaknem egészét közli, a részleteket lásd Rueth, 25–80. A levelezés Schulhof, Kuersteiner és Dohnányi háromszögében egyébként egész nyáron folytatódott, ekkor azonban már elsősorban praktikus szempontokat érintett (például lakhatás, zongoraszállítás, gyerekek egyetemi beiratkozása).

[27] Kuersteiner azt kérte 1949. június 23-i levelében (FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters", 264.), hogy Dohnányi lehetőség szerint október 1-je előtt érkezzen Tallahassee-be. Dohnányi 1949. szeptember 24-én írta neki: „Unhappily the preparations for our voyage, – especially the obtainment of the necessary visas, etc. – take so much time, we live here in the country of »manaña« that I cannot arrive in Tallahassee before October, as I expected. I am rather afraid it will be the 8–10th." Idézi: Rueth, 74. Dohnányiék azonban még ehhez az időponthoz képest is 7–9 napot késtek.

[28] „The biggest problem was that the United States would not accept the Red Cross Passports that Fräulein Hermine and the Children had obtained in Paris. It seemed to take us forever before the children received student visas and Fräulein Hermine obtained a temporary visitor's visa. It took a few more weeks to update the visitor's visas for Dohnányi and myself, which were still valid from the previous year. It was already October when we departed." Ilona von Dohnányi, 187. „On September 24th, an answer came from Dohnányi himself. The tone of his letter seems to indicate that since the philosophy of manaña prevails in South America, he has resigned himself to it. There is no indication that he ever considered departing for the United States by himself, leaving his wife and children to struggle with the problem of the visas by themselves." Rueth, 74. Rueth idézi továbbá azt a levelet is, melyben Kuersteiner már meglehetősen szemrehányóan írja Schulhofnak: „I have not, as yet, had any word from Dr.Dohnányi in regard to his time of arrival in Tallahassee. […] My feeling in the matter was, as I gathered the implication of his own message, that he would not be able to arrive on time. It will, however, be necessary for us to organize his classes at that time [október 3., a trimeszter kezdete] and a positive statement as to time of arrival will be of considerable assistance to us. Also, a very late arrival might cause certain complications." Kuersteiner levele Schulhofnak, 1949. szeptember 28. Idézi: Rueth, 75–76.

[29] Ilona von Dohnányi, 187–188, illetve 190. Lásd továbbá például: Dohnányi levele Kilényinek, 1949. október 29., november 2., illetve Belle Schulhof levele Dohnányinak, 1949. november 4. (FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1948–1957", 24–26.); Kilényi levele Dohnányinak, 1949. november 1. (FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters", 230.).

[30] Erről lásd: Doak S. Campbell és Karl Kuersteiner levele a kubai amerikai nagykövetségnek, 1950. május 18. (Dohnányi Archívum: Vázsonyi-hagyaték, I 44–004 és I 44–005.); Ilona von Dohnányi, 191–192; Rueth, 88–89. A kubai utazás során, 1950. június 8-án Dohnányi egy sikeres koncertet adott Havannában (*B* koncert).

10.18132/LFZE.2010.21

mindenkorra véget számukra, amikor Dohnányi és felesége amerikai állampolgárságot kapott.[31] Ezt követően a bevándorlási hivatallal csak közvetve akadt dolguk, például amikor a zeneszerző húga, Mária (Mici) szeretett volna ellátogatni hozzájuk Magyarországról.[32]

A vízummal kapcsolatos nehézségeket leszámítva az Egyesült Államok, illetve az akkor 40.000 lelket számláló Tallahassee városa nyugalmas otthont biztosított a Dohnányi-család számára. Valószínűleg a Magyarországról való távozást követő, csaknem pontosan öt év (1944. november 24. – 1949. október 17.) viszontagságai is kedvező színben tüntették fel helyzetüket. A zeneszerző mindenesetre így fogalmazta meg első benyomásait:

> Mikor Tallahassee-t megláttam, azonnal megszerettem. Mindég mondogattam, olyan mint egy falu, mint egy gyönyörű, óriási kert. Az ősrégi tölgyfák, melyek az utat szegélyezik s melyekről az Apanisz most csüng alá, az ide-oda ugráló mókusokkal, a télen viruló kaméleák és a tavasszal nyíló azaleák, melyek buja színeikkel tündérországgá varázsolták ez[t] a várost. Minden, minden varázslatosan szép volt. És ami legszebb volt benne, hogy otthont nyújtott végre nekünk hosszas, keserves vándorlásaink során. […] Szerettem Tallahassee-t. [33]

A kisvárosi lét hátrányairól inkább Dohnányiné írt, aki jóval többet bosszankodott azon, hogy – saját szavaival élve – Tallahassee „a világ nem is végében, de farkában van”:[34]

> Mi hála Istennek jól érezzük magunkat és főleg Ernő nagyon boldog. Szeretik és becsülik őt és ő derűs és elégedett, adja Isten, hogy minden így maradjon […] Tallahassee egy kis falu, olyan apró és primitív, hogy még air-mail levélpapírt és semmiféle alkoholt se kapni, ha valaki bármit venni akar, a közeli városokba utazik, a legközelebbi azonban 4–5 óra vonaton.[35]

A karmester Dániel Ernő, akit nagyon hasonló körülmények közé vezetett sorsa a magyarországi emigráció után, így fogalmazott az elszigeteltségről egykori tanárának:

> Persze, ami itt hiányzik: a zenei atmosphere. Le-le rándulunk Dallasba, dehát mégis csak messze van. Most mutatja meg jótékony hatását a jó öreg pesti „background”. E nélkül ma már száraz patakmeder lenne belőlünk.[36]

---

[31] Az örömteli eseményről a helyi sajtó is beszámolt, lásd például: N. n., „Now They’re American Citizens”, *Tallahassee Democrat* (1956. február 9.). A gyerekek jó fél évvel később szintén megkapták az állampolgárságot.

[32] A látogatásra végül nem került sor. Ezzel kapcsolatos fontosabb dokumentumok: Dohnányi Mária levelei Dohnányiéknak, 1957. május 7., július 30., 1958. január 29. (Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 209., 215., 231.), illetve Dohnányi hivatalos fogadólevele, 1957. május 22. (FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 696.).

[33] *Búcsú és üzenet*, 33.

[34] Dohnányiné levele Schulhoféknak, 1955. [?] szeptember 30. (FSU Dohnányi: „McGlynn Letters”, 345.)

[35] Dohnányiék levele Kilényiéknek, 1949. október 26. (FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1948–1957”, 26.)

[36] Dániel Ernő levele Dohnányinak, 1951. január 10. (FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 581.)

10.18132/LFZE.2010.21

Évekkel később, amikor Zathureczky Ede 1956-os menekültként Dohnányiék tanácsát kérte a folytatáshoz, Dohnányiné a következőképp összegezte tapasztalataikat:

> Idegrendszerének minden porcikájára szükség lesz, ha valóban új életet akar felépíteni. Arra vonatkozólag, hogy visszamenjen-e, talán tegnapelőtt még haboztam volna valamit is tanácsolni; ugyanis nem tudhatom, hogyan tud gyökeret verni idegenben, s mennyire értékeli mindazt, amit odahaza bírt. Mikor mi eljöttünk, nem volt más választásunk […] Viszont irtózatosak voltak az első évek, az üldöztetés itt is, amiről tud, stb. Most azonban azt mondhatom, hogy elégedettek és boldogok vagyunk. Nem vagyunk gazdagok […] de van otthonunk, mit szeretünk, vannak barátaink, amerikaiak, kik szívökbe fogadtak, s kik hűségesen állnak az oldalunkon. Szeretjük az új hazánkat.[37]

Első otthonukhoz, egy campushoz közeli bérelt házhoz (West Call Street 662.) Kuersteiner segítette hozzá Dohnányiékat, ám innen már 1950 karácsonyán távozniuk kellett. A kényszerű költözés híre megrázta a családot, de az albérlet elhagyása végül a vártnál sokkal jobb eredményt hozott: saját, belvárosi házat vásároltak a Beverly Court 568. szám alatt, amelyben évekig együtt élt az ötfős család.[38] Helen 1955-ben megházasodott és Seattle-be, majd Baton Rouge-ba költözött,[39] Julius pedig Atlantában és Athensben folytatta tanulmányait. Rajtuk kívül a Dohnányi-házban számos neves vendég megfordult: többek között Klaus és Christoph von Dohnányi (előbbi 1950-ben látogatóban, utóbbi 1951–1952-ben az FSU *graduate assistant* karmestereként), Albert Spalding, Doráti Antal és Zathureczky Ede. Dohnányi egy hétköznapja általában délelőtti és délutáni tanítással, déli pihenéssel, sok sétával – gyakran gyalog tette meg a campusra vezető, háromnegyed órás utat –, valamint éjszakába nyúló alkotói munkával telt. Bár viszonylag aktív társadalmi életet éltek, ő legjobban otthon szerette tölteni az estéit.[40] Kellemes munkakörülményeiről így írt:

> Az én dolgozószobám viszont olyan volt, amilyennek én szerettem volna. […] A képek a falon is mind régi emlékeket tükröztek vissza, régi fényképek, melyeket hugom küldött

[37] Dohnányiék levele Zathureczkynek, 1957. január 29. (FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters", 707.)

[38] A kényelmes és szép otthonhoz tulajdonképpen szerény anyagi körülményeik révén jutottak, hiszen csupán azért erre a meglehetősen magas áron kínált ingatlanra esett választásuk, mert az olcsóbbak tulajdonosai mind nagyobb összeget kértek foglalónak. Így kénytelenek voltak jóval nagyobb hitelt felvenni – cserébe azonban 1950 januárjától fogva kellemes, saját otthont tudhattak magukénak. Lásd: Ilona von Dohnányi, 193.

[39] Az esküvőről a helyi sajtó is beszámolt. Lásd például: N. n., „Miss Dohnanyi, Sean McGlynn To Wed Here", *Tallahassee Democrat* (1955. április 10.); N. n., „Pianist Dohnanyi's Daughter Weds Chemist From Ireland", *Miami Herald* (1955. április 12.); N. n., „Six Nations Are Represented At Dohnanyi-McGlynn Wedding", *Tallahassee Democrat* (1955. április 11.). Helen ezután is rendkívül jó kapcsolatban volt nevelőapjával, és elköltözése után aktívan levelezett Dohnányiékkal. Leveleit lásd: FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters", 335–377.

[40] Erről lásd: Ann Waldron, „Wife Of Composer At FSU: Ilona Is A Bit Younger Than The Maestro", *Tampa Sunday Tribune* (1957. július 28.); Dohnányiné levele Ethel Kilényinek, 1953. augusztus 9. (FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1948–1957", 60.)

10.18132/LFZE.2010.21

> Magyarországról, s én itt többnyire saját magam berámáztam. De ezek az emlékek nem fájtak már, inkább kedvesek voltak, mert én itt alapjában megtaláltam a boldogságot […][41]

Kapcsolatok

Az egyetemi közeg nemcsak Tallahassee-ben volt alapvető Dohnányi számára. Az egyetemek ugyanis akkor is örömmel szerveztek koncerteket számára, amikor más zenei intézmények politikai okok miatt bojkottálták őt, ráadásul meghívásaikhoz különböző egyéb programok kapcsolódtak – például mesterkurzusok, felolvasások, reprezentatív zenekari koncertek, esetleg kamarahangversenyek a helyi tanár-kollégákkal. A University of Wisconsin (Madison) még egy rendkívül sikeres, több napos Dohnányi-fesztivált is rendezett a komponista tiszteletére.[42] Zeneszerzői működése szempontjából szintén nem elhanyagolható az egyetemek szerepe: az athensi Ohio Universityvel való kapcsolat jelentőségéről a három utolsó opusz tanúskodik. Aligha meglepő tehát, hogy a szerző kapcsolati körének legfontosabb részét a különböző egyetemeken szerzett ismeretségei alkották.

Az FSU zenei fakultásának tanárai közül ifj. Edward Kilényi állt hozzá a legközelebb. A magyar származású, de Amerikában született és nevelkedett Kilényi 1928–1930 között tanult Dohnányinál Budapesten,[43] de csak 1946-ban vált életének egyik legfontosabb szereplőjévé, amikor is bajorországi zeneügyi biztosként *(music control officer)* elsőként volt módja hivatalos lépéseket tenni a zeneszerzőt illető politikai vádak ellen.[44] Kilényi Amerikában is aktívan részt vett a Dohnányi elleni támadásokkal való harcban, s nélkülözhetetlen segítséget nyújtott a családnak a letelepedés során.[45] A zeneszerző valószínűleg ezt viszonzandó szorgalmazta olyannyira, hogy egykori tanítványa az FSU tanári karához csatlakozzon.[46] Baráti kapcsolatuknak az egyetem nagy hasznát látta: számos kétzongorás–négykezes estet adtak, Dohnányi pedig Kilényi doktoranduszainak hangversenyein dirigensként közreműködött.

Közvetlen kollégái közül az idős komponista szoros kapcsolatban állt a lengyel származású zongoraművésszel, Franciszek Zacharával is, akinek E-dúr zongoraversenye bemutatóján

---

[41] *Búcsú és üzenet*, 31.

[42] University of Wisconsin (Madison), 1955. november 16–21. (77–80.).

[43] Kilényiről részletesebben lásd: Stephen R. Tilford, „The Musical Legacy of Edward Kilenyi", DMA diss. (Florida State University, Tallahassee, 1999); illetve Vázsonyi, 212–213. Kilényi nyilatkozatai Dohnányiról: Dean Elder, „Edward Kilényi Remembers Dohnányi", *Clavier* 32/2 (February 1993), 10–19; Győri László, „Régebben nagyobb szerepe volt a személyiségnek. Beszélgetés Kilényi Edwarddal", *Muzsika* 32/9 (1989. szeptember), 32–35.

[44] Kilényi Dohnányi kihallgatásáról írt jelentéseit közli: Vázsonyi, 273–275. Kilényi egyébként e minőségében Solti György karrierjét is nagyban segítette, amikor a háború után a müncheni opera zeneigazgatói posztjának elnyerésében közreműködött (lásd: Tilford, 43–44).

[45] Nemcsak maga Kilényi, de felesége és szülei is. Az ezzel kapcsolatos levelezésből lásd például: FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1948–1957", 24–26., 30–33., 36–39., 41–48.

[46] A levelezés tanúsága szerint évekig tartó huzavona 1953 januárjában ért véget, amikor is Kilényi a fakultás tanára lett. Elsőként 1950 nyarán köszönte levelében Kilényi, hogy Dohnányi „Bakernek ajánlotta" az Ohio Universityre (FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters", 234.), ezt követően pedig Kuersteinernél szólt az érdekében (FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1948–1957", 41., 43–44., 53.). Kilényi köszönőlevele az állás elnyeréséről 1952 decemberében kelt. (FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters", 244.)

10.18132/LFZE.2010.21

karmesterként közreműködött.[47] Barátságuk zenébe foglalt emléke lett Zachara másik versenyműve, a *Huszonnégy variáció a „Happy Birthday" témára* című darab, melyet a lengyel pianista a *Gyermekdal-variációk* ihletésére, Dohnányi 80. születésnapjának tiszteletére komponált. Dohnányi baráti kapcsolatot ápolt még Warren D. Allen orgonista–zenetörténésszel, akiről utóbb a hagyatékát is őrző zenei könyvtárat elnevezték; Charles Michael Carrollal, aki tanítványából később kollégája és kritikusa lett; továbbá a zeneelmélet-tanár Walter Cowlesszal, akinek 1959 őszén bekövetkezett halála rendkívül megviselte.[48]

Jellemző azonban amerikai kapcsolatrendszerének természetére, hogy egyetemi ismeretségein kívül a számára is hasznos és inspiráló kötelékek az emigráció éveinél jóval korábbra nyúltak vissza. Az újabb kapcsolatok – leszámítva a hűségesebb tanítványokat – nem bizonyultak igazán bensőségesnek. Európai gyökerű kapcsolatai három típusba sorolhatók: amerikai, de még Magyarországon, illetve a magyarországi időkben megismert személyekre; Amerikában élő magyarokra; illetve a Magyarországon maradt barátokra, rokonokra. Az első kategóriába mindenekelőtt Dohnányi impresszáriója, a New York-i Andrew Schulhof (Schulhof Andor) tartozott, akivel barátságuk ez idő tájt már évtizedes múltra tekintett vissza, s aki az amerikai évek alatt mindvégig igazgatta a zeneszerző hivatalos ügyeit és kulcsszerepet játszott a politikai vádakkal való harcban.[49] Kapcsolatuk ugyan Dohnányiék kezdeti nehézségei miatt egy időre némileg feszültté vált, levelezésük tanúsága szerint 1953–54-re a konfliktus elsimult. 1956-ban a Dohnányi- és a Schulhof-házaspár már együtt utazott Európába, ami mindnyájuknak kellemes élményt jelentett. Vázsonyi szerint Dohnányi 1960. februári testi–lelki összeomlásához nagyban hozzájárult, hogy New Yorkban szembesülnie kellett Schulhof súlyos betegségével.[50]

Dohnányi még 1923-as amerikai turnéja során ismerkedett meg Albert Spaldinggal, akit az utókor az egyik első, nemzetközi hírnévre is szert tett amerikai hegedűművészként tart

[47] 1952. február 25. (30., a szólót Zachara játszotta). Lásd még: „Dohnányi told us that his room was next to the room of Professor Franciszek Zachara, who was a Polish pianist and composer. He became Dohnányi's closest friend, and they met daily to share all their little joys and sorrows." Ilona von Dohnányi, 190.

[48] Vázsonyi, 311; *Búcsú és üzenet,* 32–33.

[49] Már csak azért is, mert szoros barátság éppen akkor alakult ki köztük, amikor Schulhofnak a Berlini Filharmonikusok intendánsi posztjáról származása miatt távoznia kellett, s Dohnányi rövid időre saját filharmonikusainál adott neki állást, majd segítette emigrációját az Egyesült Államokba. A sors fintora, hogy ezt viszonzandó Schulhof már 1938-ban felajánlott egy hosszú távú amerikai szerződést Dohnányinak, de ezt akkor nem fogadta el. Erről lásd: Vázsonyi, 247; *Búcsú és üzenet,* 17. Schulhofról részletesebben lásd Belle Schulhof, *Budapest–New York: Egy impresszárió a zenei világban,* Kozinn Allan (lejegyezte), Wiszkidenszky Márta (ford.) (Budapest: Cserépfalvi, 1990). Schulhof és Dohnányi levelezésének legfontosabb tételeit lásd az *5.a. függelék*ben.

[50] „Mindez talán másképpen történik, ha Schulhof jelen van. Schulhof azonban nem mutatkozott. Felesége állandóan kitért a meghívás kötelezettsége elől is. Végül Dohnányiék mégiscsak felmentek vacsorára, de Schulhof nem volt az asztalnál. Az asszony mindenféle tennivalókra hivatkozott, de a vacsora végén Schulhof – aki nem tudott a vendégek jelenlétéről – bejött a szobába. Úgy nézett ki, mint néhány hónappal azelőtt Walter Cowles: rákban haldoklott ő is. Az élmény borzalmas súllyal nehezedett Dohnányira; ez volt az, amitől Schulhofné szerette volna megkímélni." Vázsonyi, 311. Jóllehet más források arra mutatnak, hogy Dohnányi tudott impresszáriója állapotáról (Belle Schulhof 1960. január 12-i levelében ugyanis részletesen beszámolt férje kétségbeejtő állapotáról, FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters", 438.), aligha vitatható, hogy a találkozás megrázó erejű lehetett számára.

10.18132/LFZE.2010.21

számon.[51] Az ő nevéhez fűződik az 1. hegedűverseny amerikai bemutatása (1923. március 11., New York), később pedig Magyarországra is ellátogatott, ahol a Filharmonikusok szólistájaként és Dohnányi kamarapartnereként lépett fel. Kapcsolatuk a zeneszerző Amerikába érkezésével megerősödött, sőt Spalding kifejezetten Dohnányi közelsége miatt adta fel korábbi elhatározását, miszerint visszavonul a nyilvános szerepléstől.[52] A hegedűművész ugyancsak közreműködött a politikai vádak elleni harcban; termékeny művészi együttműködésüket pedig számos közös koncert és lemezfelvétel jelzi.[53] Hasonló kategóriába sorolható a New York-i zenei menedzserrel, Mrs. Harriet Pickernellel való barátság. Vele még 1927-es turnéján ismerkedett meg a zeneszerző – Mrs. Pickernell ekkor a Chickering cég titkára volt –, s amerikai éveiben az ő közbenjárásának köszönhette az 1952-es miami-beli és az 1953-as New York-i szereplési lehetőségeket.[54]

Az amerikai magyarok közül elsősorban Dániel Ernő, Balázs Frigyes és Doráti Antal nevét szükséges említeni. Dániel Ernő Dohnányi zongoratanítványa volt Budapesten (1939–41), emigrációja után pedig Texasban jutott egyetemi katedrához. Egykori tanárával a *Stabat Mater* bemutatója révén került ismét szorosabb kapcsolatba, amely az ő vezényletével hangzott el először.[55] Balázs Frigyes hegedűművész ez idő tájt szintén Texasban működött, s több alkalommal fellépett Dohnányival az 1948–49-es amerikai turné során. Doráti Antalra, aki a zeneszerzőnek első felesége révén rokona is volt, fiatalon nagy hatással volt Dohnányi művészete, később azonban a politikai vádaktól megrettenve igyekezett kerülni őt.[56] A szimbolikus megbékélésre a Minneapolisi Szimfonikusok 1956. február 29-i, tallahassee-i koncertjén került sor, amelynek végén Doráti beszédben méltatta a zeneszerző nagyságát, és ráadásként eljátszotta a *Pierette fátylá*nak (op. 18) *Nászindulój*át – mindezt az 1500 fős közönség hatalmas tetszésnyilvánításával kísérve.[57] Ezt követően Doráti mutatta be a 2. szimfónia Amerikában készült revízióit, illetve ő szervezte meg Dohnányi egyéb minneapolisi fellépéseit.[58] Nagyrabecsülését jelzi, hogy a Szimfóniáért még Pulitzer-díjra is javasolta

[51] Ben Arnold, „Albert Spalding", *The New Grove Dictionary of American Music, vol. 4,* 99; Boris Schwarz, *Great Masters of the Violin. From Corelli and Vivaldi to Stern, Zukerman and Perlman* (London: Robert Hale, 1983), 497–499.

[52] Spalding budapesti vendégeskedéséről lásd: Ilona von Dohnányi, 91; visszavonulási terveiről: Ilona von Dohnányi, 193; Vázsonyi, 294.

[53] Lásd a 28–29., 39., 41. és 48–50. számú hangversenyeket, illetve a Remington RLP 199–49 (1950) lemezeket. A Dohnányi–Spalding levelezés a koncertek terveit, sikereit és számos más szempontot érint, lásd: FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters", 479–494., 655–660.

[54] Ilona von Dohnányi, 197, 199.

[55] Dániel Ernő leveleit Dohnányihoz lásd: FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters", 579–586.

[56] Doráti Antal, *Egy élet muzsikája,* Gergely Pál (ford.) (Budapest: Zeneműkiadó, 1981), 93–99.

[57] Az eseményről több beszámoló is készült. Lásd például: N. n., „Dohnányi Given Ovation", *Florida Falmbeau* (1956. március 2.); Dorothy Burt Johnson, „Tallahassee and the Plantation Country", *Florida Flambeau* (1956. március 27.).

[58] 1957. március 12-én (98.) Dohnányi szólóestet adott Minneapolisban, majd március 15-én *(L)* Doráti bemutatta a 2. szimfónia új verzióját (Dohnányi ezen az estén nem közreműködött). 1957. november 15-én (105.) Doráti a Szimfónia 2. átdolgozását vezényelte, s a koncerten Dohnányi egy Mozart-zongoraversennyel lépett fel. A 2. szimfónia bemutatásának körülményeiről lásd James A. Grymes, „Ernő Dohnányi's Revision of His Symphony in E major, op. 40", *Studia Musicologica* 40/1–3 (1999), 71–84; uő., „Compositional Process in Dohnányi's Symphony in E major, Op. 40", in *Perspectives on Ernst von Dohnányi,* 139–163.

10.18132/LFZE.2010.21

Dohnányit.[59] A chicagói hangversenyekre is egy régi, magyar kapcsolatnak köszönhetően került sor: az itteni zenekart 1953-tól ugyanis Reiner Frigyes vezette, akivel Dohnányi egy, még a húszas években történt konfliktust leszámítva jó kapcsolatot ápolt.[60] A levelezés tanúsága szerint a zeneszerző egyéb, Magyarországról származó ismertségei közül legintenzívebben Böhm Lászlóval, Böszörményi Nagy Bélával, Csiby Józseffel, Fridl Frigyessel, Gaál Endrével, Takács Jenővel és Waldbauer Imrével tartott kapcsolatot. Ők azonban életének eseményeit nem befolyásolták, inkább maguk kértek, vártak – és általában: kaptak – segítséget.

A magyarországi kapcsolatokat elsősorban Dohnányiné ápolta, a zeneszerző ritkábban írt. A családi levelezésből kiderül, hogy Dohnányiék nemcsak igyekeztek részletesen beszámolni saját életük alakulásáról, hanem érdeklődéssel olvastak a hazai zenei életről, és különböző ajándékcsomagok révén lehetőségeik szerint anyagilag is támogatták az otthoniakat.[61]

Anyagi helyzet

Dohnányit 5600 dollár évi fizetéssel szerződtette az FSU az 1949/50-es tanév három trimeszterére.[62] Kuersteiner 1949. április 8-i levelében ugyan még 7000 dollárt ígért,[63] ebben azonban az öt hetes nyári tanítás bére is benne foglaltatott. A Vázsonyi által „aránylag csekély"-nek[64] nevezett jövedelemről a dékán a következőképp nyilatkozott:

> Tisztában vagyok azzal, hogy a fizetés, amit ajánlani tudunk, nincs arányban az Ön hírnevével és kiválóságával, mégis úgy vélem, hogy sok előnyét élvezheti majd itteni alkalmazásának.[65]

Dohnányi és Schulhof azonban 1949 októberéig úgy hitte, hogy a művésznek a tanítás mellett módja lesz magas tiszteletdíjakért hangversenyezni. A biográfusok egybehangzóan állítják: a

[59] Doráti Antal levele a Pulitzer Music Committee-nek, 1957. április 26. (FSU Dohnányi: „McGlynn Letters", 177.) A díjat Dohnányi végül nem kapta meg.

[60] Vázsonyi, 189–192. Lásd továbbá: Dohnányi levele Reiner Frigyesnek és Reiner válasza, 1925. január 16., illetve 21. (Dohnányi Archívum: Vázsonyi-hagyaték, E 00–105, illetve E 00–0179.)

[61] A Dohnányi Máriának írt levelek az OSZK-ban találhatók. Válogatást közöl belőlük: Kelemen Éva, „Kedves Mici… Dohnányi Ernő kiadatlan leveleiből, 1944–1958 (1–4. rész)", *Muzsika* 45/8–11 (2002. augusztus–november), 6–12, 20–25, 10–16, 10–16. Dohnányiné szülei és Dohnányi Mária leveleit lásd Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 103–414.

[62] Értesítés az állás elnyeréséről és az éves jövedelemről (FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters", 67. – az egyetemi dokumentumokból több példány is készült, az alábbiakban mindig arra hivatkozom, amelyiket az anyaggyűjtés során felhasználtam). Az egyetem vezetője, Robert Storzier 1959-ben Dohnányit jelölte az American Council of Learned Societies 10.000 dolláros díjára, de ezt nem sikerült elnyerni. (Rueth, 163–164.)

[63] Kuersteiner levele Schulhofnak és Dohnányinak, 1949. április 8. (FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters", 262.) Rueth az állás feltételeiről való tárgyalások kapcsán idézte ezt a levelet, de az összeg helyét kipontozta (Rueth, 34–36). Dolgozatának az FSU Dohnányi-gyűjteményben lévő példányában utóbb valaki kézzel pótolta, így: „8000$". Kérdéses, hogy ki és milyen szándékkal egészítette ki, mindenesetre az adat téves, hiszen az FSU gyűjteményébe újabban bekerült, eredeti dokumentum szerint az április 8-i levélben 7000 dollárt ígért Kuersteiner.

[64] Vázsonyi, 294.

[65] „I realize that the salary which we can offer would not be commensurate with your fame and distinction, yet I believe that you will see many fine advantages of affiliation here." Kuersteiner levele Schulhofnak és Dohnányinak, 1949. április 8. (FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters", 262.)

10.18132/LFZE.2010.21

floridai előkészületekkel egy időben Schulhof 20.000 dollárnyi szerződésre kapott ígéretet.[66] A koncerteket azonban különböző indokokkal – de feltételezhetően politikai okokból – sorra lemondták.

Dohnányit váratlanul érte a megrázó erejű hír, és részben Schulhofot hibáztatta. Még egy évvel később is azt írta Kilényinek:

> Tallahasseeban egész jól érezzük magunkat, csak Schulhofra nagyon haragszom, mert ha nem is vonom kétségbe, hogy legjobb szándékai voltak, nem lett volna szabad ilyen tájékozatlannak és könnyelműnek lennie, hogy egy egész családot ilyen helyzetbe és engem ekkora adósságokba sodorjon. Argentínában legalább anyagi gondjaim nem lettek volna, sem pedig a reszketés, hogy kitoloncolják az embert.[67]

Kilényi válaszleveleiben több alkalommal is védelmébe vette az impresszáriót:

> Kérem, *nagyon* kérem, próbálja Schulhofékat nem antagonizálni. Már többször írtam arról, hogy hogyan dolgoztak, és hogy nem létezik egy manager, aki annyi ideget és energiát fektetne a munkába – helyesebben mondva, a harcba –, mint amit ők tettek a Dohnányi-ügyben.[68]

A súrlódásra részben azért került sor, mert Schulhofék pénzt kölcsönöztek Dohnányiéknak, akiknek nehézséget okozott a visszafizetés. Számos levél tanúsítja, hogy nemcsak Schulhoféknak tartoztak az első időkben: Albert Spalding,[69] John Kirn[70] és több argentínai barátjuk[71] is hitelezett nekik. Dohnányiné keserű megfogalmazása szerint:

> Itt már úgyis földig vagyunk alázva, mert fűnek fának tartozunk, ami a hírnevünkre katasztrofális. […] Az az érzésem, hogy Isten messze van – elveszítettük, amikor elhagytuk Magyarországot, az otthonunkat […][72]

Az első évek nehézségei később némileg enyhültek, miután Dohnányi jövedelme az évek során növekedésnek indult: az 1950/51-es tanévben már 7500 dollárt, 1954/55-ben pedig 8400

[66] Rueth, 83; Vázsonyi, 294; Ilona von Dohnányi, 187.
[67] Dohnányi levele Kilényinek, 1950. július 19. (FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1948–1957", 32.). A kitoloncolásra való utalás az 1950. nyári kubai utazásra vonatkozik, amire az állandó vízum igénylése miatt került sor.
[68] Kilényi levele Dohnányinak, 1950. szeptember 15. (FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters", 236.)
[69] Lásd például Spalding levelét Dohnányinak, 1952. április 21. (FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters", 656.)
[70] Lásd például Kirn levelét Dohnányinak, 1950. június 17. (FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters", 631.) Kirnnek egyébként még 1953 végén, az *Amerikai rapszódia* honoráriumából is törlesztettek, ld. Dohnányi levele Bakernek, 1953. december 14. (OU: „Baker Files".)
[71] Lásd például R[?] György (Tucumán), 1952. március 29. (FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters", 395.), Laczkó János (Juan) (Tucumán), 1952. március 18. (FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters", 291.)
[72] Dohnányiné levele Kilényiéknek, 1952.[?] február 29. (FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1948–1957", 44.)

10.18132/LFZE.2010.21

dollárt kapott (ez utóbbi összeg feltehetőleg a nyári tanítással együtt értendő).[73] S ha a 20.000 dolláros honoráriumú koncertkörútról kénytelen volt is lemondani, egyetemi fizetését jelentősen tudta növelni Tallahassee-n kívüli hangversenyezéssel. Egy-egy koncertjéért a kisebb városokban általában 300–500, a nagyobbakban 1200–1600 dollárt kapott – attól függően, hogy kapcsolódott-e hozzá mesterkurzus, hány fellépés zajlott le stb.[74] Athensi meghívásainak jövedelmezése is ehhez hasonlóan alakult: az évi 2–4 hetes mesterkurzusra és 3–5 koncertre alkalmanként 1500–2500 dollár tiszteletdíjat biztosítottak számára.[75] Évi átlagosan 7–8 Tallahassee-n kívüli koncertjével tehát valószínűleg mintegy 4000–5000 dolláros kiegészítő jövedelemre tudott szert tenni. Ehhez járult a felkérésre komponált darabok tiszteletdíja: a 2. hegedűversenyért 2500,[76] a *Stabat Mater*ért 500,[77] az *Amerikai rapszódiá*ért pedig 1000 dollárt kapott.[78]

Ez a bevétel nem bizonyult kényelmesen elegendőnek a család számára. Dohnányi 1950-ben azt írta egy levelében, hogy „bankadósság, házbér és egyebek leszámítása után" havi 200 dollár jut megélhetésükre.[79] Az összeg kétségkívül nem túl magas egy öt felnőttből álló család számára, de a kezdeti, valóban válságos egy-két esztendő után ennél feltehetőleg kedvezőbben alakult anyagi helyzetük. Egy másik levelében a zeneszerző azt is kifejtette, hogy új hazájukban elfogadottnak számít a legkülönbözőbb igények kielégítésére hitelt felvenni – ám ez számukra szokatlan és rendkívül nyomasztó teher.

> A mi irodánkban van egy körmölgető egyén – nem hiszem, hogy 150 dollárnál nagyobb havi fizetése volna –, de van egy gyönyörű, 2000 dolláros autója, részletfizetésre persze, ami itt általános. Az átlagember nem spórolhat meg semmit sem, mert élete végéig nyögi a részletfizetéseket. Ház, autó, bútor, frigidair, mosógép, mosogatógép – mert ez is mindenkinek van – etc, mind részletre mennek, és a kereskedő is jobban szereti a részletfizetést. *Ez* az életmód is idegen nekünk.[80]

[73] Dohnányi szerződései az FSU-tól kapott jövedelméről, 1950. május 18. és 1954. augusztus. (FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters", 68, illetve FSU Dohnányi: „McGlynn Letters", 265.)
[74] Lásd például 1948. november 25., Detroit: 1600$; 1948. november 17., Wellesley College, Massachusettes: 1200$; 1949. január 5., University of Texas: 500$; 1949. január 8., Hardin College, Wichita Falls, Texas: 500$; 1949. január 12., Texas Christian University, Fort Worth: 500$; 1949. január 20., Marycrest College, Davenport, Iowa: 300$; 1949. január 23., Davenport, Iowa: 750$; 1949. január 24., State University of Iowa, Iowa City: 300$; 1950. december 6., Charleston, South Carolina: 650$; 1950. március 30., Columbus, Ohio: „not less than 400$"; 1951. április 11., Oklahoma City: 500$. (Források: FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1948–1957", 2–3., 9–13., 16–18., 35. és 40.)
[75] FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1948–1957", 11.
[76] Dohnányi és Magnes szerződése, 1948. november 24. (FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1948–1957", 14.)
[77] Feljegyzés George Bragg naplójában, dátum nélkül. (George Bragg Estate, Fort Worth, Texas.)
[78] Karl Ahrendt levele Dohnányinak, 1953. október 28. (OU Alden Library: „Baker Files".)
[79] Dohnányi levele Kilényinek, 1950. szeptember 21. (FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1948–1957", 37.) Az említett összeg mai (2008) értéke kb. 1300 dollár.
[80] Dohnányi levele Dohnányi Máriának, 1951. május 18. (FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters", 694.)

10.18132/LFZE.2010.21

A banki kölcsönökhöz való, az amerikaitól különböző hozzáállásuk éppúgy fokozhatta Dohnányiék rossz közérzetét, mint a megelőző öt esztendő nélkülözései során rögzült félelmeik, illetve az 1950-es évek látványos életszínvonalbeli emelkedése az Egyesült Államokban. John Lukacs így összegezte a szóban forgó periódus gazdasági helyzetét:

> Az Eisenhower-korszak általános atmoszférájára és hangulatára kétségkívül a lassú infláció jellemző, de a jövedelmek gyorsabban nőnek, mint ahogy az árak emelkednek, s a legkülönbözőbb amerikaiak a legkülönbözőbb javaknak kerülnek birtokába (papíron legalábbis) a legkülönbözőbb fogyasztói hitelek révén, amelyeket Amerika és talán az egész emberiség történelmében most először kínáltak korlátlanul a lakosság túlnyomó többségének. […] a második világháború után új pénzügyi szokások kristályosodtak ki, és a hitel pedig, amelynek a legkülönbözőbb fajtái alakultak ki, és a legváltozatosabb forrásokból kezdett felbuzogni, valósággal amerikai népi intézménnyé szilárdult.[81]

Nem szabad azonban megfeledkeznünk arról, hogy Dohnányi jövedelme valójában nem jelentett kritikusan alacsony életszínvonalat. Saját házat vásárolt, melynek részleteit 7–8 éven belül kifizette;[82] huszonéves, nevelt gyerekeit egyetemen taníttatta, később anyagilag segítette – csakúgy, mint magyarországi rokonait.[83] Minderre elegendőnek mutatkozott jövedelme, hiszen a család többi tagjának nem kellett munkát vállalnia.[84] Sőt az Egyesült Államok gazdasági statisztikái szerint Dohnányi jövedelme kifejezetten magasnak számított: az 1949/50-ben kapott 5600 dollár fizetéséhez képest az átlagjövedelem ebben az évben 2366 dollár volt, míg az 1954/55-ös 8400 dollárral szemben az átlag csupán 3440 dollár.[85] Kuersteiner fentebb idézett sorai a Dohnányi nagyságához méltatlan jövedelemről valószínűleg tehát inkább a tisztelet gesztusának tekintendők.

Dohnányinak átlag feletti fizetéséből persze az átlagnál több embert kellett eltartania, ráadásul a letelepedés bizonyára jelentős költségekkel járt. Emellett nem kétséges, hogy élete korábbi időszakaiban lényegesen jobb körülmények között élt, s hogy mindettől függetlenül érzékenyen érintette a koncertlehetőségek meghiúsulása. A fentiek tudatában mégis jelentősen módosul az amerikai évek financiális helyzetéről alkotott képünk: az életrajzírók állítása a

[81] John Lukacs, 87, 137 és 146.
[82] Vázsonyi, 310. Vázsonyi nem említ pontos évszámot.
[83] Lásd Helen, Julius, illetve Dohnányi Mária és más magyarországi rokonok–ismerősök leveleit.
[84] A háztartást Fräuli vezette, Dohnányiné elsősorban férje munkáját segítette (szervezés, levelezés, az utazások alkalmával főzés), illetve újság- és regényíróként próbált érvényesülni több-kevesebb sikerrel. A gyerekek tanulmányaik mellett olykor vállaltak ugyan diákmunkát, de az ezért kapott fizetés saját zsebpénzüket gyarapította.
[85] 55–64 éves férfiaknál. Dohnányi tényleges korosztálya, a 64 év feletti férfiak jövedelme ennél drasztikusan kevesebb – 956, illetve 1337 dollár – de természetesen Dohnányi helyzete e szempontból különleges. A statisztikák szerint a Dohnányi-család az amerikai háztartások legmódosabb egyötödébe tartozott: 1949-ben az amerikai háztartásokat a következő éves bevételek osztották öt egyenlő részre: 1543 – 2636 – 3556 – 5025 dollár (Dohnányiéké 5600 dollár). 1955-ben: 2221 – 3780 – 5082 – 6883 (Dohnányiéké 8400 dollár). A statisztikai adatok az Egyesült Államok Népszámlálási Hivatala (US Census Bureau) honlapjáról származnak: ›www.census.gov‹ (2009. december 1.).

10.18132/LFZE.2010.21

lemondott hangversenyek miatt kialakuló egzisztenciális krízisről, illetve a kellemetlen egyetemi körülmények kényszerű elfogadásáról legalábbis árnyalásra szorul.

Politikai vádak

1947 tavaszán a *The New York Times* több cikket közölt Dohnányiról. Az első, névtelen írás szerint a zeneszerző minden hatalmát bevetette Magyarországon, hogy nála tehetségesebb riválisai, Bartók és Kodály működését akadályozza.[86] Az írásra Kenton Egon, a Waldbauer-kvartett egykori brácsása válaszolt Dohnányi védelmében.[87] Ezt követően Havas Emil hívta fel a *New York Times* olvasóinak figyelmét egy New York-i, magyar nyelvű lapban, *Az Ember*ben közölt cikkre,[88] amely háborús bűnösnek nevezte a szerzőt.[89] Havas írására Kilényi válaszolt, s megerősítette az amerikai hadsereg álláspontját: Dohnányit tisztázták a vádak alól.[90]

Másfél esztendővel később, 1948 őszén Dohnányi wellesley-i koncertje előtt pár nappal a *The Boston Sunday Herald* közölt egy cikket,[91] melynek információi *Az Ember* 1948 folyamán megjelent írásaiból származtak.[92] Jóllehet a hangverseny végül sikerrel lezajlott, a közönség megnyugtatása érdekében a szervező a koncert kezdetén jobbnak látta felolvasni a magyar kormány által kiadott közleményt, miszerint Dohnányi a háborús bűnösök hivatalos listáján nem szerepel.[93] A rágalom terjedésének esetlegességére jellemző, hogy a wellesley-i koncertet rövidesen követő detroiti fellépés során nem merültek fel efféle problémák. Dohnányi mindenesetre 1948 novemberében közjegyző előtt nyilatkozatot tett az ellene felhozott vádak ellen.[94]

1949 elején Göndör Ferenc, *Az Ember* főszerkesztője és kiadója további lépésekre szánta el magát: levelet írt Tom C. Clarknak, az Egyesült Államok főállamügyészének *(attorney general)* és Leon Goldsteinnek, az American Veterans Committee képviselőjének, melyekben felhívta a figyelmet Dohnányi vélt bűneire.[95] A főállamügyész hivatalos válaszlevelében az ügy

[86] N. n., „Hungarian Revival: Country's Music Struggles to Feet Despite WOES", *The New York Times* (1947. március 9.).
[87] Egon F. Kenton, „Another Report from Hungary", *The New York Times* (1947. március 16.).
[88] N. n. [Göndör Ferenc], „Dohnányi", *Az Ember* (1947. március 15.). *Az Ember* című hetilap Göndör Ferenc (1885–1954) szerkesztésében jelent meg 1918-tól (megszakításokkal). Göndör a Tanácsköztársaságban a sajtódirektórium tagja volt, majd szembefordult a proletárdiktatúra elveivel. Forrás: Kenyeres Ágnes (főszerk.), *Magyar Életrajzi Lexikon 1000–1990* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2000).
[89] Emil Havas, „Dohnanyi", *The New York Times* (1947. március 23.).
[90] Edward Kilenyi, „More on Dohnanyi", *The New York Times* (1947. április 20.).
[91] N. n., „Jewish Agencies Strongly Oppose Dohnanyi's Wellesley Concert", *The Boston Herald* (1948. november 14.).
[92] Lásd például: Göndör Ferenc, „Megcáfolhatatlan adatok Dohnányi Ernő bűnlajstromáról", „New Yorkba várjuk Dohnányit...", „Herr von Dohnanyi, heraus!", *Az Ember* (1948. október 23, november 20., november 20.).
[93] Magyar ~~Királyi~~ Igazságügyminiszter, Bánfalvi Péter s. hiv. igazgató, Dr. Benkő s. k. levele Frankovszky Rudolfnak, 1945. december 14.: „Kérelmére igazolom, hogy dr. Dohnányi Ernőt a háborus bünösök névjegyzékének tervezetébe az e célból megtartott pártközi értekezlet nem vette fel, illetőleg az előzőleg illetéktelenül nyilvánosságra jutott névjegyzékből törölte. Budapest, 1945. évi december hó 14. napján. A miniszter rendeletéből: dr. Benkő s. k." (FSU Kilényi–Dohnányi: „Political Documents", 4.)
[94] 1948. november 26. (FSU Kilényi–Dohnányi: „Political Documents", 35.)
[95] Göndör Ferenc levele Tom C. Clarknak, 1949. február 5. Idézi: Ilona von Dohnányi [Grymes], 206–207.

10.18132/LFZE.2010.21

kivizsgálását ígérte,[96] Goldstein pedig a magyar kormány hivatalos igazolását kérte arról, hogy Dohnányi nem szerepel a háborús bűnösök „feketelistáján".[97] A válasz némileg késlekedett ugyan, de Kodály Zoltánné 1949. augusztus 10-én kelt leveléhez Kodály már azt fűzte utóiratként:

> Most sikerült írásban kapni az ig.ügy. min.tól, hogy D.E. ügyében a nyomozást beszüntette.[98]

Hogy az igazolás pontosan mikor ért az American Veterans Committee-hez, az kérdéses, annyi mindenesetre bizonyos, hogy nem volt eléggé meggyőző az egyesület számára.

Mindeközben, 1949 februárjában Kilényi kezdeményezésére Dohnányi több ismerőse nyílt levélben foglalt állást a zeneszerző ártatlansága mellett: Kilényi Edward,[99] Schwalb Miklós,[100] Serly Tibor,[101] Sugár Jenő,[102] Waldbauer Imre[103] és Weiner Leó.[104] Kiállásuknak nem lett kézzelfogható eredménye, bár Dohnányi Tallahassee-be érkezését követően újabb nyilvános rágalmak már nem láttak napvilágot. Így az 1949/50-es évadbeli hangversenyek lemondása és az azt követő, az amerikai periódus során különböző zenei szervezetek részéről mindvégig tapasztalható elzárkózás még valószínűleg a letelepedést megelőző események következménye volt.

Amerikai barátai azonban tovább küzdöttek Dohnányi rehabilitációja érdekében: Kilényi, Schulhof és John Kirn[105] mellett Spalding, valamint John Baker, az Ohio University rektora fáradozott a legtöbbet. Kirn például 1950-ben az American Civil Liberties Unionhoz, egy politikai igazságtalanságokkal foglalkozó, New York-i szervezethez fordult. Ők hónapokig tartó vizsgálatokat követően végül levélben folyamodtak az American Veterans Committee-hez Dohnányi ügyének ismételt elbírálását kérve – mindhiába.[106]

---

[96] Tom C. Clark levele Göndör Ferencnek, 1949. február 8. Idézi: Ilona von Dohnányi [Grymes], 208.
[97] Goldstein levelei Schulhofnak, 1949. június 28. és augusztus 1. (FSU Kilényi–Dohnányi: „Political Documents", 50. és 53.)
[98] Kodály Zoltánné és Kodály Zoltán levele Dohnányiéknak, 1949. augusztus 10. (FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters", 258.)
[99] Kilényi Edward nyilatkozata, 1949. február 8. (FSU Kilényi–Dohnányi: „Political Documents", 42. Idézi: Ilona von Dohnányi [Grymes], 208.)
[100] Schwalb Miklós nyilatkozata, 1949. február 12. (FSU Kilényi–Dohnányi: „Political Documents", 44. Idézi: Ilona von Dohnányi [Grymes], 210–211.)
[101] Serly Tibor nyilatkozata, 1949. február 10. (FSU Kilényi–Dohnányi: „Political Documents", 43. Idézi: Ilona von Dohnányi [Grymes], 209–210.)
[102] Sugár Jenő levele Schulhofnak, 1949. április 29. (FSU Kilényi–Dohnányi: „Political Documents", 48.)
[103] Waldbauer Imre nyilatkozata, 1949. február 14. (FSU Kilényi–Dohnányi: „Political Documents", 46. Idézi: Ilona von Dohnányi [Grymes], 211.)
[104] Weiner Leó levele Leon Goldsteinnek, 1949. március 18. (FSU Kilényi–Dohnányi: „Political Documents", 47. Idézi: Ilona von Dohnányi [Grymes], 211–212.)
[105] Kirnről részletesebben lásd az I. 5. fejezet 95. lábjegyzetét.
[106] Herbert Monte Levy (Staff Council of the American Civil Liberties Union) levele Louis C. Pakisernek (Executive Director, Americans Veterans Committee), 1951. április 5. (Idézi Grymes: Ilona von Dohnányi, 213.) A megkeresés eredménytelen maradt, az Americans Veterans Committee nem tett további lépéseket.

10.18132/LFZE.2010.21

A rágalomhadjárattal való harc tehát nem jutott megnyugtató eredményre, bár az ötvenes években – nagyrészt valószínűleg a mccarthyizmus ellentétes politikai tendenciáival összefüggésben – lassan enyhülni látszott a nyomás Dohnányi személye körül. A levelezésből azonban kiderül: a zeneszerzőhöz közel állók mindvégig úgy vélekedtek, hogy az amerikai érvényesülést elsősorban a politikai előítéletek, illetve a politikai kérdésnek álcázott „kenyéririgység" nehezítette.[107] A fennmaradt dokumentumok tanúsága szerint maga a zeneszerző viszont – talán óvatosságból – az amerikai években ezt csak ritkán fogalmazta meg. Míg a Kelemen Éva által közreadott, argentínai leveleiben több, súlyos politikai megjegyzés előfordul,[108] addig az amerikai évek írott dokumentumaiban csak egyszer–egyszer, legközelebbi barátainak jegyezte meg, hogy érvényesülését véleménye szerint a politikai vádak miatt rögzült előítéletek akadályozzák.[109]

Jelentősebb koncertek mint az amerikai évek mérföldkövei

A fentiekből következik, hogy a politikai vádakkal több okból is nehéz volt érdemben harcba szállni. A zenei intézmények független indokokra hivatkoztak a hangversenyek lemondásakor: „Mindenki csak »hallott valamit«, és jobbnak látta – egyelőre – Dohnányi nevét a közreműködők névsorából kifelejteni" – jellemezte Vázsonyi a helyzetet.[110] A sajtóban megjelenő vádakra ugyan lehetséges lett volna hasonló eszközökkel (például sajtónyilatkozatokkal) válaszolni, vagy jogi útra terelni az ügyet, ám ettől Dohnányiék elzárkóztak. Nemcsak azért, mert az idős zeneszerző idegenkedett e lehetőségektől, hanem mert anyagi helyzetük és ez idő tájt még bizonytalan belpolitikai státuszuk is akadályozta volna a sikert.

Ily módon egyetlen út maradt, hogy Dohnányi visszanyerje évtizedekkel korábbi amerikai elismertségét: ha művészetének természetes recepciója által mintegy elfeledteti a vádakat, ha már ellenkezőjük bizonyítása sikertelen volt. Bár Dohnányi amerikai koncertjeinek sorát csupán utólag lehet a politikai rágalomhadjárattal való küzdelem állomásainak tekinteni, nem indokolatlan az az interpretáció, mely a legjelentősebb fellépésekben az utolsó évek sorsfordító eseményeit látja. Vázsonyi és Ilona von Dohnányi egyaránt a zeneszerző művészi–emberi rehabilitációjának folyamatát tekintette az amerikai időszak vezérfonalának, s a koncertek tárgyalását is erre a szálra fűzte fel.

---

[107] Ez Dohnányi Mária, illetve Dohnányiné leveleiben számtalanszor felbukkan. A zeneszerző húga egyúttal természetesen a magyarországi helyzetet, Dohnányi egykori kollégáinak–tanítványainak kiállását, illetve elfordulását is gyakran minősítette. Lásd például a következő leveleit: 1955. december 7., 1955. december 28., 1957. október 25., 1958. május 6. (Dohnányi Archívum: McGlynn letéti anyag, 189., 191., 223., 243.)

[108] Lásd például Dohnányi levele Dohnányi Máriának, illetve Frankovszky Rudolfnak, 1948. március 3., illetve június 24. Kelemen Éva, „Kedves Mici... Dohnányi Ernő kiadatlan leveleiből, 1944–1958 (3. rész)", *Muzsika* 45/10 (2002. szeptember.), 10–16.

[109] Elsősorban: Dohnányi levele Telmányinak, 1951. szeptember 25. (FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters", 701.)

[110] Vázsonyi, 295.

10.18132/LFZE.2010.21

Rueth és Vázsonyi egybehangzóan szimbolikus jelentőséget tulajdonított az 1952. február 19-i, miami koncertnek (30.), ami alighanem Ilona von Dohnányi sugallatára történt – rá ugyanis nagyon mély benyomást tettek a hangverseny vészjósló előzményei.[111] Visszaemlékezése szerint, amikor a miamiak hírét vették a politikai vádaknak, sorra visszamondták a helyfoglalásokat, sőt valaki fel akarta vásárolni az összes jegyet abba a megalázó helyzetbe kényszerítve ezzel a művészt, hogy üres ház előtt legyen kénytelen játszani. Jóllehet az intrikák végül nem vezettek eredményre, hiszen a koncert félházzal, de sikerrel lezajlott, a krónikákban mégis megőrizte kiemelt szerepét. Talán azért, mert hét esztendővel később Dohnányi fergeteges sikert aratott ugyanitt, s a két hangverseny sajtóvisszhangjának egymás mellé állításával az életrajzírók jól tudták érzékeltetni a Dohnányi megítélésében bekövetkezett változást.[112] Kérdéses azonban, hogy ez mennyiben volt tényleges fordulat eredménye, illetve hogy az 1952-es kudarcnak voltak-e egyáltalán komolyabb következményei, hiszen Miami egyáltalán nem bírt nagy kulturális befolyással. Mindezek miatt magánál az eseménynél jelentőségteljesebbnek mutatkozik hangsúlyos tárgyalásának ténye: paradox módon arra enged következtetni, hogy hasonlóan súlyos politikai feszültség – megtartott koncert esetében – példa nélküli a tíz év történetében.[113]

A következő mérföldkőként az 1953. április 9-i, Atlantic Cityben rendezett hangversenyt (48.) tartják számon a krónikák.[114] A koncert, melyen egyebek mellett Dohnányi 2. zongoraversenye (op. 42) és a *Szimfonikus percek* (op. 36) is elhangzott a szerző közreműködésével, kiemelkedően nagy nyilvánosságot kapott a helyi sajtóban.[115] A szervezők – tiszteletük kifejezéseképp – még a „város szívét nyitó" kulcsot is átnyújtották Dohnányinak. A szokatlanul buzgó ünneplés azonban csak részben szólt neki, hiszen a hangverseny egyben a város újonnan alapított zenekarának reprezentatív bemutatkozó estje is volt. Nem zárhatjuk tehát ki, hogy Dohnányi személyének középpontba állítása inkább volt ügyes szervezési fogás, mint a szerző ünneplése és mellette való állásfoglalás.[116] Ettől eltekintve kétségkívül az ő

[111] Rueth, 108; Vázsonyi, 295, 303; Ilona von Dohnányi, 196–197; *Búcsú és üzenet,* 19.

[112] „[…] mikor a jég végre megtört, ő már túlságosan előrehaladott korban volt, minden fiatalos ereje ellenére is, hogy nagyobb koncert-turnékra szánja rá magát. Mégis jólesett az az elégtétel, hogy Miamiban, hol alig néhány évvel ezelőtt bojkottálták és csaknem teljesen üres terem előtt kellett játszania, két évvel ezelőtt, 1959 februárjában telt ház mellett percekig tartó »standing ovation«-el honorálták mintegy kárpótolni akarva őt az elszenvedett bántalmakért." Ilona von Dohnányi, „Muzsika és küzdelem mindhalálig", in *Búcsú és üzenet,* 41–44, ide: 43.

[113] Dohnányiné egy Bakerhez írott levelében egyébként felmerül a politikai alapú negatív előítéletek ellenkezője is, ugyanis a nashville-i koncerttel (38.) kapcsolatban feltételezi, hogy a nagy siker a keresztény egyetem tüntető rokonszenvének is köszönhető, mellyel Dohnányi ártatlansága mellett álltak ki. Dohnányiné levele Bakernek, 1952. szeptember 28. (OU: „Baker Files".)

[114] Ilona von Dohnányi, 197–198; lásd még Vázsonyi, 295.

[115] William McMahon, „This Week in Music", *Atlantic City Press* (dátum nélkül); Carlo M. Sardella, „Noted Music To Be Guest Artist Tonight", *Evening Union* (1953. április 9.); H. H., „Von Dohnanyi Wins Ovation", *Ventnor Erie* (1953. április 10.); William McMahon, „Enthusiastic Crowd Hails Unit's Debut", *Atlantic City Press* (1953. április 10.).

[116] Dohnányi ugyanis egyfelől valóban messzemenőleg alkalmas volt arra, hogy az esemény magas színvonalát garantálja, ráadásul hármas minőségében szerepelt, ami meglehetősen látványossá tette fellépését. Másfelől középpontba állítása a hangverseny beharangozását és sajtóját is megkönnyítette – Dohnányi személye mintegy szimbóluma és védjegye lett a hangversenynek. Mindemellett valószínűleg anyagi szempontból is kedvező feltételekkel tudták szerződtetni, hiszen hírnevéhez képest alacsony honoráriummal dolgozott.

10.18132/LFZE.2010.21

életében is jelentőséggel bírt az odaadó atlantic city-beli fogadtatás, elsősorban azért, mert egy New York erős kulturális befolyása alá tartozó városban került rá sor.

Az időrendben soron következő, az életrajzírók által egységesen kiemelt koncert vitathatatlanul fontos esemény az amerikai évek történetében: ez a New York-i Carnegie Hallban 1953. november 9-én megtartott hangverseny, melyen a 2. zongoraverseny (op. 42) csendült fel. Amerikai letelepedését követően Dohnányi ekkor jelent meg először hivatalosan a metropolisz koncertéletében, hiszen Hegedűversenye (op. 43) két évvel korábbi New York-i előadásán (1952. február 14., *D*) nem vett részt, válaszul arra, hogy a város és a koncertet vezénylő Dimitri Mitropoulos korábban hallgatólagosan bizalmat szavazott a politikai vádaknak.[117] Pedig az amerikai zenei élet e másik – az egyetemi közegtől független és annál jelentősebb – területén való érvényesülésnek alapvető feltétele lett volna, hogy megnyerje az ország kulturális–szellemi fővárosa, New York rokonszenvét, hiszen:

> Az Egyesült Államok zeneiparának szíve New Yorkban dobog, s a város olyan, mint egy kirakat a kontinens más részeiről vagy külföldről érkező művészek és szervezetek számára. Az amerikai zenészeknek egy New York-i szólóest a professzionális státusz előfeltétele. [118]

A Zongoraverseny igen kedvező fogadtatásra talált, s ez alátámasztja Vázsonyi és Ilona von Dohnányi állítását, miszerint Dohnányi közreműködése jelentősen hozzátett műveinek sikeréhez.[119] Ilona érzelemgazdag leírása kitér a frenetikus siker zenei és politikai aspektusaira is:

> Az emberek nemcsak tapsoltak, hanem őrjöngtek és önkívületi, szenvedélyes extázisba kerültek. Újra és újra *bravó*ztak, és Dohnányi többször visszatért a színpadra, hogy megköszönje. Amikor a zenekar felé fordult, és felállásra intette őket, Barzin szemével jelezte a muzsikusoknak, hogy maradjanak ülve – az est dicsősége Dohnányié. Ez a gesztus még nagyobb lelkesedést váltott ki. […] Amikor megpróbáltam átvágni a tömegen a művészszoba felé, minden lépésnél megállítottak. Hallottam az emberek izgatott megjegyzéseit: „Belegondolni, hogy ilyen művészt valami ostoba politikai rágalom miatt nem engedtek a színpadra!" – kiáltotta egy ember, akiről tudtam, hogy zsidó, és ehhez hasonló kommentárokat hallottam. Megtelt a szemem könnyel, és alig láttam magam előtt az utat […][120]

[117] Dohnányi Mitropoulos iránt való nehezteléséről lásd: Dohnányiné levele Schulhoféknak, 1955. január 19. (FSU Dohnányi: „McGlynn Letters", 352.); Ilona von Dohnányi, 195.

[118] „The heart of America's music industry is in New York, and the city is a showcase for individuals and organizations from other parts of the continent and from abroad. For the American musician a New York recital is the prerequisite of professional status." Irving Kolodin, „New York", in *The New Grove Dictionary of American Music*, *vol. 3*, 347–370, ide: 347.

[119] Ilona von Dohnányi, 199–200; Vázsonyi, 295.

[120] „People not only applauded, but were quite frantic and beside themselves with passionate ecstasy. Again and again they shouted »bravo«, and Dohnányi repeatedly returned to the stage to thank them. When he turned to the

10.18132/LFZE.2010.21

Bár Ilona von Dohnányi egyértelműen a város ellenállása fölött aratott diadalnak értékelte a New York-i koncertet, a politikai feszültség ezzel természetesen aligha szűnhetett meg egy csapásra. Mi sem bizonyítja jobban, mint hogy Dohnányit ezt követően sem hívták újra koncertezni a metropoliszba. Kérdéses azonban, hogy ennek mennyiben volt oka a továbbra is lappangó politikai előítélet, mennyiben pedig a zongoristák közti kenyérharc, a komponista személye iránt való érdektelenség, vagy esetleg konzervatív zeneszerzői stílusára vonatkozó kedvezőtlen értékítélet – különösen ez utóbbiról hajlamosak megfeledkezni az életrajzírók.

Dohnányi egyetlen, az Egyesült Államokon kívül tett hangversenyturnéjára 1956 nyarán került sor. A körút ugyan mindössze három edinburgh-i koncertből *(I–K)*, valamint lemezfelvételekből állt, több okból is fontos szerephez jut az életrajzokban. Elsősorban azért, mert az Európába való visszatérés nagy érzelmi jelentőséggel bírt a zeneszerző számára – évek óta először hallhatta Mici testvére hangját telefonon, és találkozhatott első házasságából származó lányával, Gretével is. Másrészt a hangversenyek a rangos „Edinburgh International Festival" keretében zajlottak le, s igen kedvező fogadtatásban részesültek. Ráadásul a koncertek mindegyike a zeneszerző Dohnányi előtt tisztelgett, míg az Egyesült Államokban az ősbemutatókat leszámítva ritkán adódott olyan alkalom, amikor elsősorban zeneszerzőként kerülhetett a középpontba.

Végül az 1959. október 22–23-i, fergeteges sikerű atlantai koncerteket (120–121.) kell kiemelni, amelyekben Vázsonyi egyenesen Dohnányi „egész munkás életének szimbólumá"-t látta,[121] de amelyeket maga a zeneszerző is „nagyon szépnek" talált.[122] E két hangversenyen kívül az amerikai években csupán öt alkalommal került arra sor, hogy egyazon a koncerten zongoristaként, dirigensként és zeneszerzőként is bemutatkozzon.[123] Vázsonyi állításával szemben azonban ezek nem Dohnányi utolsó hangversenyei voltak, hiszen élete hátralévő négy hónapjában még két koncerten vezényelt, egy alkalommal pedig kamaraestet adott Urbán Bélával. Élete utolsó fellépése azonban így is szimbolikusnak mondható: egyik zongoratanítványa vizsgakoncertjén Beethoven G-dúr zongoraversenyét dirigálta (1960. január 18., Tallahassee, 124.), azt a művet, amellyel hatvan évvel korábban saját, ragyogó zongorista karriere indult (1898. október 24., London).[124]

---

orchestra and motioned for them to rise, Barzin gave them a wink to remain seated; the glory of the evening belonged to Dohnányi. This gesture aroused even more enthusiasm. […] When I tried to edge my way through the crowd to the artist's room, I was blocked at every step. I overheard people's excited remarks. »To think that such an artist was kept from the stage for some idiotic political calumny!« shouted a man whom I knew to be Jewish, and I heard similar comments. I was blinded with tears and I could hardly see my way […]" Ilona von Dohnányi, 199–200.

[121] „Mint oly sokszor élete folyamán, ismét hármas minőségében jelentkezik: zeneszerző, zongoraművész, karmester. Jó néhány növendéke eljött Tallahassee-ból a különleges élményre való tekintettel, és így egész munkás életének szimbólumává nemesül ez az este, melyről senki sem tudja, hogy már nem követi több." Vázsonyi, 303.

[122] Dohnányi levele Schulhofnak, 1959. november 3. (Dohnányi Archívum: Vázsonyi-hagyaték, K 00–011.)

[123] A kivételes koncertek: 2., 10., 35., 48., 83.

[124] Lásd ráadásul Vázsonyi leírását Dohnányi első zeneakadémiai évéről: „Néhány ujjgyakorlat és kisebb darabok után Thomán István, minden átmenet nélkül, Beethoven G-dúr zongoraversenyét adja a fiatal Dohnányi kezébe. A növendéket meglepi előmenetelének gyorsasága; a krónikást pedig bámulatba ejti a tanár szinte látnoki választása:

10.18132/LFZE.2010.21

Dohnányi amerikai megbecsültsége

Az amerikai évek során tehát számos olyan, jelentős hangversenyre sor került, amelynek sikere hosszú távon nagymértékben befolyásolhatta volna a zeneszerző további sorsát, életkörülményeit. Ennek ellenére egyik sem vált tényleges fordulóponttá, és a Dohnányi-család mindvégig Tallahassee-ben maradt, jóllehet ottani körülményeiket nem találták ideálisnak. A fellépések számbavétele és sajtórecepciója alapján jól látszik, hogy Dohnányi az egyetemi körökben lassan egyre nagyobb elismertséget szerzett, és feltételezhető, hogy ha több ideje maradt volna egzisztenciája újbóli megszilárdítására, akkor e közegen keresztül végül előkelőbb státuszt vívott volna ki magának.[125] A nagyvárosi koncertéletbe kapcsolódás azonban egyáltalán nem járt sikerrel. Az 1953-as, kedvező New York-i fogadtatás dacára nagyobb városokban csak alkalmanként, régi ismerősei révén léphetett fel – nem túlzás tehát azt állítani, hogy a hivatalos amerikai koncertélet lényegében ignorálta őt.

Jól példázza ezt, hogy az 1950-es–1960-as években készült, az Egyesült Államok zenetörténetét feldolgozó monográfiák és lexikonok többnyire meg sem említik Dohnányi nevét, holott a 2. világháború alatt és után bevándorló európai zeneszerző-emigráció szerepét általában részletesen tárgyalják.[126] H. Wiley Hitchcock például így értékelte a részben Dohnányira is vonatkoztatható szituációt:

> A harmincas években számos főiskolára és egyetemre érkeztek európai menekültek a náci és fasiszta államokból. Az 1940-es évtized már olyan zeneszerzőket üdvözölhetett Amerikában mint Stravinsky, Schoenberg, Hindemith, Bartók, Weill, Křenek, Martinů, Wolpe és Milhaud, akik közül a legtöbben különböző zenei tanszékek alkalmazásába kerültek. Az ő határozott jelenlétük segített megtörni az Amerikára akkoriban egyre inkább jellemző zenei elszigetelődést, és segített abban is, hogy a 2. világháború után az ország új, vezető szerepet kapjon a Nyugati Zene progresszív irányzataiban.[127]

---

néhány év múltán ez lesz az a zongoraverseny, mely a Dohnányi nevet Budapesttől Londonig, Bécstől New Yorkig az előadóművészek legnagyobbjainak sorába iktatja." Vázsonyi, 39.

[125] Komolyabb tárgyalási szakaszba jutott ajánlat nem érkezett Dohnányihoz az amerikai évek alatt, de megkeresték például a Rama Conservatory of Musictól. Austris A. Withol levele Dohnányinak, 1955. július 14. (FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1948–1957", 70.)

[126] Gilbert Chase, *America's Music from the Pilgrims to the Present* (New York, Toronto, London: McGraw-Hill Book Company Inc., 1955); Elsa Z. Posell, *American Composers* (Boston: The Riverside Press, 1963); John Tasker Howard–George Kent Bellows, *A Short History of Music in America* (New York: Thomas Y. Crowell Company, 1967) = *Apollo Editions*; Irving Sablosky, *American Music* (Chicago–London: The University of Chicago Press, 1969); H. Wiley Hitchcock, *Music in the United States: A Historical Introduction* (Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall Inc., 1969) = *Prentice-Hall History of Music Series;* Virgil Thomson, *American Music Since 1910* (London: Weidenfeld and Nicolson, 1970) = Anna Kallin, Nicolas Nabokov (eds.), *Twentieth Century Composers, vol. 1.*(Igaz, ez utóbbiban szerepel Dohnányi neve, de csupán az 1920-as évek európai romantikusai kapcsán kerül említésre.)

[127] „To many colleges and universities in the 1930's, furthermore, came refugees from Europe during the Nazi, and Fascist regimes. The 1940's opened with such composers in America as Stravinsky, Schoenberg, Hindemith, Bartók, Weill, Krenek, Martinu, Wolpe, and Milhaud, most of whom were soon attached to college music departments. Their very presence contributed to a breakdown of the American tendency of the period to a musical isolationism and ultimately to a new role for the United States after World War II as international leader of progressive trends in Western Music" H. Wiley Hitchcock, *Music in the United States: A Historical Introduction,* 210.

10.18132/LFZE.2010.21

Dohnányit többnyire az újabb amerikai zenetörténeti összefoglalókban sem említik.[128] Még a *New Grove* lexikon négykötetes *American Music* különkiadása sem szentel neki önálló szócikket, holott ebben számos emigráns, illetve Amerikát megjárt európai szerző szerepel, s Dohnányi amerikai éveire több szócikk utal – például a Frances Magnesről vagy Albert Spaldingról szóló írások.[129]

Közvetett jelei persze voltak annak, hogy az ország tudomást vesz Dohnányi jelenlétéről: különböző magyar emigrációs társaságok többször megkísérelték fölvenni vele a kapcsolatot;[130] két díszdoktorátusi címet kapott (1954-ben az Ohio Universitytől, 1957-ben a Florida State University-től), a Musicians Club of America tiszteletbeli tagjává választotta;[131] születésnapjairól a sajtó is megemlékezett;[132] s levelezésében tucatjával fordulnak elő rajongói, illetve szakmai tanácsot kérő levelek ismeretlenektől. Mindez persze nem vethető össze azzal a tekintéllyel és befolyással, amellyel Dohnányi a harmincas években, Budapesten bírt. Vázsonyi mindenképpen javuló tendenciát látott e tekintetben:

> Hivatalos rehabilitációra sem ekkor, sem később nem kerül sor. Miután Amerikában hivatalos vádról soha nem esett szó, nem volt mit visszavonni. Mégis, az útjában álló akadályok lassan eltűntek. […]
> Amerikában is ismét megnyílnak a nagyvárosok kapui. […]
> Tallahassee-n kívül pedig úgy látszott, hogy minden felfelé ível. […]
> Az elismerés hivatalos tanúságai ismét áradtak Dohnányi felé. […][133]

Ilona von Dohnányi, aki a háborút követő hányattatások részletes tárgyalása után a New York-i hangverseny sikerének megörökítésével megnyugtatóan zárja le krónikáját, Vázsonyinál még határozottabb apoteózist sugall. A korszak dokumentumainak alaposabb vizsgálatából azonban inkább úgy tűnik, hogy elsősorban éppen azért tekinthetjük az amerikai éveket Dohnányi legproblematikusabb időszakának, mert érvényesülése, státusza minden erőfeszítés ellenére sem mozdult előre a tíz év alatt – ehhez képest az életrajzírók által hangsúlyozott anyagi problémák vagy a túlterheltség kevésbé látszik drámainak.

Hogy Vázsonyi hajlamos volt Dohnányi amerikai életkörülményeit a valóságosnál kritikusabbnak beállítani, az nemcsak a rá általában is jellemző elfogult és apologetikus

---

[128] Hermann Danuser, Dietrich Kämper, Paul Terse (Hrsg.), *Amerikanische Musik seit Charles Ives. Interpretationen, Quellentexte, Komponistenmonographien* (Laaber: Laaber-Verlag, 1987); David Nicholls (ed.), *The Cambridge History of American Music* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998).

[129] Bibliográfiai adatait lásd a Rövidítéseknél.

[130] Mindszenty Tudományos Akadémia, Buenos Aires (FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters", 332.); Council of Liberation of Southern Hungary, Cleveland (FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters", 80.); Hungarian Central Comittee for Books and Education (FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1958–1960", 11.); Hungarian Freedom Fighters (FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1958–1960", 93.).

[131] N. n., „Musicians Club Honors Dohnanyi", *Tallahassee Democrat* (1959. május 3.); Vázsonyi, 310 és Rueth, 166–167.

[132] Lásd az *5.c. függelék*et, továbbá Rueth, 162.

[133] Vázsonyi, 299, 302, 303, 310.

10.18132/LFZE.2010.21

attitűdből következik, hanem talán abból is, hogy igyekezett párhuzamot vonni Dohnányi küzdelmei és Bartók amerikai éveinek kálváriája közt – bár e párhuzamot ő maga nem említette. A két zeneszerző utolsó periódusának összevetése valóban kézenfekvőnek látszik. Életkörülményeik, problémáik sok szempontból hasonlóak voltak – elsősorban mert mindketten érvényesülési nehézségekkel szembesültek, s a nagyvárosok és a nagy zenekarok „bojkottját" érzékelték. Az már a sors iróniája, hogy míg Bartókot avantgárd művei miatt fogadta fenntartásokkal az 1940-es évek Amerikája, addig az 1950-es években New York Dohnányi konzervativizmusára fanyalgott. A szűkös koncertlehetőségekkel kapcsolatban kísérteties egyezést mutat Bartók egy Schulhofhoz írott levélfogalmazványa Dohnányi panaszával:

> Ezek-e azok a nagy lehetőségek, amelyekkel Ön engem egész családostul idekecsegtetett? Én az utóbbi tizenöt év közönye alapján ilyennek láttam az itteni helyzetet, azonban Ön regélt mindenféle csodás dolgokról, aminek az a vége, hogy mint zeneszerző–zongorista meg se tudnék élni itt […] Hiszen aligha is jöttem volna ide, ha nem gondoltam volna a Columbia Egyetemmel való kapcsolat lehetőségére. […] Levonom a következtetést: mint zeneszerzőt bojkottálnak, tehát ilyen minőségben visszavonulok a lehetőség határáig, és csak a zenefolklór terén fogok működni.[134]

> Teljesen tisztában vagyok, hogy Schulhof többet tett, mint más manager tett volna […], de mindez nem változtat azon a tényen, hogy engem s az enyéimet olyan helyzetbe hozott, amelynél rosszabba aligha voltam valaha. […] Egy öt tagu családot oly messziről idehozni […] csak abban bizva, hogy valahogyan majd menni fog, több a könnyelműségnél. Ha csak távolról sejtettem volna, hogy a helyzet – nem is beszélve az emigrációs nehézségekről – milyen sanyaru, eszem ágába se jutott volna Tucumánból eljönni.[135]

Dohnányi helyzete mégis sok tekintetben szerencsésebb volt Bartókénál. Mindenekelőtt testi állapota szempontjából: bár tallahassee-i letelepedésekor már elmúlt 72 éves, az amerikai évtized alatt néhány kisebb arcüreg- és gyomorproblémától eltekintve kitűnő egészségnek örvendett. Könnyen mozgott, szemüveget olvasáshoz sem viselt, s még a halála előtt néhány héttel lezajlott orvosi kivizsgálás sem talált nála súlyos betegségre utaló tünetet.[136] Dohnányinak emellett állandó egyetemi állása volt a tíz év folyamán – s bár szerződését évenként újították, tudomásunk szerint ez zökkenőmentesen történt. Fontos különbség, hogy míg Bartók lakásproblémákkal is küzdött, addig Dohnányi 1950 elejétől saját házában élt, amely ideális

[134] Bartók levélfogalmazványa Schulhofnak, idézi: Tallián Tibor, *Bartók Béla* (Budapest: Gondolat, 1981) = *Szemtől szemben,* 278.
[135] Dohnányi levele Kilényinek, 1950. szeptember 21. (FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters", 683.)
[136] Dohnányi betegségeiről rendszerint felesége leveleiből értesülünk, ő ugyanis a legkisebb meghűlésekről is részletesen beszámolt Dohnányi Máriának. Dohnányi kiváló általános fizikai állapotáról lásd például: William Lee Pryor, „Dohnányi Ernő Tallahasseeban. Személyes visszaemlékezés", in *Dohnányi Évkönyv 2005*, 15–32.

10.18132/LFZE.2010.21

munkakörülményeket biztosított számára.[137] Talán nem elhanyagolható az sem, hogy Dohnányit Tallahassee-ben egyre bővülő család és intim baráti kör vette körül, illetve hogy benne – természetesen a más történelmi szituációból is adódóan – egyáltalán nem merült fel, hogy visszatérjen Magyarországra, ami valószínűleg megkönnyítette az új élethelyzethez való alkalmazkodását. Bár Dohnányi csak látogatóban járt New Yorkban, Bartókkal ellentétben rendkívül élvezte a nagyváros forgatagát. A különbséget jól érzékelteti az alábbi két leírás:

> New York hatalmas, legyőzhetetlen ellenség volt. Bartókot mélységesen megrémítette a forgalom. Sohasem kelt át az utcán tilos jelzésnél, s még ha a zöld fény szabadot jelzett is, az átkelésnél félénk és zavart volt, rövid, sietős léptekkel szaladt át, mint az állat, mely elhagyta biztonságos erdejét, s most tágra nyílt szemmel tévelyeg a bizonytalan, tomboló nagyvárosban […][138]

> New Yorkban minden csodálatosnak tűnt. Dohnányinak tetszettek az olyan nagyszerű technikai találmányok, mint a liftek, autók, hűtőgépek, magnók, és különösen nagyra értékelte a koncertek magas színvonalát […][139] [Másutt:] Nagyon szerette New Yorkot, szüntelenül a múzeumokat látogatta, élvezte a lüktető, pezsgő életet.[140]

Dohnányi a politikai vádakat leszámítva egy szempontból volt rosszabb helyzetben Bartóknál: fellépéseinek jellemző helyszínét tekintve – hiszen az ő amerikai közegét csaknem kizárólag a vidék jelentette. Ugyan Bartók is megjárt néhány távoli városkát hangversenykörútjai alkalmával, kétzongorás koncertjeivel jelentős metropoliszokban is érvényesülni tudott. Ahogy Tallián Tibor fogalmazott:

> […] a nyomasztó pillanatképeket maga előtt látva kinek lehetne kétsége afelől, hogy csak az önfenntartás ösztöne hajthatta végig az amerikai hangversenyélet perifériáján két évadon át őt. […] A szólóesteknél sokkal szélesebb és hivatásosabb nyilvánosságot kaptak a kétzongorás hangversenyek; New York, Boston, Baltimore, Detroit és Chicago az Egyesült Államok koncert-térképén vastag betűvel szedett központok – itt teljesítették fontosabb szerepléseiket Bartókék […][141]

---

[137] Bartók nehéz munkakörülményeiről és lakáshelyzetéről lásd Somfai László, „Az utolsó Bartók-partitúrák és a »klasszikus« stílus értelmezései", *Magyar Zene* 47/1 (2009. február), 3–13.

[138] „New York was the powerful, unconquerable enemy. Traffic frightened him deeply. He would never walk against a light, and even when he crossed with a green light, he was tense and disturbed, hurrying across the street in short, hasty steps, like an animal that has left his protecting woods, and faces, wide-eyed, the roaring uncertanties of the metropolis." Hans Heinsheimer, *Fanfare for two Pigeons* (New York: Doubleday, 1952), 104. Fordítás: Tallián Tibor, *Bartók Béla* (Budapest: Gondolat, 1981) = *Szemtől szemben,* 277.

[139] „Everything seemed wonderful in New York. Dohnányi liked the superb technical inventions such as elevators, cars, refrigerators, and tape recorders, and he especially appreciated the high standards of concerts […]" Ilona von Dohnányi, 177.

[140] Dohnányiné Zachár Ilona, „Muzsika és küzdelem mindhalálig", in *Búcsú és üzenet,* 41–44, ide: 43.

[141] Tallián Tibor, „Bevezetés", in *Bartók fogadtatása Amerikában* 1940–1945 (Budapest: Zeneműkiadó, 1988), 7–54, ide: 17 és 22.

10.18132/LFZE.2010.21

Az elszigeteltségből való kitörés érdekében Dohnányi amerikai évei alatt több lemezfelvételt is készített, jóllehet nem volt híve a hangrögzítésnek. Az amerikai elismerésért vívott, tragikus küzdelem szimbólumának is tekinthető, hogy 1960 elején annak ellenére vállalkozott a New York-i hanglemezfelvételre, hogy a visszaemlékezések szerint környezetét rossz előérzetek gyötörték.[142] Ő azonban elutazott, és rosszabbodó egészségi állapota dacára még befejezte a munkát. Február 9-én bekövetkezett haláláról testvére megindulva írt:

> Hiszen nem kellett volna Tallahasseeból elmennie, de azt hiszem valami belső kényszert érzett erre, félt az elodázástól, nehogy örökre odázódjék el. Még *ezt* meg akarta örökíteni. Én csak nem hiszek a fájdalomnélküliségben – és ez a borzasztó.[143]

Haláláról elsősorban Tallahassee és Athens emlékezett meg; temetésén is viszonylag kevesen – mintegy 200-an – vettek részt.[144] Florida kormányzója 1960. és 1961. július 27-ét, születésének 83. és 84. évfordulóját Dohnányi-nappá nyilvánította, s az egyetem emlékhangversenyt, az ősz folyamán pedig emlékkiállítást rendezett.

[142] Vázsonyi, 311; Ilona von Dohnányi 201–202.
[143] Dohnányi Mária levele Szlabey Ernőéknek, 1960. február [?] (Dohnányi Archívum: „Szlabey-hagyaték", 102.). A sajtó híradásai közül lásd például N. n., „Ernst Dohnanyi Dies in New York", *Tallahassee Democrat* (1960. február 10.); Gál Endre, „»Cantus vitae«. Dohnányi Ernő élt 82 évet", *Magyar Hírlap* [Kanada] (1960. március 5.); N. n., „The World Remembers Dohnanyi", *Tallahassee Democrat* (1960. július 24.).
[144] Rueth információja (Rueth, 176).

10.18132/LFZE.2010.21

3. A tanár

Előzmények

Dohnányi pályáján mindvégig meghatározó jelentőséggel bírt a tanítás:[1] összesen több mint 40 éven át oktatott különböző zenei felsőoktatási intézményekben,[2] fiatalabb korában pedig alkalmanként magántanítványokkal foglalkozott.[3] Egy adott periódusban ez azonban teljes tevékenységének csak töredékét jelentette olyan egyéb elfoglaltságok mellett, mint az aktív koncertezés, a különböző vezetői pozíciók gyakorlása és persze a komponálás.[4] Amerikában ezzel szemben a tanári tevékenység lett jövedelmének legfőbb forrása és ott-tartózkodásának záloga – egyetemi körülményeinek bemutatása így tehát alapvető jelentőségű a tallahassee-i évek tárgyalásakor.

Az FSU és Dohnányi közt 1949 márciusában, az állás betöltését fél évvel megelőzően kezdődtek meg a tárgyalások. Karl Kuersteiner dékán a következőképp körvonalazta a szerződés hatályát és az adminisztratív tudnivalókat:

> Azzal a tiszteletteljes ajánlattal fordulunk Önhöz, hogy fogadja el a Florida State University zeneszerzés- és zongoraprofesszori állását. […] kinevezése 1949. október 1-jével kezdődne, és 1950. június 30-ig tartana. Szerződését szándékunkban áll ezt követően – sőt még inkább e dátumot hónapokkal megelőzően – megújítani 1950. július 1-jétől 1951. június 30-ig. […] Mindez három, tízhetes trimeszterben való tanítást jelentene, valamint további öt hetet a nyári időszakban.[5]

[1] Dohnányi tanári működéséről lásd: Kovács Sándor, „Dohnányi Ernő. Művészete és pedagógiai nézetei", in Ujfalussy József (szerk.), *A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola 100 éve. Dokumentumok, tanulmányok, emlékezések* (Zeneműkiadó: Budapest, 1977), 184–198; Kovács Ilona, „Dohnányi Ernő, a Zeneakadémia tanára (1916–19 és 1928–44)", in *Dohnányi Évkönyv 2002*, 55–66. Utóbbi bővebb változatát ld.: uő., „Dohnányi Ernő, a Zeneakadémia tanára, 1916–19 és 1928–44" (kézirat, Dohnányi Archívum, 2002. július 27.).

[2] Hochschule für Musik, Berlin (1905–1915); Országos Magyar Királyi (Liszt Ferenc) Zeneművészeti Főiskola, Budapest (1916–1920, 1928–1943); Universidad Nacional de Tucumán (1948–1949); Florida State University, Tallahassee (1949–1960).

[3] Életének ez a mozzanata elsősorban azért érdemes említésre, mert kevés magántanítványa közt volt Bartók Béla is, aki 1903 nyarán Gmundenbe utazott Dohnányihoz, hogy zongorajátékát tökéletesítse.

[4] Ennek legjobb példája az 1934–1943-as évtized, amikor a komponálás, a hangversenyezés és a tanítás mellett a Filharmóniai Társaság elnökkarnagya (1919–), a Magyar Rádió zenei osztályának igazgatója (1931–) és a Zeneművészeti Főiskola főigazgatója (1934–) is volt egyben.

[5] „The proposition we submit for your kind consideration is that you would come to Florida State University as Professor of Composition and Piano. […] your appointment would begin October 1, 1949 and extend to June 30, 1950, with the intention that the contract would then be renewed, or even months before that time, to run from July 1, 1950 until June, 30, 1951. […] This would involve teaching the usual three quarters of ten weeks each in the academic year plus one five weeks' summer term." Kuersteiner levele Dohnányinak, 1949. április 8. (FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters", 262.) Dohnányi ott-tartózkodásának első évében az FSU-n a *quarter*-rendszer volt érvényben (trimeszterek), majd az 1950/51-es tanévtől visszatért a két szemeszteres rendszer. (Rueth, 91.)

10.18132/LFZE.2010.21

Kuersteiner ajánlatát követően még folytak tárgyalások a szerződés egyes pontjainak megváltoztatásáról,[6] de Dohnányi végül elfogadta a dékán által felvázolt feltételeket. Kuersteiner így részletezte a zeneszerző leendő feladatait:

> Szeretnénk, ha az Ön irányítása alá kerülne egy *graduate* zeneszerző osztály. Erre az alkalmanként két órás kurzusra hetente háromszor kerülne sor, tehát heti hat órában. […] A másik kurzus zongorairodalom lenne – véleményem szerint ez is haladó tanulók számára. Összesen mintegy hat órát jelentene hetente. Reményeim szerint valamennyi tanítványa – nem több mint 12 – jelen lehetne az órákon. Ily módon hallhatnák egymást játszani, ami igencsak hasznukra válna. Nagyszerű volna emellett, ha néhány további órában más, haladó zongoristák (esetleg alapképzősök) számára is alkalmat biztosítana a meghallgatásra.[7]

A dékán eszerint kezdetben legalább heti 12 órás elfoglaltságot tervezett Dohnányinak, nem számolva a privát zongoraórákat és az alkalmankénti meghallgatásokat, ám e megterhelő óraszám beütemezésére az első években nem került sor.[8] A dékán mindenesetre minél több egyetemista számára akarta biztosítani, hogy az új professzor közelében lehessen, s a hatékonyság növelése érdekében még egy tanársegédet is felajánlott számára.[9] Levelezésük során Dohnányi így körvonalazta elképzeléseit:

> Általában szeretek kevés növendéket, de intenzíven tanítani, ezért nem szükséges segédtanár, még hosszabb hiányzásom esetén sem. Végülis minden oktatás célja, hogy

[6] Dohnányi például a tárgyalás egy stádiumában egyenesen elutasította az ajánlatot: „It is very hard for me not to accept your very kind offer but the teaching schedule as well as a permanent stay there during the summer would not be a good solution for me. Besides this, I already accepted, tentatively, an offer from another university and it would be hard to refuse it." Dohnányi levele Kuersteinernek, 1949. április 28., közli: Rueth, 36–37.

[7] „We would like to schedule one graduate composition under your direction. This course could meet two hours a day, three hours a week, for a total of six hours weekly. […] The other course would be in piano literature. My suggestions would be that it would be for graduate students also. It would meet a total about six hours a week. It would be my hope that all of your students, not numbering more than twelve, could be present for all meetings of the class. In this way, they could hear each other perform and could profit considerably thereby. It would also be my hope that it would be congenial to you to specify certain hours each week when other advanced pianists, probably the undergraduates, could come in for periods of auditioning." Kuersteiner levele Dohnányinak, 1949. április 8. (FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters", 262.) Az amerikai oktatási rendszerben az érettségi után 4 éves *undergraduate* képzésben vesznek részt a hallgatók. A tehetségesebbek a diploma megszerzése után további 2(–4) évig *graduate* szinten folytathatják tanulmányaikat. A *graduate* képzést záró követelmények a magyarországi egyetemi diploma (a bolognai rendszerben: mesterfokozat) szintjével egyeznek meg. A *Master of Music (M.M.)* cím elnyerését követően az ötvenes évektől kezdődően lehetőség nyílt szervezett képzésben doktori fokozatot szerezni *(Doctor of Music, D.M.).*

[8] A tárgyalás e szakaszában Dohnányi azt kérte, hogy a tanévnek csak egy részét kelljen Tallahassee-ben töltenie, olyankor azonban intenzív beosztással dolgozhasson. Lehetséges, hogy Kuersteiner ennek tudatában vázolt föl egy, az egyetem számára is kielégítő beosztást. Lásd például Schulhof levelét Kuersteinernek (1949. május 10., idézi: Rueth, 40–41), melyben azt szeretné elérni, hogy Dohnányinak szemeszterenként (12 hét) 6–6 hetet kelljen Tallahassee-ben töltenie.

[9] „It was my hope, further, that we could make this class available to certain other qualified advanced piano students who would attend as auditors. Also, I believe that most of the piano faculty would want to attend as auditors." Kuersteiner levele Dohnányinak, 1949. július 5. (Dohnányi Archívum: Vázsonyi-hagyaték, I 00–018.); illetve: „It occurred to me that the assistance of another mature and cooperative faculty member might ease your responsibility considerably. Such a teacher could take care of certain technical phases of class procedure and even of your teaching. Furthermore, when you would be absent from town, this teacher could direct the work of your students." Kuersteiner levele Dohnányinak, 1949. április 8. (FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters", 262.)

10.18132/LFZE.2010.21

> függetlenségre nevelje a tanulót. Természetesen ez csak nagyon előrehaladott növendékekkel lehetséges. A berlini Hochschule für Musikon, ahol 10 évig tanítottam, általában 6, csaknem pódiumkész tanítványom volt, de emellett néhány – nem túl sok – szintén haladó szintű, passzív növendékkel is foglalkoztam […]. Budapesten még kevesebb tanítványom volt. […] Feltételezem, hogy az FSU-n a tanulók színvonala gyengébb, mint amilyennel Berlinben és Budapesten volt dolgom, ezért valószínű, hogy egy segédtanár hasznos volna. De ezzel szeretnék várni mindaddig, amíg ott nem leszek. Megkönnyítené a helyzetet, ha egy korábbi tanítványom lenne a tanári karban. […] Nem tudom viszont megmondani, *hány* tanulót – ahogy ön nevezi: magánnövendéket – tudok irányítani, mert nem ismerem a képességeiket. De mivel szeretném, ha rálátásom lenne az egész zongora tanszakra, csak a kivételesen tehetségeseket fogadnám „magán" növendékként.[10]

Órabeosztás

Dohnányi több szinten és formában tanított zongorát: magán-[11] és csoportos[12] órát adott túlnyomórészt *graduate* szintű növendékeknek, melyen olykor *undergraduate* zongoristák is közreműködtek. Ehhez egy *undergraduate* és egy *graduate* zeneszerzés-kurzus,[13] a későbbi évek során pedig zenekari vezénylés[14] és disszertáció témavezetés társult.[15] A csoportos kurzusok közül a *graduate* zeneszerzés szeminárium és a nagyobb nyilvánosság előtt zajló, népszerű *piano repertoire class* szerepelt folyamatosan órarendjén – utóbbi rangját és csaknem intézményesült jellegét bizonyítja, hogy az évek előre haladtával mindig azonos időpontban tartották. Az egyes szemeszterek órabeosztása az *1. ábrá*n látható, melynek összeállításához Rueth dolgozatát, Dohnányi zsebnaptárait, tanítványaival való levelezését és a tanítványok visszaemlékezéseit egyaránt felhasználtam.

---

[10] „In general I prefer to teach a few and occupy myself with them intensely, so that no assistant teacher should then be needed, even in the case of a longer absence. After all, the aim of any education should be to make the pupil independent. Of course, this is only possible with very much advanced pupils. On the »Hochschule für Musik« in Berlin, where I taught 10 years, I generally had 6 pupils, who were almost ripe for concertising, but had besides a few – not too many – also advanced listeners […] In Budapest I had even less pupils. […] Now I presume that the student material on the University is inferior to what I had in Berlin and Budapest, and very likely an assistant teacher would be useful. But I should like to wait with the settlement of this until I am there. It would be easy if a former pupil of mine could be found under the professors. […] Only I cannot say, *how many* students I can manage, you call them »private students«, because I don't know their talent. But as I should like to have a supervision on the whole piano-section, I may accept only the peculiarly gifted ones as »private« pupils. Dohnányi levele Kuersteinernek, 1949. augusztus 3. (FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters", 689.)

[11] Applied Music Literature (kódja: Music 181–82, Music 581–83, illetve Music 683). Az egyetem tanrendje *(Catalog of FSU)* alapján a kurzus leírása: „Private instruction. For students working toward a B.M degree in the applied area concerned." / „Private instruction. For students working toward an M.M degree in the applied area concerned, administered through private instruction, seminars and examinations." / „Private instruction. For graduate students." Idézi: Rueth, 231–232, „Appendix F. Courses directed by Dohnányi at Florida State University".

[12] Piano Repertoire. „A study of the literature for the solo pianoforte through class performances. Required for all students of piano literature."

[13] Composition (Music 371–72, illetve 471–72). „For third-year students." / „For fourth-year students." Illetve: Composition Seminar (Music 586–87). „Open to students doing graduate work in composition. Seminar in advanced composition. Specific subject in the field to be chosen by the students enrolled and the instructor."

[14] Advanced Symphonic Conducting (Music 565). „Graduate standing and experience in orchestral conducting. The study of classic literature through analysis and conducting a small orchestra."

[15] Doctoral Dissertation (Music 699). „For students who wish to be admitted to candidacy for the doctor's degree. No credit is given for the dissertation, but work on the dissertation counts toward the student load."

10.18132/LFZE.2010.21

Év	Tanítási időszak	Magán zong. tan. (min.) [16]	*Piano Repertoire*	*Comp. Seminar* (586–87)	*Adv. Symph. Conducting* (565)	*Comp. for undergrads.* (371–2)	*Comp. for undergrads.* (471–2)	Össz.
			Heti óraszám					
49/50	Őszi		2	2×2				6
	Téli		2	2×2				6
	Tavaszi		2	2×2				6
	Nyári (6 hét)		[?]	[?]				
50/51	Őszi		2	2×?				6 (4?)
	Tavaszi	1	2	2×?				6 (4?)
	Nyári (6)		2	2×1 + 1×2				
51/52	Őszi	5	2 [?]	2×1	2			6
	Tavaszi	1	2	2×?	2			6 (8?)
	Nyári (6)	1	2	4×1 + 1×2				
52/53	Őszi	7	2	2×?	2			6 (8?)
	Tavaszi		2	1×2	2			6
	Nyári (6)		2	4×1 + 1×2				
53/54	Őszi		2	2×?	2×?			6 (8?)
	Tavaszi	3	2	1×2	2			6
	Nyári (6)		2	+				
54/55	Őszi		2	+	2	+	+	10–12
	Tavaszi	3	2	+		+	+	10–12
	Nyári (6)	1	2	4×1 + 1×2				
55/56	Őszi	1	2	+	2			6 (8?)
	Tavaszi	6	2	2×?				4 (6?)
	Nyári (6)	1	2	4×1 + 1×2				
56/57	Őszi	1	2	+	2			6 (8?)
	Tavaszi	3	2	+				4 (6?)
	Nyári (8)		2	4×1 + 1×2				
57/58	Őszi		2	+	2			6 (8?)
	Tavaszi		2	+				4 (6?)
	Nyári (8)	5	2	4×1 + 1×2				
58/59	Őszi		2	2	2			6 (8?)
	Tavaszi	3	2	+				4 (6?)
	Nyári (8)	5	[?]	[?]				
59/60	Őszi	2	2	2×1	2			6

Jelmagyarázat: X×Y = hetente X alkalommal Y tanóra (1 tanóra 45–50 perc); + = biztosan van ilyen kurzus, de a források nem konkretizálják sűrűségét; [?] = a források szerint nincs ilyen kurzus, de az előzmények miatt ez nagyon kétséges; 2×? = hetente 2 alkalommal ismeretlen hosszúságú tanóra.

1. ábra. Dohnányi kurzusai az egyes szemeszterekben

Dohnányi heti óraszámának alakulását nehéz pontosan meghatározni a fennmaradt dokumentumok alapján. Becslésem szerint mindazonáltal a privát növendékeket nem számítva 6–8 órát tarthatott egy héten, ami két szemeszterben kúszott fel 12-re, az utolsó években viszont olykor 4–6-ra csökkent. Ennek tudatában mindenképpen meglehetősen tendenciózusnak értékelhetjük Vázsonyi magyarázatát, mely szerint a tallahassee-i vezetés érzéketlensége, sőt rosszindulata vezetett az első szerződésben foglalt óraszám megkétszereződéséhez és közvetve a zeneszerző végzetes kizsigereléséhez:

[16] A táblázat első oszlopában csupán azt tüntettük fel, hogy az adott szemeszterben tanított diákok közül hány azonosítható, elsősorban a növendékkoncertek listája alapján. A listát közli: Rueth, 221–224, „Appendix D. Dohnányi Piano Students at Florida State Univeristy".

10.18132/LFZE.2010.21

> A zenei fakultás dékánja furcsa változáson esett át az 1949-ben írott első, rajongóan alázatos levél óta. Lehet, hogy Dohnányi kiszolgáltatottságát érezte fokozott mértékben; lehet, hogy saját rendkívül szerény zenei adottságainak tudata zavarta. Nem javított a helyzeten az sem, hogy egy ízben a *Gyermekdal-variációk* vezénylésére vállalkozván – a szerző közreműködésével – a hangverseny folyamán néhányszor elütötte magát. Végül a zenekar különböző szólamai néhány ütemmel eltértek egymástól, és a derék dékán tanácstalanul eresztette le karjait. Dohnányi tovább játszott jobb kezével, bal kezével pedig pillanatok alatt rendbe hozta a zenekart. Kötelező óraszáma azontúl évenként emelkedő tendenciát mutatott. [17]

Míg a Vázsonyi által felvázolt ok-okozati összefüggés legalábbis vitatható, addig az óraszám emelkedő tendenciájára tett megállapítása bizonyosan téves. Az első félévhez képest két szemeszter idejére (1954/55-ös tanév) valóban megduplázódott Dohnányi óráinak száma, ez azonban kivételesnek minősül, s ráadásul a következő években határozottan csökkent hivatalos elfoglaltsága. Való igaz, hogy privát zongoratanítványainak száma emelkedett, s hogy egy sor, az órarendjében nem szereplő eseményen (próbákon, növendékhangversenyeken stb.) is meg kellett jelennie.[18] Ugyanakkor az egyetem érdekeit sem hagyhatjuk figyelmen kívül: az FSU állami intézmény volt, így a különféle szabályok, új intézkedések következményei alól Dohnányi sem vonhatta ki magát.[19] Lényeges továbbá, hogy csak a legnehezebb évben volt olyan zsúfolt az órarendje (heti 12 óra), mint amilyet az egyetem eredetileg szánt neki.[20] Mindezek tudatában a későbbi évek magasabb óraszáma nem feltétlen kíméletlenségnek, hanem a két fél közti – Dohnányi számára nyilván kényelmetlen – kompromisszumnak tekintendő. Rueth ráadásul egy sor olyan további mozzanatot említ, amelyekből kiderül, a zeneszerző is számtalan alkalommal sértette az egyetemi vezetés érdekeit és érzéseit.[21]

Vázsonyi rendkívül méltánytalannak ítélte továbbá, hogy Dohnányi az egyetem nyomására nyáron, a szubtrópusi hőségben is kénytelen volt dolgozni, pedig az FSU – más egyetemekhez hasonlóan – sosem ígért fizetett nyári szabadságot.[22] Rueth szerint a zeneszerzőt a vártnál jobb

---

[17] Vázsonyi, 299.

[18] *Búcsú és üzenet,* 24; Ilona von Dohnányi, 201; Vázsonyi, 294 és 303. Dohnányi zsebnaptárainak bejegyzései szerint Dohnányi látogatott (vagy legalábbis figyelemmel kísért) olyan egyetemi koncerteket is, melyek nem tartoztak szorosan saját területéhez, tehát például különböző – nem zongora – recital-okat és a University Singers fellépéseit.

[19] Ilona von Dohnányi indoklása a megnövekedett óraszámra: „the Board of Control of the State of Florida reduced the funding for the Music School." Ilona von Dohnányi, 201. Az Ohio Universityvel folyó tárgyalások kapcsán Vázsonyi sem mulasztotta el említeni, hogy a nehézségeket az általános, állami szabályok okozták. (Vázsonyi, 290.)

[20] Kuersteiner levele Dohnányinak, 1949. március 26. (Dohnányi Archívum: Vázsonyi-hagyaték, I 00–015.)

[21] Kuersteiner például sértőnek érezte, hogy Schulhof látatlanban elégedetlen volt az egyetem hangszer-állományával; s különösen bántónak találta, hogy Dohnányi nem fogadta el az FSU felkérését egy zenekari mű komponálására (1950. június 19.), jóllehet az Ohio University hasonló kívánságát teljesítette. A hiányzásokkal kapcsolatban Rueth olyan esetről is tud, amikor Kuersteinernek komoly kellemetlenséget okozott Dohnányi távolléte, mégsem kérte számon a zeneszerzőn, inkább elintézte maga. Lásd: Rueth, 77, 90, 131.

[22] Kuersteiner már 1949. április 8-i levelében megemlítette a nyári tanítást (FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters", 262.). Schulhof és Dohnányi több alkalommal tiltakozott ellene: „It is very hard for me not to accept your very kind offer but the teaching schedule as well as a permanent stay there during the summer would not be a good

10.18132/LFZE.2010.21

munkakörülmények, mindenekelőtt a légkondicionálás elterjedtsége bírta rá arra, hogy eredeti elképzelésével szemben nyári kurzusokat is vállaljon.[23] Bárhogy is volt, Vázsonyi sorai bizonyosan nem felelnek meg a tényeknek:

> Nyolcvanéves immár Dohnányi Ernő. […] Az egyetemen egyre többet dolgoztatták. Eredetileg kölcsönösen megállapodtak abban, hogy nyári tanítás szóba sem jöhet számára. Immár nemcsak heti 12 órára szaporodtak kötelezettségei a rendes tanév folyamán – a floridai nyár perzselő hőségében is hat hetet kellett dolgoznia. S mikor, korára hivatkozva, ennek megszüntetését kérte, a dékán biztosította arról, hogy bármikor kiléphet az állásból – két–három fiatal tanerővel azonnal pótolni tudják. Folytatja tehát.[24]

Ahogy az *1. ábrá*ból látható, a Vázsonyi által említett időszakban – 1957-ben és utána – Dohnányi jóval kevesebbet tanított, mint heti 12 óra, s a nyári tanítás sem a későbbi évek fejleménye. A nyári munka meghosszabbodására valóban az utolsó időszakban került sor, de ez összefüggésben lehet tavaszi óraszámának csökkenésével. Ha hozzátesszük, hogy a hiányzások tekintetében jócskán túllépte a kezdeti tárgyalások során meghatározott mennyiséget, valamint hogy szólóestjeinek és egyéb fellépéseinek száma viszont alatta maradt Kuersteiner elvárásainak,[25] akkor világossá válik, hogy az egyetem vezetése nem kárhoztatható olyan mértékben Dohnányi nehézségeiért, mint ahogy Vázsonyi állítja.[26] Fontos persze leszögezni, hogy a zeneszerző maga soha nem panaszkodott hasonló keserűséggel túlterheltségéről. Sőt az

---

solution for me" (Dohnányi levele Kuersteinernek, 1949. április 28., idézi: Rueth 36–37), illetve „Dr. Dohnányi can be at the university four to six weeks each semester, but would not undertake any teaching activities during the summer, only doing the spring and fall terms." (Schulhof levele Kuersteinernek, 1949. május 10., idézi: Rueth, 40–41). Mint ezekből az idézetekből is látszik, a tárgyalások során számtalan lehetőség felmerült Dohnányi munkafeltételeit illetően. A dokumentumokból nem állítható bizonyosan, hogy a nyári tanítás kérdése is csupán egy volt Dohnányiék több, meg nem valósult elképzelése közül, vagy alapvető szempontnak számított. Annyi viszont bizonyos, hogy Kuersteiner kezdettől fogva úgy kívánta, Dohnányi nyáron is tanítson, illetve hogy a rendelkezésünkre álló levelek egyikében sem ígérte ennek ellenkezőjét. Feltehetőleg az történt tehát, hogy Dohnányiék a kényszerhelyzet miatt elfogadták az FSU feltételeit, remélve, hogy a további tárgyalások során kéréseik minél nagyobb része megvalósul. Az egyetem vezetése azonban – valószínűleg adminisztratív, és nem személyes okokból – szintén kitartott a számára megfelelő feltételek mellett, ami hátrányosan érintette a zeneszerzőt.

[23] „Although in the initial correspondence between Kuersteiner and Dohnányi the Maestro had declared himself irrevocably against teaching in the summer, the air-conditioned comfort of the new Music Building evidently persuaded him to change his mind […]" Rueth, 89.

[24] Vázsonyi, 303.

[25] A hiányzásokról – nyilván figyelmeztető szándékkal – egy kimutatást küldött a dékán, melyből kiderül, hogy 1955-ben például 47 tanítási napot mulasztott (Dohnányi Archívum: Vázsonyi-hagyaték, I 44–009). Kuersteiner egy helyütt évi minimum 3 szólóhangversenyt és évi 2 zenekari fellépést említ (Kuersteiner levele Dohnányinak és Schulhofnak, 1949. május 18.; Dohnányi Archívum: Vázsonyi-hagyaték, I 00–017.) – igaz, Dohnányi fentebb idézett levele már csak 2 koncertre utal (hogy ez pontosan mire vonatkozik, az nem világos). Ehhez képest Dohnányi a 10 év alatt mindössze 6 szólóestet adott, de a 16 zenekari hangverseny is némileg alatta marad az egyetem által kívánt mennyiségnek.

[26] Ugyanerre a következtetésre vezet az Ohio University ajánlatának közelebbi vizsgálata: ők 1949 májusában 4500 dollárt ajánlottak (a nyári szemeszterek nélkül), heti maximum 10 órás elfoglaltságot, s ehhez a tanév felét kellett volna Athensben tölteni – az FSU ajánlata nagyjából tehát hasonló volt ezekhez a feltételekhez (sőt mint ismeretes, az OU végül ezt nem tudta biztosítani, s a hónap végén már csak a rektor által szabadon felhasználható 2000 dollárt tudták felajánlani – ekkor jelezték, hogy ha van más lehetősége, nem állnak útjában). Thomas Gorton levele Schulhofnak, 1949. május 2., illetve 25. (OU: „Baker Files".)

10.18132/LFZE.2010.21

első tallahassee-i tanévben írt sorai arra is rámutatnak, hogy a magasabb óraszám vállalása mögött egyéb okok húzódnak meg:

> Az én szerződésem 9 hónapra szól 5600 [dollár] fizetéssel, minimum 90 tetszés szerint eloszthatő tanóráért s 2 hangversenyért. Ennél jobbat el se lehet képzelni. Persze nem éltem vissza a minimummal és jóval több órát adtam.[27]

A *Búcsú és üzenet*ben persze számos olyan megjegyzéssel találkozunk, miszerint Dohnányi nagyon is fájlalta, hogy panasztalan derűje miatt sokan azt hitték róla: őt a „megfeszített munka tartja fiatalon".[28] E gondolatok azonban nagy valószínűséggel nem közvetlenül tőle, hanem aggódó feleségétől származnak.

Dohnányi az egyesült államokbeli tanításról

A sors különös játéka folytán Dohnányi számára éppen abban az időszakban volt a legfontosabb a tanítás, amikor szerényebb képességű növendékekkel kellett dolgoznia. Kezdetben nem is lelkesítette, hogy kései éveit oktatásra kell pazarolnia, a *Búcsú és üzenet*ben azonban hozzáállásának változásáról számolt be:

> Eleinte irtóztam a tanítástól. Fárasztott. Argentínában semmi pénzért sem vállaltam volna semmiféle privát órát, pedig vagyont kereshettem volna. De most, a folytonos támadások után itt az Egyesült Államokban ez lett a „job"-om. És mondhatom, megszerettem.[29]

Hogy a tanítást valóban természetéből adódó derűvel végezte, arról amerikai növendékeinek visszaemlékezései is árulkodnak. Catherine Ann („Kay") Smith szerint Dohnányi hosszú tanári pályafutásának legszerencsésebb tanítványai voltak ők, a floridaiak,[30] mert bár nem rendelkeztek kiemelkedő képességekkel, professzoruk teljes mértékben nekik szentelhette energiáit.[31] Dohnányi is kellemes emlékeket őrzött amerikai növendékeiről:

---

[27] Dohnányi levele Dohnányi Máriának, 1950. április 21. (Dohnányi Archívum: Vázsonyi-hagyaték, E 00–116.)

[28] Lásd például: „És mivel úgyis hiába tiltakoztam volna, igyekeztem derüvel, mosollyal tenni mindazt, ami persze sokakat félrevezetett, akik azt képzelték, nekem egyenesen élvezet ez a munka s hogy ez a folytonos megfeszített iram tart fiatalon." *Búcsú és üzenet,* 24. Ehhez hasonlóan egy újságíró egyenesen azt állította: Dohnányi annyira lelkesedik a tanításért, hogy nyolcvanévesen még két héttel több oktatást vállal a nyári kurzusokból. N. n., „Family Will Join Him: Dohnanyi To Celebrate 80th Birthday Next Saturday," *Tallahassee Democrat* (1957. július 21.).

[29] *Búcsú és üzenet,* 21.

[30] Catherine A. Smith, „Dohnányi as a Teacher", *Klavier* 16/2 (February 1977), 16–22, with revisions: „Dohnányi as a Teacher", in *Perspectives on Ernst von Dohnányi,* 243–260, magyarul: Kovács Ilona (ford.), „A Dohnányi-metodika 3. Catherine A. Smith: Dohnányi, a tanár", *Parlando* 47/1 (2005), 14–18. Smith 1954–1958 közt volt Dohnányi doktorandusza (BM és MM diplomáit az Indiana Universityn szerezte). Az egyetlen Dohnányi-növendék volt, aki az ő irányítása alatt kezdte el és fejezte be doktori tanulmányait.

[31] Smith a következő művészeket említi mint legkiválóbb Dohnányi-tanítványokat: Anda Géza, Bartók Béla, Cziffra György, Fischer Annie, Kilényi Edward, Arthur Fiedler, Boris Goldovsky, Ormándy Jenő, Reiner Frigyes, Solti György, Széll György (Smith, 244). Bartók és Dohnányi ilyen együttműködéséről fentebb szóltunk; Cziffra György Dohnányi segítségével került a Zeneakadémiára, de hivatalosan nem volt zongoranövendéke (erről lásd: Cziffra György, *Ágyúk és virágok,* Budapest: Zeneműkiadó, 1983, 57–68, illetve Vázsonyi, 237); Ormándy, Széll

10.18132/LFZE.2010.21

> Megszerettem az egyetemi ifjúságot és ők is megszerettek engem. Szinte rajongásukkal vettek körül. Olyan meghitt, kedves atmoszféra teremtődött az egyetemen, hogy szinte élveztem tanítani őket. […] Az amerikai fiatalságban van bizonyos konfidencia, önbizalom, ugyanakkor azonban lelkes, melegszívű és tisztelettudó azokkal szemben, kik ezt a tiszteletet kiérdemlik. Az utcán odakiáltják: „Hallo!", de ezt olyan kedvesen, oly közvetlen mosollyal teszik, hogy az embernek felmelegszik a szíve tőle. Talán szexuálisan érettebbek, de szellemileg naivabbak, mint a mi fiatalságunk […][32]

Dohnányi több interjúban hangot adott az amerikai zenészképzésről és zenei életről alkotott kedvező véleményének is.[33]

> „Az utóbbi fél évszázad alatt Amerikában lezajlott zenei fejlődés megdöbbentett" – mondta Dohnányi. Amikor 50 évvel ezelőtt először jött az Egyesült Államokba, mindössze egy maroknyi szimfonikus zenekar létezett az országban. „Ma már annyi van, hogy megszámolni se lehet" – állítja. Az amerikai közönség végre elég képzett a zene élvezetéhez. Dohnányi úgy véli, ez annak köszönhető, hogy oktatásunkban nagy hangsúlyt helyeztünk a művészetekre.[34]

Mindemellett olykor bírálatát is megfogalmazta: gyakran hangsúlyozta például, hogy meglátása szerint az Egyesült Államokban túl sok zongorista működik, hogy a vonós-növendékek

---

és Reiner egyáltalán nem voltak Dohnányi tanítványai, ők valószínűleg csak magyar származásuk és az Egyesült Államokban szerzett hírnevük alapján kerültek Smith látókörébe. Vázsonyi a legkiemelkedőbb, zeneakadémiai Dohnányi-tanítványokat felsoroló listáján Fischer Annie-n, Földes Andoron és Solti Györgyön kívül Ferenczy György, Hernádi Lajos, Csiby József, Petri Endre, Solymos Péter, Fejér György, Károlyi Gyula, Böszörményi Nagy Béla, Szegedi Ernő és Dániel Ernő neve is szerepel (Vázsonyi, 236); Pryor pedig Földest, Cziffrát, Andát, Fischert, Soltit, Nyíregyházi Ervint, Vásáry Tamást és Schwalb Miklóst emeli ki (Pryor, 18).

[32] *Búcsú és üzenet,* 18, illetve 26–27.

[33] Lásd például: A. B., „Von Dohnanyi Gives Recital", *San Francisco Call-Bulletin* (1951. augusztus 6.); Jack Loughner, „Noted Hungarian Musician Visiting S. F.: Gloomy Over Future Of Native Country", *The San Francisco News* (1951. július 18.); Carlo M. Sardella, „Noted Music To Be Guest Artist Tonight", *Evening Union* (1953. április 9.).

[34] „»Musical development in America during the past half-century has astonished me« he said. When Dohnanyi first came to the United States 50 years ago, only a handful of symphony orchestras existed in the nation. »Now there are too many to count« he said. The American audience is trained at last to appreciate music, Dohnányi believes, due to emphasis placed on the arts in our schools." Betty Patterson, „Master Musician Joins FSU Faculty", *Tallahassee Democrat* (1949. november 6.). Egy másik nyilatkozatában elmondta, hogy szerinte kifejezetten Walter Damrosch tevékenységének köszönhető a lendületes fejlődés (Carlo M. Sardella, „Noted Music To Be Guest Artist Tonight", *Evening Union*, 1953. április 9.) Damrosch (1862–1950) karmester, zenepedagógus és zeneszerző volt, akinek nevéhez az amerikai zenei élet számos jelentős eredménye kötődik (például a Carnegie Hall megépíttetése és az amerikai diákok számára létrehozott konzervatórium megalapítása a Párizs melletti Fontainebleau-ban). Ilona von Dohnányi szerint a zeneszerző már a húszas években felfigyelt az amerikai közönség komolyzenei tájékozottságának és ízlésének kedvező irányú változására, amit már akkor kapcsolatba hozott Damrosch munkásságával. 1923-ban Dohnányi 1. hegedűversenyét is előadták egy Damrosch-koncerten. Az esemény azért is jelenetős Dohnányi életrajzában, mert ekkor ismerkedett meg későbbi barátjával, Albert Spaldinggal, aki a koncert szólistája volt. (Ilona von Dohnányi, 78 és 91.)

10.18132/LFZE.2010.21

színvonala nem kielégítő, s hogy az egyetemi zenészhallgatók egyéb tanulmányi kötelezettségeik miatt túlságosan leterheltek.[35]

A sajtóinterjúknál intimebb véleménynyilvánításaiból természetesen jóval árnyaltabb kép bontakozik ki. Tallahassee-be érkezését követően például rezignált nyugalommal így írt barátainak:

> Budapesti Zeneakadémiát ebben az országban sehol nem fogsz találni.[36]

> Tallahassee most télen az elképzelhető legszebb hely. Az egész kis város egy nagy kert. A zeneépület új és a legmodernebb felszerelésű. A kollégák kellemesek. A tanítványokra persze nem szabad budapesti mértéket alkalmazni, de a nívó nem rossz, s határozottan sokkal jobb, mint Tucumánban. Ami itt hiányzik, az egy jó zenekar, ami viszont Tucumánban van.[37]

Viszonylagos elégedettsége azonban kizárólag zongoratanítványaira vonatkozott, a zeneszerző-növendékek képességeit Kilényinek így kommentálta:

> Zongora tanitványaim (heten vannak) nagyon jók; a többi (kompozicio) rémes.[38]

A hangszeres növendékeiről alkotott, kedvező véleménye az évek során mit sem változott – egy 1958-as leveléből például kifejezett büszkeség árad:

> Mindenekelőtt az iskola vett igénybe, mert 5 teljes recitalt kellett előkészítenem. De a fáradozás nem volt hiába, mert mind az öt (3 doktorkandidáns s 2 „master" jelölt) kitűnően játszott. A produkciók messze fölülmúlták az iskolai nívót. A két masterjelölt mulatságos és kedves ikrek voltak [Gordon és Grady Wilson], akiket nem lehetett egymástól megkülönböztetni. (Már ez is magában mulatságos volt.) Tegnap kapták meg diplomájukat, ugyancsak az egyik doktorjelölt is tegnap lett avatva. (Az *első* női „Doctor of Music" az U.S.A.-ban [Catherine Ann Smith].)[39]

Dohnányi már a szerződéskötést megelőző levelezés során kifejtette Kuersteinernek a fiatal zeneszerző-generációról alkotott, meglehetősen lesújtó véleményét, mire a dékán – kissé talán

[35] Dohnányi amerikai zeneoktatásra vonatkozó nyilatkozatait lásd például: Jack Loughner, „Noted Hungarian Musician Visits S.F. for First Time in 23 Years", *The San Francisco News* (1951. július 18.); Carlo M. Sardella, „Noted Music To Be Guest Artist Tonight," *Evening Union* (1953. április 9.).
[36] Dohnányi levele Dániel Ernőnek, 1949. december 21. (FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters", 675.)
[37] Dohnányi levele Laczkovich Jánosnak, 1950. január 21. (FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters", 691.)
[38] Dohnányi levele Kilényinek, 1952. november 1. (FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1948–1957", 52.)
[39] Dohnányi levele Dohnányi Máriának, 1958. július 20–augusztus 10. (Dohnányi Archívum: Vázsonyi-hagyaték, E 00–131.)

10.18132/LFZE.2010.21

sértetten – biztosította őt leendő növendékei megfelelő felkészültségéről.[40] A *Búcsú és üzenet* soraiból azonban kiderül, hogy Dohnányi előítéletei megalapozottnak bizonyultak, s a komponista-növendékekkel végül nem tudott jelentős eredményt elérni:

> Tizenkét éven át adtam elő zeneszerzés-tant a Florida State Universityn. Ez a tárgy fárasztott ki a legjobban. Nemcsak azért, mert szüntelen magyarázni, tanítani, előadni kellett, de mert semmiféle elégtételt nem nyújtott. Tanítványaim elképesztően előkészületlenek voltak, bár hírneves egyetemeken végeztek kurzusokat, annyira nem voltak jártasak a kontrapunkt s komponálás tudományában, hogy egy fugát sem voltak képesek megírni a legnagyobb igyekezettel sem. Nem kívántam befolyásolni őket, alkossanak saját egyéniségük s vágyaik szerint, de tanulják meg előbb az alkotás elemi szabályait. S ezt nékem kellett beléjük verni. […] falra hányt borsó volt minden tanácsom, igyekezetem, törekvésem. Ők nem értékelhették, mert nem is érthettek meg engem. Az ő számukra idegen nyelven beszéltem.[41]

A tartózkodás minden bizonnyal kölcsönös volt: így a fiatal zeneszerzőkkel való együttműködés végső soron sokkal kevésbé bizonyult hasznosnak és kellemesnek, mint a zongoristák tanítása.

Tananyag és tanítványok

Rueth a rendszeres növendékkoncertek programja alapján Dohnányi 27 zongoratanítványát azonosította.[42] Hangverseny-repertoárjukból világosan kirajzolódik a professzoruk által tanított művek köre.[43] Úgy tűnik, Dohnányi előszeretettel foglalkozott például azokkal a darabokkal, amelyeket maga is játszott aktuális koncertjein (például Bach: *Kromatikus fantázia és fúga, Olasz koncert;* Haydn: f-moll variációk; Beethoven-szonáták; Schumann: *Szimfonikus etűdök*). Saját preferenciáitól tanítványai műsorválasztása csupán annyiban tért el, hogy ez utóbbiakban

[40] „At the present time, there are three or four talented graduate students who are majoring in composition. As you well could guess, our usual advanced student is writing in what you loosely called the modern style. However, I believe we can say that each is well grounded in traditional harmony." Kuersteiner levele Dohnányinak, 1949. július 5. (Dohnányi Archívum: Vázsonyi-hagyaték, I 00–018.) Dohnányi említett leveleiről az V. 1. fejezetben lesz szó részletesebben.

[41] *Búcsú és üzenet,* 23–24.

[42] Dohnányi amerikai tanítványai és egyetemi fellépéseik dátuma: Barbara Basten (1959. máj. – junior [harmadéves undergrad.]), Joanne Byrd (1952. márc. – grad.), Sarah Ann Cliett (1959. jan. – grad.), Paul Freed (1957. ápr. – grad.), Libby Linn Gabriel (1958. aug. – grad.; 1959. júl. – DM), Joan Holley (1951. febr. – ?), Eugene Jennings (1959. aug. és okt., 1960. febr. – DM), Richard La Mar (1954. máj. – senior [negyedéves undergrad.]; 1955. ápr. – grad.), Raymond Liebau (1957. dec. – junior; 1959. máj. – senior; 1960. máj. – grad.), Mary Dare Moore (1956. dec. – grad.), Joanne Poe (1954. febr. – junior; 1955. máj. – senior), David Pope (1959. dec. – junior, 1960. máj. – senior), Vernon Raines (1952. júl. – grad.), Joseph Running (1958. máj., jún., júl., aug. – grad., DM), Howard Silberer (1953. jan. – DM), Janet Sitges (1954. máj. – junior; 1955. febr. – senior), Catherine Anne Smith (1955. júl. – grad.; 1958. máj. és jún. – DM), James Stafford (1957. máj. – senior), Richard Strasburg (1956. jún. – DM; 1960. jan. – DM), Edward Thaden (1957. ápr. – DM; 1958. júl. – DM), Vázsonyi Bálint (1960. márc. – grad.), Barbara Whittington (1959. máj. – junior), Gordon Wilson (1958. aug. – senior), Grady Wilson (1958. aug. – senior). Forrás: Rueth, 221–224, „Appendix D. Dohnányi Piano Students at Florida State Univeristy". Felvetődik emellett Frederic Kirchberger és Paul Parmelee neve, akik egyetemi koncerteken (96., illetve 108.) Dohnányi vezényletével zongoráztak.

[43] A teljes listát lásd: Rueth, 225–230, „Appendix E. Piano Repertoire Used by Dohnányi with His Students".

10.18132/LFZE.2010.21

gyakrabban tűnik fel régebbi szerzők neve (Frescobaldi, Gibbons, Rameau, Scarlatti) – valószínűleg az egyetemi követelményekből adódóan. Modern, huszadik századi műveket ellenben ők is alig-alig tűztek műsorra: öt esetben hangzott el Bartók-darab (3-szor az *Allegro barbaro*, továbbá egy-egy részlet a *Szabadban* és az op. 14-es Szvit ciklusokból), háromszor Hindemith- és egyszer Prokofjev-kompozíció. Bár a visszaemlékezések szerint Dohnányi nem erőltette tanítványaira saját műveit, azok mégis igen népszerűek voltak: a növendékek a különböző sorozatokból általában egy-egy darabot választottak előadásra. [44]

A zongoristák közül a miami származású Joan Holley bizonyult a legtehetségesebbnek. Neve Dohnányi életrajzában is helyet kapott, miután egyéb egyetemi elfoglaltságai miatt a zeneszerző őt küldte maga helyett a 1953-as New York-i hangverseny zenekari főpróbáira.[45] Egy másik kiemelkedő tanítványának, Howard Silberernek az országban elsőként sikerült szervezett képzésben megszereznie a *Doctor of Music* fokozatot.[46] Silberer elméleti érdeklődéssel is fordult a zeneszerző Dohnányi felé, ezt bizonyítja egy levele, melyben Dohnányi-zongoraművekről tartott előadásáról számol be.[47] Kiszely-Papp a Pulitzer-díjas zeneszerzőt, Ellen Taaffe Zwilichet emeli ki az amerikai tanítványok közül, aki az *undergraduate* zeneszerzés-osztály egyik hallgatójaként látogatta Dohnányi óráit.[48] Itt is említeni kell végül Vázsonyi Bálint nevét, aki 1959-ben lett a szerző legbelsőbb köreihez tartozó tanítványa.[49]

A fentiekből kiderült, hogy az alacsonyabb szinthez alkalmazkodva a zeneszerzés-tanítás során Dohnányi kénytelen volt az egyéni tanácsokon túl alapszintű összhangzattant és ellenpontot is tanítani. Ezzel magyarázható a különböző elméleti írások iránt való érdeklődése: amerikai könyvtárában tucatnál is több ellenponttal, harmóniával és hangszereléstannal

[44] Smith, 244.

[45] Dohnányi a Florida State Music Teachers Association 19th Annual Convention keretében játszotta *Gyermekdal-variációi*t (1953. november 2., Tallahassee, 52.). Holley New York-i fellépéséről lásd: N. n., „Miss Holley Goes To Carnegie Hall. Pupil Pinch-Hits for Dohnanyi At Rehearsals", *Tallahasee Democrat* (1953. november 1.); N. n., „At Carnegie Hall. Student Holley Pinch-Hits For Dohnanyi", *Florida Flambeau* (1953. november 3.). Holley egyébként nemcsak a 2. zongoraversenyt játszotta Dohnányitól, hanem európai koncertkörútjai során is népszerűsítette mestere műveit, lásd N. n., „Miamian Plays Works Of Dohnányi Abroad", *The Miami Herald* (1953. május 31.).

[46] Korábban ezt a fokozatot csak tiszteletbeli címként lehetett elnyerni, 1951 őszén azonban az FSU egyike lett azon két egyetemnek Amerikában, amely a doktorátus ilyen megszerzését lehetővé tette. (Rueth, 115.)

[47] „Thank you so much for the list of compositions and for the newspaper clipping, both of which were so very useful to me. The lecture-recital came off quite well and was much appreciated. […] In the talk I divided the piano compositions up into groups or types, so that they would be able to take notes and know something of the character of each piece. These groups were: (1) Formal compositions, Op 4, 6, 17, 24. (2) Virtuoso Suites, Op. 2, 11, 13, 23, 41, 44. (3) The Hungarian element, Op 29, 32, Pastorale etc. (4) Studies and Exercises. (5) Concerted works and (6) Waltz Transcriptions. If there are any suggestions or criticism they are most joyfully received." Howard Silberer levele Ilona von Dohnányinak, 1954. január 31. (FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters", 454.)

[48] Kiszely-Papp, 24. Taaffe életrajza mindazonáltal a Florida State Universityn John Bodát nevezi meg tanáraként: K. Robert Schwartz, „Zwilich, Ellen Taaffe", *The New Grove, vol. 27,* 893–894.

[49] Vázsonyi Bécsből már 1956 őszén felvette a kapcsolatot Dohnányival, aki 1957 elején koncertet rögtönzött egy magyar ösztöndíj-alap létrehozására, hogy Vázsonyit segíthesse (1957. január 15., 95.). A kiutazásra azonban csak egy évvel később kerülhetett sor az USA bevándorlási szabályai miatt. 1958 őszén Dohnányiék tájékoztatták Vázsonyit, hogy az ösztöndíj még mindig rendelkezésére áll. Lásd: Vázsonyi, 305; Pat Senn, „After Two Years. Hungarian Pianist Finally Sees FSU", *Florida Flambeau* (1959. január 13.); FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters", 523–526., 705.

10.18132/LFZE.2010.21

foglalkozó, nagyrészt friss kiadású mű található.[50] Ezekre feltehetőleg Kilényi tanácsa alapján esett választása, kevéssel Amerikába érkezését követően ugyanis a következőket írta neki:

> Tudsz nekem ajánlani – akár német, akár angol nyelven *jó* „Compositionslehrét"? Már t.i. újabb keletűt. Esetleg ha tudnál nekem itt megjelent zenei könyvekről jegyzékeket küldeni, vagy a kiadók által küldetni, magam is tudnék választani. Egész könyvtáram Pesten maradt, s lassankint kótákat is kell beszereznem.[51]

Dohnányi – kissé talán meglepő – lelkiismeretességét bizonyítják a hagyatékban fennmaradt, ellenpont-órákhoz készített segédanyagok, valamint jegyzetfüzetek, melyekben összehasonlító jegyzeteket készített három kontrapunkttal foglalkozó írásból: Gédalge, Oldroyd és Tovey munkáiból.[52]

„Így láttuk Dohnányit"

Az amerikai zongoratanítványok Dohnányi pedagógiai elveiről és módszereiről szóló visszaemlékezései[53] kísérteties egyezést mutatnak a korábbi tanítványok leírásaival,[54] ami azt jelzi, hogy a növendékek szerényebb képességei ellenére a zeneszerző ez esetben nem látta szükségesnek, hogy változtasson több évtizede bevált metódusán. A berlini és budapesti növendékekhez hasonlóan a tallahassee-i tanítványok is úgy vélték, Dohnányi nem volt

[50] Dohnányi saját könyvtára – néhány, halálakor az egyetemi szobájában maradt könyvön kívül – ma is egykori házában, a Beverly Court 568-ban található. Elméleti könyvei: Stephen E. Emery, *Elements of Harmony* (1890); André Gédalge, *Traité de la fugue* (1901); Hindemith, *The Craft of Musical Composition* (1948); Jeppesen, *Counterpoint* (1939 [1956]); Kent Wheeler Kennan, *The Technique of Orchestration* (1952); Charles H. Kitson, *Invertible Counterpoint and Canon* (1950); Philip J. Lang, *Scoring for the Band* (1950); Walter Piston, *Harmony* (1941 [1948]); Piston, *Counterpoint* (1947); Piston, *Orchestration* (1955); Ebenezer Prout, *Fuge* (1891); George Oldroyd, *A Technique and Spirit of Fugue. A Historical Study* (1949); Sir Donald Francis Tovey, *A Companion to „The Art of Fugue" of J.S. Bach* (1931); *Concert Band Instrumentation* (gépirat, ismeretlen szerző).

[51] Dohnányi levele Kilényinek, 1950. július 19. (FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1948–1957", 32.) Válaszul Kilényi elküldte neki a „Norton kiadó könyvét" (valószínűleg: Walter Piston, *Counterpoint*), és jelezte, hogy szeretné még eljuttatni hozzá Hindemith tankönyvét, a *Craft of Musical Composition*t is. Kilényi levele Dohnányinak, 1950. augusztus 6. (FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters", 235.) Dohnányi egyébként nagyon elégedetlen volt az FSU könyv- és kottatárával, mint azt egy 1952-es tanári kérdőíven jelezte is. Lásd: Rueth, 106, Document A, „Teaching, research, extension and service faculty questionnaire For First Semester, 1951–52".

[52] „Dohnányi's hand-written sketchbook. Contains notes from musical theory books." (FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Documents", 732.) Alaposságát jelzi, hogy egy, a jegyzettömbhöz tartozó füzetben francia szógyűjtemény található („Dohnányi's hand-written French–German dictionary *[Vocabulaire]*." FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Documents", 731.) – a franciául ugyanis kevéssé tudott, viszont Gédalge munkájának feldolgozásához erre is szüksége volt.

[53] Smith írásán kívül: Joan Holley, „He Writes and Teaches in a New World", *Music and Musicians* (March 1955), 15; Charles Michael Carroll, „Memories of Dohnányi", in *Perspectives on Ernst von Dohnányi*, 233–241. Dohnányi tanításáról, de nem Dohnányi növendékeként: William Lee Pryor, „Dohnányi at Tallahassee: A Personal Reminiscence", in *Perspectives on Ernst von Dohnányi*, 217–241.

[54] Korábbi tanítványok visszaemlékezései például: Devich Márton, „Pódium és katedra. Beszélgetés Váczi Károllyal", *Muzsika* 45/4 (2002. április), 10–14; Ferenczy György, „Dohnányi", in *Pianoforte* (Budapest: Héttorony Könyvkiadó, 1989), 45–47; Földes Andor, „Dohnányi Ernő", in *Emlékeim* (Budapest: Osiris Kiadó, 1995), 41–46; H. M., „Száz éve született Dohnányi Ernő" (*Magyar Hírek*, 1977. július 30.), in Hernádi András (szerk.), *Hernádi Lajos Emlékkönyv* (Budapest: Rózsavölgyi Kiadó, 2005), 210–212; Edward Kilényi, „My Teacher, Dohnányi", *Keyboard* (September 1941), 3–4, ide: 47; Kovács Ilona, „A Dohnányi-metodika (2.). Beszélgetés Váczi Károly zongoraművésszel", *Parlando* 46/4 (2004), 21–25; Tusa Erzsébet, „Mestere Dohnányi Ernő és Dinu Lipatti volt… (Beszélgetés Síki Bélával)", *Parlando* 32/4–6 (1990), 18–23; Max Trapp (idézi: Vázsonyi, 115); Vázsonyi, 305–310.

10.18132/LFZE.2010.21

klasszikus pedagógus alkat,[55] sokkal inkább jelenléte, személyes példája lehetett irányadó növendékei számára.[56] A kisebb technikai problémák helyett a zenei forma értelmes visszaadására,[57] a hangminőség csiszolására és a megfelelő hangzásarány kialakítására[58] fordított elsődleges figyelmet.[59] Kay Smith így összegezte attitűdjét:

> […] úgy vélem, hogy tökéletes zeneiségével és nemes, derűs személyiségével tette ránk a legnagyobb hatást.[60]

Keveset beszélt, ehelyett inkább maga ült a zongorához és eljátszotta a művet. Smith, illetve Vázsonyi a következőképp emlékezett erre:

> Tanítási módszerében nem volt részletes és elemző, s nem nyúlt a hasonlatok és metaforák érzelmekre építő taktikájához sem.[61]

> Ha pedig hozzászólt egy-egy darab előadásához, akkor nem ködös hegycsúcsokról, nem

[55] Vö. három korábbi, budapesti tanítvány különböző értékítéletet tükröző leírásával: „[…] tanárunk zseniális muzsikus, nagyszerű pianista, kitűnő zeneszerző, nagyszerű dirigens volt, de nem úgynevezett pedagógus alkat. Odaült a zongorához, gyönyörűen előjátszott valamit, ez volt minden. De játékával szinte inspirált minket a művészi muzsikálásra. Ha technikai problémák akadtak is nálunk, az volt a véleménye, hogy magas színvonalú művészképzőn ő ilyesmikkel nem bajlódik, mi magunk oldjuk meg ezeket." Hernádi, 211. „Úgy éreztük, hogy őt – didaktikusan – nem érdekelte igazából, hogyan alakul egy mű a tanuló ujjai alatt. Így aztán tulajdonképpen szerencse kérdése volt, hogy mennyit profitált a tanuló a mester megjegyzéseiből vagy előjátszásából. […] Ha egy diák elég nyitott volt és képes volt rá, hogy figyeljen és okuljon, akkor nagyon sokat tanulhatott Dohnányi líraian oldott, patakzón gyöngyöző játékából. Ő volt a tizenkilencedik század romantikus zongorajátékának utolsó képviselője, és aki a zenélésnek ezzel az irányzatával egyetértett, sikeresnek és gazdagítónak érezhette azokat a délutánokat, melyeket játéka és személyisége közelében tölthettünk." Földes, 43, 45. „Akik nem szerették, később szemére hányták, hogy nem merült el a részletekben, hiányzott belőle az aprólékosság és az elemző hajlam, ezért nem lehetett jó pedagógus. Ez tévedés. Hallás után el tudtuk sajátítani, amit kellett, és azon a fokon már nem volt többre szükségünk. Nagyvonalúan tanított, úgymond megkoronázva tudásunkat." Devich (Váczi Károly), 11.

[56] Vö. egy korábbi, budapesti tanítvány szavaival: „Nem szavakkal, hanem egész lényével tanított. Ha zongorázott, bemutatott valamit; ha szólt, ha csak ott volt és semmit sem csinált, jelenlétével olyan hatást gyakorolt a növendékre, melyet semmiféle pedagógia nem tud felülmúlni." Tusa (Síki Béla), 197.

[57] Ezzel kapcsolatban Smith a következőre emlékszik: „In the final fugato, Dohnanyi warned me about the necessity of understanding the fugue entrances, sequences, and modulations, even though the piano never participates in the fugue itself." Smith, 245.

[58] Smith egy tanulságos esetet ír le ezzel kapcsolatban, amely szemlélteti, hogy Dohnányi számára a hangerő-egyensúly zeneszerzőként, zongoristaként és pedagógusként is központi kérdés volt: „When time for rehearsal with the orchestra approached, I suggested that we might discuss and work out some of the problem sections in orchestra-piano relationships on both the Mozart Concerto and the *Variations* [op. 25]. I had found this practice most helpful in previous concerto experiences. He smiled saying, »There will be no such problems. You will see!« He was so right. His mastery of the music, his great understanding of performance techniques for orchestra instruments, his understanding of me, the soloist, but most of all his economic command of the baton made the works mesh together with ease. Very little verbal communication was needed." Smith, 247–249.

[59] Szinte szó szerint ugyanígy emlékszik vissza korábbi tanítványa, Váczi Károly is: „Az előjátszás volt a tanítási módjának a legjellegzetesebb módszere. Valóban, azon a fokon a kéztartást, az ujjrendet már neki nem nagyon kellett tanítani. Amikor zongorázott, megpróbáltuk ellesni, elsajátítani a »mechanizmusát«, billentését – ami persze utánozhatatlan volt… Az órái felejthetetlenek voltak. Általában egyben tekintette át az egész művet, a formához szólt hozzá, az apró részleteket nemigen elemezte." Kovács Ilona (Váczi Károly), 22.

[60] „[…] I feel that his consummate musicianship and his noble, serene personality were of greatest influence on us." Smith, 243.

[61] „His approach in teaching was not detailed and analytic, nor an emotional tactic of similes and metaphors." Smith, 244.

10.18132/LFZE.2010.21

> festők palettáin látható pasztellszínekről, nem a gótikus építkezés kőcsipkéiről beszélt: kizárólag zenéről.[62]

A tanítványok szerint a hallgatóságra igen nagy hatást tettek a közös zongoraórák is:[63]

> A mesterkurzus a hét csúcspontja, amelyen más tanárok növendékei, professzorok, zenész vendégek és természetesen Dohnányi saját tanítványai is részt vesznek. Ezeken az órákon teljesen informális légkör uralkodik. Dohnányi általában végigkérdezi, hogy növendékei mivel készültek, aztán kiválasztja azokat a darabokat, amelyek az adott alkalommal sorra kerülnek. Bármennyi hibát is ejt, vagy bármilyen gyengén is játszik a tanuló, soha nem láttam, hogy elvesztette volna a türelmét. Inkább megpróbálja oldani a tanítvány zavarát. Olykor ő maga játssza el a darabot.[64]

Dohnányi hivatalos kötelességein túlmenően is foglalkozott floridai tanítványaival, így sokuk számára barátot, tágabb értelemben vett szakmai támaszt, sőt egyfajta apafigurát jelentett. Kay Smith például nemcsak a Beverly Court-i ház meghitt, házimuzsikálással egybekötött esti fogadásaira emlékezett vissza meleg szavakkal, de a gondoskodásra is: amikor ugyanis rossz jegyeket szerzett általános tárgyakból, Dohnányi felajánlotta, hogy bejár vele egy atomfizika-kurzusra, míg Dohnányiné a német vizsgára való felkészülésben segítette.[65] A dokumentumok tanúsága szerint Smithen kívül Dohnányit különösen szoros kapcsolat fűzte Janet Sitgeshez, Joy Hazelrigghez, Mary Lilienthalhoz és Howard Silbererhez,[66] akik Tallahassee-ből való távozásuk után a legkülönbözőbb művészi és személyes témákat vitatták meg egykori tanárukkal leveleikben:[67] beszámoltak sorsuk alakulásáról, szakmai tanácsokat kértek, koncertélményeikről írtak.[68] A tanítványok odaadását Janet Sitges búcsúlevelével összegezhetjük:

---

[62] Vázsonyi Bálint, „Dohnányi egyénisége" (rádióelőadás, 1970). Idézi: Kovács Ilona, „A Dohnányi-metodika (1.)", *Parlando* 46/4 (2004), 16–21, ide: 18.

[63] Egy ilyen alkalmat (1956. március 1.) hangfelvételen is megörökítettek (FSU Dohnányi: „DAT Collection", 20.).

[64] „His piano master classes are the highlight of his week and are attended by students of other teachers in the university, professors, visiting musicians, and of course his own pupils. At these classes an atmosphere of complete informality prevails. He begins by inquiring what pieces his pupils have prepared, then chooses the programme to be played at that session. Regardless of mistakes, or how poorly a pupil may play, I have never seen him become rude or lose his temper. In fact, he tries to cover up the pupil's embarrassment. Sometimes he will play the piece himself." Holley, 15. Vö. egy korábbi leírással: „Mi, növendékek – körülbelül tíz-tizenketten – hetenként kétszer, közösen kaptunk zongoraórát. Természetesen mindenki nem került sorra; csak az jelentkezett, aki úgy gondolta, hogy elég messzire jutott egy darab megtanulásában ahhoz, hogy annak eljátszására vállalkozzék. […] Dohnányi nem annyira a technikai problémákkal (ujjrend stb.) törődött, mint inkább a kifejezésre és a megformálásra fordított figyelmet. Ritkán dícsért, és úgy javított, hogy ő maga ült a zongorához, és eljátszotta a szóban forgó darabot. Előadása annyira lenyűgözően hatott ránk, hogy egész életünkre megtanultuk, miként kell a zenei tartalmat biztonsággal visszaadni." Max Trapp, idézi: Vázsonyi, 115.

[65] Smith, 250–252.

[66] Tanítványaitól kapott levelei közül néhány fontosabb: Joan Holley (FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters", 191–192., 619.), Mary Lilienthal (FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters", 310., 314.), Janet Sitges (FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters", 460–461., 464.), „Kay" Smith (FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters", 473., 475–476.), Joy Hazelrigg (FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters", 614–617.).

[67] Tanulságos volna a legkülönbözőbb kérdésfelvetésekre adott válaszokat látni, de Dohnányi leveleinek fogalmazványa, illetve másolata nem található a hagyatékban. Kérdéses, hogy születtek-e egyáltalán válaszok, hiszen a zeneszerző legendásan rossz levélíró volt. A tény azonban, hogy egy-egy tanítványtól több levél maradt

10.18132/LFZE.2010.21

> Megleszek itt – de aligha tudom elmondani, mit érzek amiatt, hogy el kellett váljak Öntől. Enyhén szólva felkavart. A két egyetemi év csodálatos volt számomra – de ezt Ön is biztosan tudja […] Lehetetlen egyszerűen annyit mondanom: „köszönöm"… távolról sem tudná kifejezni, hogy valójában mennyire hálás vagyok.[69]

Dohnányi tanári hírneve Amerikában

Dohnányi számtalan olyan levél címzettje volt, amelynek feladója ismeretlenül fordult hozzá, hogy egy-egy konkrét, elsősorban tanári tevékenységéhez köthető kérdésére választ, tanácsot kapjon.[70] E levelek írói között akad olyan, aki megköszöni, hogy Dohnányi átnézte kompozícióit;[71] van, aki könyvét küldi véleményezésre;[72] többen pedig pályaválasztási kérdésekkel (tanárválasztással, meghallgatásokkal, elhelyezkedéssel összefüggésben) fordulnak hozzá.[73] A tanár Dohnányi tekintélyét nagyban növelte, hogy hosszú élete során olyan egyéniségekkel állhatott kapcsolatban, akik az amerikai fiatalok számára már csak zenetörténeti személyiségek voltak. Egy atlantai zongoratanárnő például a „Brahms-tanítványhoz" fordul:

> Csaknem egész életemben zenetanárként dolgoztam, és nemrég kissé összezavart, hogy Backhaus, a német zongorista mennyire gyorsan játssza Brahms op. 119/3-as, C-dúr rapszódiáját egy *London* felvételen (LL-1637). […] Én mindig a mű G. Schirmer-féle kiadását használtam, és abban nincsenek metronóm-jelek. Olvastam az *Atlanta Constitution*

---

fenn, s ezeket tartalmilag több-kevesebb folyamatosság jellemzi, továbbá hogy a levelek írói nem panaszkodnak partnerük passzivitására, mégis arra enged következtetni, hogy Dohnányi valamilyen módon igyekezett fenntartani velük a kapcsolatot. Dohnányi szokása volt egyébként, hogy a kézhez kapott levelekben a megválaszolandó pontokat ceruzával aláhúzta és olykor rövidítésekben megadta a választ is. (Részben valószínűleg azért, hogy ha a válaszlevelet írja, diktálja, ne kelljen végigolvasnia még egyszer a teljes levelet, részben pedig talán amiatt, hogy a felesége az ő különösebb közreműködése nélkül is meg tudja válaszolni nevében a leveleket.) Miután a tanítványok leveleinek némelyikében is találhatók ilyen jelek, feltételezhető, hogy Dohnányi esetükben a szokásosnál aktívabb volt a levelezés során.

[68] Lásd például Catherine Smith alábbi leveleit: „Also heard Leon Fleischner a couple of weeks ago, and was quite dissapointed in most of the program, especially the Brahms–Handel, but found the Schubert Bb quite tremendous. The variations were used only as percussive, virtuoso display, while the Schubert was really played with profound feeling." 1956. március 11. (FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters", 471.); „I have been asked to serve on a panel for the East Central Division of the Music Teachers National Association convention in February. […] I am going to play three variation pieces, all built on the same variation principle – The King's Hunt by Bull (which I did on the seminar), La Campanella, and one of Barber Excursions. Of course, I expect to do a little speaking along with the playing. What do you think of that?" 1955. október 21. (FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters", 652.)

[69] „I shall enjoy my year here – but I can hardly explain my feelings about leaving you. To say the very least, it is upsetting. My two years of study have been heaven for me – but you already know that, I am sure. You couldn't help but have felt that all this time. I can scarcely use so weak a term as »thank you«… it doesn't nearly express my real appreciation." Janet Sitges levele Dohnányinak, 1955. augusztus 8. (FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters", 460.)

[70] Az természetesen kérdéses, hogy az elfoglalt, egyébként is rossz levélíró hírében álló Dohnányi válaszolt-e az ilyen jellegű, gyakran meglehetősen naiv, vagy tévedésen alapuló kérdésekre. Mindenesetre nem elképzelhetetlen, mert némelyik levélben találunk arra vonatkozó utalást, köszönetet, hogy érkezett Dohnányitól valami információ, lásd például Donald Endicott levelét, 1959. október 11. (FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters", 143.)

[71] Thomas Donley levele Dohnányinak, 1953. november 16. (FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters", 668.)

[72] Lilias Mackinnon levele Dohnányinak, 1954. február 11. (FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters", 316.)

[73] Például: Olga Niswader levele Dohnányinak, 1958. augusztus 2. (FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1958–1960", 18.); Peter S. Viviano levele Dohnányinak, 1958. november 7. (FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1958–1960", 31.).

10.18132/LFZE.2010.21

> *Sunday*-ben, hogy Ön Brahms tanítványa volt. Ha ez igaz, akkor biztosan tudja, hogy Brahms milyen tempót szánt ennek az intermezzónak. Lenne kedves tájékoztatni a darab metronóm-számairól?[74]

A pedagógus Dohnányi előkelő státusát jelzi, hogy Aaron Copland és Virgil Thomson mellett az ő neve merült fel harmadikként a Frances Clark-féle, nagy presztízsű pedagógiai sorozat kortárs zeneszerzői kötetének tervezetében:

> Az egész elképzelés egyik legfontosabb része egy olyan, középhaladó szintű kiadvány létrehozása, amely jeles kortárs szerzők műveit tartalmazza. Jelenleg nincs megfelelő mennyiségű kortárs mű ezen a szinten. Adva vannak például Kabalevszkij *Gyermekdarab*jai (op. 27), Prokofjev *Gyermekdarab*jai (op. 65), a sok elragadó, könnyű mű Bartóktól, néhány Stravinskytól stb. De ez nem elég a tervünk megvalósításához. Felkérhetnénk-e vajon Virgil Thomsont, Aaron Coplandet, Dohnányi Ernőt és másokat, hogy írjanak néhány új darabot, amelyekből egy gyönyörű kötetet állítanánk össze fényképekkel és a zeneszerzők életéről szóló tanulmányokkal? […] Valamiképp világossá kellene tennünk azonban a részt vevő zeneszerzők előtt, hogy nem csupán könnyű tananyagot akarunk, hanem olyan darabokat, amelyek egyszerű formában az adott szerző zenei stílusának lényegét mutatják be. Hasonló tervek, ha kudarcot vallottak, ezen a ponton mondtak csődöt. […] Egy pozitív ellenpéldával élve, Bartók *Mikrokozmosz*a azért egyike a legjelentősebb kortárs zongoraműveknek, mert egyszerű formában igazi esszenciáját adja szerzője stílusának.[75]

A Francis Clark-sorozatban való részvétellel kapcsolatosan nem maradt több levél a Dohnányi-hagyatékban. Nem tisztázott tehát, hogy pontosan miért nem került sor Dohnányi közreműködésére – azaz hogy ő utasította-e el a felkérést, vagy végül a megrendelők álltak el

[74] „I have been a music teacher most of my life, and have been confused lately by the rapidity with which Backhaus, the German pianist, plays the Brahms Intermezzo, Opus 119, No. 3 in C major, on a London record, LL-1637. […] I have always used the G. Schirmer edition of this work on which there are no metronome markings. I read in The Atlanta Constitution Sunday that you were a pupil of Brahms. If this is true I am sure you would know what tempo Brahms wanted this Intermezzo played. Would you be so kind as to indicate the metronome markings for this piece? I would greatly appreciate it." Elisabeth Armstrong levele Dohnányinak, 1959. szeptember 1. (FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters", 15.)

[75] „One of the most significant parts of our entire project will be a book of music on the easier intermediate level made up of select pieces by our fines contemporary composers. […] At present, there is not sufficient fine contemporary music on the easier intermediate level. There are Kabalevsky's Children's Pieces, Op. 27, the Children's Pieces Op. 65 by Profokiev, much delightful easy music by Bartok, as a few things by Stravinsky, etc. But this is not enough material to accomplish our purpose. Would it be possible to ask Virgil Thomson, Aaron Copland, Ernst von Dohnanyi, and a few others to provide some new pieces which we could compile into a beautiful edition, with photographs and brief critical essays on the life and work of each composer represented? […] But somehow we must make clear to the composers who participate that what we want is not just easy teaching material, but music which represents, in simple forms, the essence of the composer's musical style. Similar projects have failed, if they did fail, at this point. […] Inversely, and positively, Bartok's Microkosmos is one of the most significant piano works by a contemporary composer just because it does contain, in simple form, the real essence of his style." Frances Clark Piano Workshops levele Clayton F. Summy Co. Music Publishernek, 1953. május 21. (FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters", 148.)

10.18132/LFZE.2010.21

terveiktől.[76] Mindenesetre a rendelkezésünkre álló források szerint a zeneszerzőnek sosem állt szándékában, hogy könnyű gyerekdarabokat írjon,[77] jóllehet mások is biztatták rá. Ha efféle művek komponálására nem is szánta el magát, mégiscsak volt következménye aktívabb tanári működésének a zeneszerzői termés szempontjából: ebben a periódusban készített el ugyanis négy etűd-sorozatából kettőt, a *Twelve Short Studies for Advanced Pianists* (1950) és a *Daily Finger Excercises for the Advanced Pianist* (1960) című kiadványokat. Utóbbi kifejezetten egy technikai jellegű gyűjtemény, míg az előbbi sorozat kompozíciói a *Koncertetűdök*höz (op. 28) hasonlóan előadási darabként is funkcionálnak – ezt bizonyítja, hogy művészi hangfelvétel is készült belőlük.[78] A címadással–műfaji besorolással kapcsolatos dilemmára Kilényi sorai mutatnak rá:

> A címet helyesnek találom, és ha „szépítve" lenne, mint pld. „Melodic Studies" vagy olyasmi, azt hiszem el rontaná a komolyságát. Vagy talán kívánatos lenne a kiadó szempontjából sejtetni hogy ezek értékes kis zenei darabok?[79]

Dohnányi ugyanakkor hangsúlyozta az előszóban, hogy elsősorban pedagógiai céllal komponálta az etűdöket. Nehézségi szintjüknek megfelelően Cramer- és Clementi-etűdök elsajátítása után, de Liszt és Chopin ilyen kompozíciói előtt ajánlotta, céljukként pedig az önálló ujjrend, valamint a kontrollált pedálhasználat kialakítását határozta meg.[80]

Dohnányi tágabb értelemben vett tanári működésének fontos területe volt vendégprofesszori tevékenysége is: 1948-tól kezdve minden tavasszal 2–4 hétre visszatért Athensbe, az Ohio University-re. Ilyen tevékenységének színtere volt továbbá a University of Kansas (1951, 1952, 1953) – a korábbi ohiói dékánnak, Thomas Gortonnak köszönhetően –, a University of Wisconsin (1955), a georgiai Shorter College (1951, 1955), illetve a Music and Arts Institute of San Francisco (1951) is. Zongora-, ritkábban zeneszerzés-, illetve karmester-mesterkurzusain túl ebben a minőségében tartotta zongorázással egybekötött felolvasásait *(lecture-recital)* is. Több forrásból ismeretes, hogy ezek az előadások nagy megterhelést jelentettek számára. Felesége így utasított el egy hasonló felkérést:

---

[76] A Frances Clark Library for Piano Students *Contemporary Piano Literature* sorozatának 6 kötetében a következő szerzők szerepelnek: Bartók (1–4. és 6. kötet), Cserepnyin (1899–1977, 1–6. k.), Ross Lee Finney (1906–1997, 4. k.), Grecsanyinov (1864–1956, 3–4. k.), Kabalevszkij (1907–1984, 1–4. és 6. k.), David Krähenbühl (1., 5. k.), Douglas Moore (1893–1969, 3–4. k.), Cyril Scott (1879–1970, 3. k.), Sosztakovics (3. k.), Elie Siegmeister (1909–1991, 5. k.), Alexandre Tansman (1897–1986, 1–2., 5. k.). A kompozíciók között akadnak kifejezetten e kiadvány számára írt darabok, de többségben végül korábban írt és publikált művekből válogattak a szerkesztők.

[77] Lásd például: „Is there any chance that you may possibly (some-day) write some children's pieces (intermediate level) for piano? There is so much need for good music from this century for children in teaching and I believe that you would give us something very fine and interesting. I can assure you that I would be among the firsts to teach them." Donald Endicott levele Dohnányinak, 1959. október 11. (FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters", 143.)

[78] Prunyi Ilona, Hungaroton HCD 32191 (2004).

[79] Kilényi levele Dohnányinak, 1952. január 5. (FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters", 241.)

[80] „Where no fingering is given, the choice is left to the student, who should learn to solve his own problems and not depend on overmarked editions. […] Pedal may be added when the STUDIES are in hand. For the sake of better control, no pedal should be used before a STUDY is mastered. This should be a general rule." Dohnányi előszava a *Twelve Short Studies for Advanced Pianists* című sorozatához (New York: Associated Music Publishers, 1951).

10.18132/LFZE.2010.21

> Kedves leveletekre sietek válaszolni Ernő nevében. Ami a Convocation Speech-et illeti, azt semmiképpen nem vállalja. Neki előkészülni ilyen beszédre tízszer nagyobb munka és fáradság, mint egy koncertet leadni, és a honorárium nevetségesen kevés. Tehát kérnénk benneteket ezt valahogyan udvariasan, anélkül, hogy megsértenénk őket, lemondani.[81]

A saját műveivel kapcsolatos szűkszavúságáról is hírhedt Dohnányi tartózkodása nyilván összefüggésben van azzal, hogy nem szeretett a zenéről beszélni, valamint hogy a visszaemlékezések szerint nehezére esett angol nyelven tanítani.[82] Ennek ellenére az egyetemi közösségek ilyen minőségében is nagyra értékelték, és újra meg újra meghívták köreikbe.[83] Előadásai közül kettő maradt ránk az FSU Dohnányi-hagyatékában, melyeket Grymes az *A Song of Life* függelékében publikált: a „Sight-reading" („Laprólolvasás") és a „Romanticism in Beethoven's Pianoforte Sonatas" („A romantika Beethoven zongoraszonátáiban") című szövegek.[84] A gyűjteményben emellett Beethoven zongoraszonátáinak formaépítkezésére vonatkozó vázlatok is találhatók, melyek nagy valószínűséggel szintén egy *lecture*-höz készültek.[85]

A Dohnányi tanári működéséről alkotott kép összességében tehát némileg ellentmondásos. A tanítás egyfelől a korszak legfontosabb tevékenysége volt számára, hiszen ez teremtette meg egzisztenciája alapját, és sokszor kifejezetten eköré épült alkotó- és előadóművészi munkája. Zongoratanítványainak rajongása nagyban hozzájárult kellemes tallahassee-i – és athensi – közérzetéhez. Másfelől azonban a zeneszerzés-növendékekkel való együttműködés nem volt hasonlóan termékeny, s az is igaz, hogy zongora-tanítványai közt sem akadt a tíz esztendő során olyan, akinek tehetsége korábbi növendékeiével mérhető lett volna. Ez az egyetemi vezetés szempontjából sem lehetett közömbös, s hogy Dohnányi összességében valószínűleg nem váltotta be a hozzá fűzött reményeket – még ha önhibáján kívül is –, azt biztosan nem szabad figyelmen kívül hagyni az egyetemmel való kapcsolat értékelésekor.[86]

---

[81] Dohnányiné levele Schulhoféknak, 1954. október 1. (FSU Dohnányi: „McGlynn Letters", 491.) Feltételezhető, hogy a felkérés Chicagóból érkezett, ahol Dohnányi 1954 novemberében többször is fellépett (63–65. koncert).

[82] Smith, 16.

[83] Lásd például: „In addition to his outstanding accomplishments as a composer and pianist, he has also achieved noteworthy success as a conductor and lecturer." N. n., „Von Dohnanyi Famed Pianist At Shorter", forrás nélkül (1951. április 12.). „As an educator, his lectures reflect the enthusiasm and understanding of one who has dedicated his life to youth and music." N. n., „Noted Composer Joins FSU Music Faculty", forrás és dátum nélkül.

[84] Közli Ilona von Dohnányi [Grymes], 214–219, „Appendix B. Dohnányi's Lectures at Ohio Universtiy". Beethoven-előadásáról felvétel is készült: „Romanticism in Beethoven's Sonatas", lecture recital, University of Wisconsin, 1955. november 16. (FSU Dohnányi: „DAT Collection", 17.)

[85] „Dohnányi's hand-written sketches for his lecture on Beethoven's piano sonatas" (FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Documents", 725.).

[86] Bár az igaz, hogy az egyetem ma Dohnányi, illetve Kilényi érkezéséhez köti a nemzetközi hírű zongora-tanszak indulását. Lásd a zongora tanszak bemutatkozását: >http://www.music.fsu.edu/Areas-of-Study/Performance/Keyboard< (2009. december 1.).

10.18132/LFZE.2010.21

4. Az előadóművész

A hangversenyek áttekintése

Dohnányi amerikai előadóművészi tevékenységének feltárása során a kutató elsősorban az FSU Dohnányi-hagyatékában található műsorlapokra támaszkodhat.[1] Az események rekonstruálását a szerző zsebnaptárai[2] és a sajtó adatai segítik (lásd alább), a tallahassee-i koncertek azonosítása során pedig Rueth dolgozata jelenti a kiindulópontot.[3] E források tanúsága szerint Dohnányi az egyesült államokbeli letelepedésétől haláláig tartó időszakban összesen 124 alkalommal lépett a koncertpódiumra új hazájában.[4] (A hangversenyek adatait és helyszíneit a *2–3. függelék* mutatja.) Ez átlagosan csupán havi egy fellépést jelent – szemben zongoraművészi pályájának korábbi szakaszaival, amikor még az is előfordult, hogy havonta 10–15 alkalommal játszott –,[5] de ha tekintetbe vesszük a komponista életkorát és tanári állásának kötöttségeit, mégis tekintélyes mennyiségnek számít. Különösen azért, mert hangversenyei nem egyenletesen oszlottak el a koncertévad folyamán, hanem évi két–három, néhány napos vagy hetes, tehát igencsak megterhelő időszakra koncentrálódtak.

A tallahassee-i hangversenyek többségére az egyetemmel kötött megállapodás értelmében került sor. A Tallahassee-n kívüli koncertezés két szempontból is lényegesebb volt Dohnányi számára: az okok közül az anyagi természetű az elsődleges, de mint láttuk, politikai rehabilitációja miatt is fontos volt, hogy ne csak szűk környezetében érvényesüljön. Elsősorban a nagyvárosi sikerek jelenthették volna az áttörést, de mivel az 1953-as New York-i bemutatkozás lényegében következmények nélkül maradt, mindvégig elsősorban kisebb, vidéki, többnyire egyetemi városok voltak koncertjeinek helyszínei – ez a közeg pedig számottevően nem segíthette ilyen céljait.[6] Ugyanakkor az őt többször vendégül látó kisvárosok kiváló kapcsolatot alakítottak ki vele, s ez a kötődés az amerikai évek egyik legmeghatározóbb momentuma lett: mindenekelőtt az ohiói Athensre jellemző, hogy szinte kultuszt épített Dohnányi személye és látogatásai köré.

A 124 fellépés harmada (41) Tallahassee-ben zajlott, ahol azon túl, hogy 6 szólóestet adott, 19-szer vett részt a zenei fakultás tanárai vagy vendégművészei által adott

[1] Az anyagot még a szerző életében Dohnányiné gyűjtötte össze és rendezte. FSU Kilényi–Dohnányi: „Concert Programs 1900–1950", „Concert Programs 1950–1960"; valamint FSU Dohnányi: „Scrapbooks, Box 5. Book 1: July 1945 – July 1952 (Programs)", „Book 2: January 1953 – February 1958 (Programs)". A felhasznált koncertlapokat az *5.c. függelék* mutatja.

[2] Dohnányi Archívum: McGlynn letéti anyag, 415–435.

[3] Dohnányi előadóművészi működésével az egész életpálya viszonylatában Kovács Ilona foglalkozik (lásd Kovács Ilona, „Dohnányi Ernő zongoraművészi pályája. I. rész: 1897–1921", in *Dohnányi Évkönyv 2005*, 63–150, illetve „Dohnányi Ernő zongoraművészi pályája. II. rész: 1921–1944", in *Dohnányi Évkönyv 2006/7,* 303–360). E sorok írásakor az utolsó évek tevékenységét összefoglaló publikáció még nem jelent meg, így az amerikai évek adataiban saját kutatásaimra támaszkodtam.

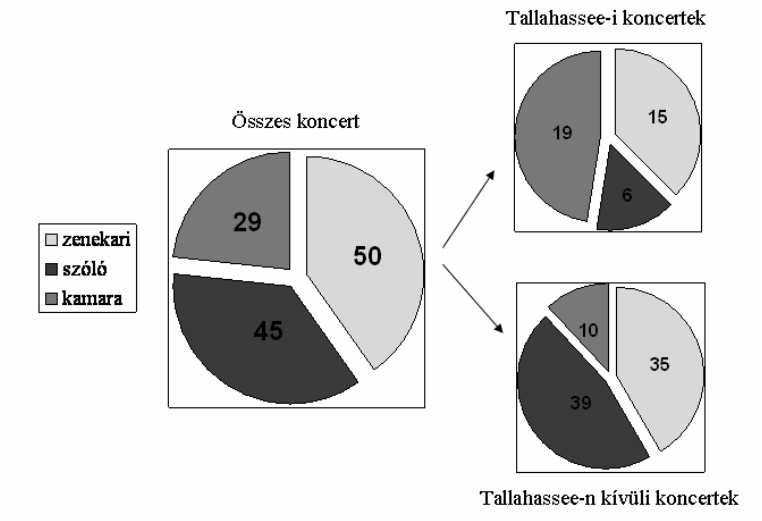
[4] Ezt a számot egyetlen, az Egyesült Államokon kívül tett, nagy-britanniai koncertkörútja (Edinburgh, 1956. január 21., 23., 26., *I–K* koncert), valamint egy kubai hangversenye egészíti ki (1950. június 8., *B* koncert).

[5] Erről lásd például Kovács Ilona publikációit a 3. lábjegyzetben.

[6] Kivételesnek mondható nagyvárosi koncertjei: Chicago (63–65.), San Francisco (22., 26.), Minneapolis (98., 105.).

10.18132/LFZE.2010.21

kamarahangversenyen. Emellett 11-szer dirigálta az egyetemi, illetve a városi zenekart, 3 zenekari koncerten szólista volt, 1-szer pedig karmester és zongorista egy személyben a *Gyermekdal-variáció*k előadása alkalmával.[7] Koncertjei nagyobbik részének (83) más városok adtak helyet, melyek közül kiemelkedően gyakori helyszínnek számított Athens (24 koncert). Az általános arány tehát, mely szerint Dohnányi amerikai koncertjei során nagyjából ugyanannyi alkalommal lépett fel zongora-, kamara- és zenekari esteken (45–29–50 alkalommal, ami 36%, 24%, illetve 40%), erősen módosul, ha a koncerteket helyszínük alapján elkülönítjük.[8] *(2. ábra)* Tallahassee-ben ugyanis a szólóestek száma viszonylag alacsony, a kamaraesteké magas volt, másutt viszont – nyilván a kényes *ad hoc* kamarazenei társulásokat kerülendő – inkább szóló-, vagy a még reprezentatívabb, zenekari fellépései kerültek előtérbe.



2. ábra. Dohnányi amerikai koncertjeinek típus szerinti megoszlása

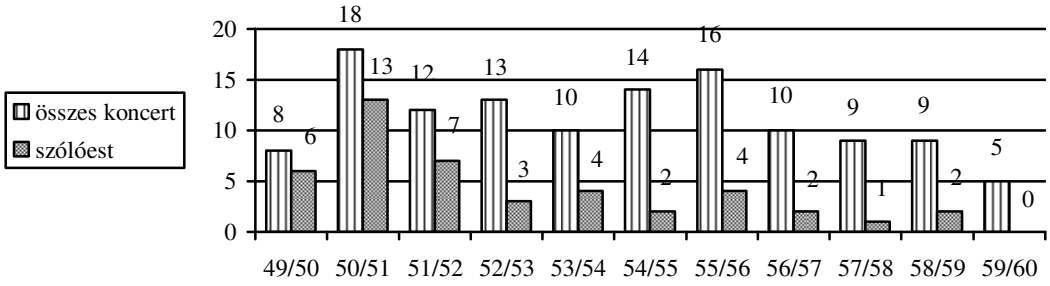
A koncertek időrendi eloszlása nagyjából kiegyensúlyozott. A 11–12 koncertes átlagtól mindössze két évad tér el markánsan: az 1950/51-es szezon, mely 18 hangversenyével a legaktívabb volt, illetve – különösen, ha a nem-amerikai földön megrendezett koncerteket is számba vesszük – az 1955/56-os évad. *(3. ábra)* Emellett érzékelhető, hogy az utolsó években némileg csökkent a hangversenyek száma. Típusonként tekintve már kevésbé kiegyensúlyozott a koncertek mennyisége, kivált ami a szólóhangversenyeket illeti. Dohnányi ugyanis az első

[7] Tallahassee-i szólóestjei: 1., 7., 9., 37., 59., 115., valamint egy közös szóló- és kamaraest Kilényivel: 95. Kamarakoncertjei (többnyire az „FSU Artist Series" sorozat keretében): 8., 18., 28., 39., 55., 60., 66., 68., 84–85., 90., 91., 97., 101., 107., 118., 119., 123. Az iskolai zenekart vezényelte: 21., 29., 31., 42. Az iskolai zenekart vezényelte zongoratanítványa (ill. Kilényi tanítványa) szólójával: 40., 96., 106., 108., 112., 122., 124. A városi zenekart vezényelte: 41. Az iskolai zenekarral szólistaként lépett fel: 88. A városi zenekarral szólistaként lépett fel: 11., 52. Vezényelt és zongorázott a városi zenekarral: 2.

[8] A vegyes műsorú hangversenyeket (összesen 7 alkalmat) az egyszerűség kedvéért aszerint osztottam a három alaptípusba, hogy milyen apparátusú művek voltak túlsúlyban (számuk és terjedelmük alapján). Így szólóestek közé sorolom az 1951. július 23–25-i sacramentói (23–25.) és az 1958. október 24-i buffalói (111.) koncerteket; a kamara-hangversenyek közé az 1953. november 10-i hartfordi (54.) és az 1957. január 15-i tallahassee-i (95.) fellépést; a zenekariak közé az 1956. január 10-i, tucsoni (81.) koncertet.

10.18132/LFZE.2010.21

években számban és arányban is több önálló estet adott. Ennek oka lehetett, hogy az idősödő művész számára egyre megterhelőbb volt a szólistaként való fellépés, illetve hogy – mint az tallahassee-i szólóestjei esetében feltételezhető – ugyanazon a helyszínen nem akarta ismételni programját.[9]



3. ábra. Dohnányi amerikai hangversenyeinek évadok szerinti megoszlása

A szólóestek repertoárja

A rendelkezésünkre álló adatok szerint Dohnányi 45 amerikai szólóestjén összesen 75 kompozíciót játszott (a repertoárhoz kapcsolódó statisztikákat lásd a *4. függelék*ben). A zongorakoncertek arányának csökkenését mégsem kizárólag a véges repertoár okozhatta. Athensben például, ahol a legtöbb szólóestet adta (12-t), 90 alkalommal választott repertoárjából – tehát többször, mint ahány tételből az áll –, mégis összesen csupán háromnegyedét szólaltatta meg.[10] Világos tehát, hogy határozott különbséget tett repertoárjának egyes tételei közt, s volt, amelyiket sokkal szívesebben játszotta. Befolyásolhatta és szűkíthette műsorát egyúttal az a tény, hogy programját meghatározott elvek szerint építette fel, azaz a variációs lehetőségek száma nem volt végtelen. Az alábbiakban e megállapítások mentén tekintem át zongorahangversenyeinek repertoárját.

Dohnányi összesen mintegy 320-szor választott repertoárjából a koncertek során, ami közel egyenletes elosztás esetén azt jelentené, hogy egy darab 4-szer szólalt meg. A valóságban azonban ezek az értékek sokkal jobban szóródnak: 18 olyan kompozíció volt – tehát az összes mintegy negyede –, amely mindössze 1-szer hangzott el, azaz műsorra tűzése esetlegesnek mondható; míg számos darabot 8–9-nél is több alkalommal játszott. Saját művei közül gyakran előadta például az op. 41-es sorozatot, az op. 44-es darabok első két számát, valamint több népszerű, ráadás-jellegű művet.[11] Más szerzők nagyszabású kompozíciói közül Bach

[9] Tallahassee-ben adott 6 szóló fellépése alkalmával 33 különböző kompozíciót játszott el, ezek közül 30 egyszer csendült fel hangversenyén, s csupán 3 kompozíciót ismételt többször. *Valses nobles*-jait háromszor tűzte műsorára, az Adagiót a *Ruralia hungaricá*ból (op. 32b/6) kétszer (mindkettő hatásos, az amerikai közönség által kedvelt darab), valamint kétszer hangzott el Beethoven *Patetikus szonátá*ja is (op. 13), amely egyébként egész repertoárjának egyik leggyakrabban játszott darabja.

[10] Saját népszerű darabjain és Beethoven 32 variációján kívül Athensben több Brahms- és Chopin-darabot is legalább háromszor eljátszott a közel azonos összetételű hallgatóságnak.

[11] A programban fel nem tüntetett, tényleges ráadásszámokról olykor a sajtóból értesülünk (a koncertek mintegy ötöde esetében), de ezeket esetlegességük miatt a statisztikák nem tartalmazzák. Az áttekintett kritikákban szereplő

10.18132/LFZE.2010.21

*Kromatikus fantázia és fugá*ját, Beethoven „Patetikus"-, „Waldstein"-szonátáit és 32 variációját, valamint Haydn f-moll változatait játszotta szembeötlően gyakran. *(4. ábra)*

Mű szerzője és címe	Hány alkalommal műsoron
Schubert–Dohnányi: *Valses nobles*	15
Dohnányi: *Ruralia hungarica* – Adagio op. 32/6	13
Dohnányi: Pastorale	13
Dohnányi: Hat zongoradarab op. 41	12
Liszt: Magyar rapszódia no. 13 LW A132	12
Chopin: Asz-dúr impromptu op. 29	10
Dohnányi: Burletta op. 44/1	10
Bach: *Kromatikus fantázia és fuga*	9
Beethoven: C-dúr szonáta op. 53	9
Dohnányi: Noktürn „Cats on the Roof" op. 44/2	9
Beethoven: c-moll szonáta op. 13	8
Brahms: Esz-dúr rapszódia op. 119/4	8
Chopin: Fisz-dúr impromptu op. 36	8
Chopin: H-dúr noktürn op. 62/1	8
Haydn: f-moll variációk	8

4. ábra. A leggyakrabban játszott darabok Dohnányi amerikai repertoárján

Dohnányi legnagyobb hangsúllyal saját kompozícióit és Beethoven műveit szerepeltette programján.[12] *(5.a ábra)* Az *5.b ábra* azt szemlélteti, hogy egy adott szerző műveit összesen hányszor tűzte műsorára – ez azonban félrevezető lehet. A hangversenyein elhangzott, összesen mintegy 320 műsorszám csaknem fele, 142 volt saját darabja, mégsem alaptalan kritikusainak elismerése, miszerint még ebben az egzisztenciális szempontból kritikus időszakban sem állította túlságosan középpontba saját szerzeményeit.[13] Ezek a Dohnányi-opuszok ugyanis zömmel kisebb művek voltak, míg az *Andante favori*n kívül – amelyet egyébként gyakran ráadásként is játszott – mind a 15 Beethoven-mű nagyszabású kompozíció, többnyire szonáta. Tény továbbá, hogy gyakorlatilag nem zajlott le hangverseny Beethoven-darab megszólalása nélkül.[14] Joggal állíthatjuk tehát, hogy a német zeneszerző életműve jelentette Dohnányi amerikai repertoárjának súlypontját.

---

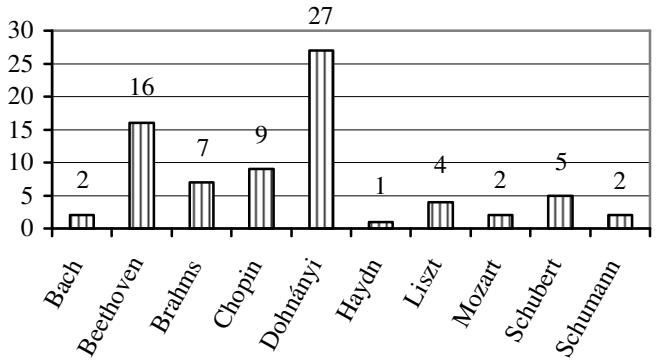
ráadások közt egyetlen kivétellel (Induló a *Humoreszkek*ből, op. 17/1) csupa olyan darab szerepel, ami egyébként is Dohnányi amerikai repertoárján volt (például Chopin cisz-moll keringője, Beethoven *Andante favori*ja, Liszt 13. rapszódiája).

[12] Bár meglehetősen vegyes azoknak a zenekari koncerteknek a műsora, amelyeken Dohnányi műve(i) mellett más kompozíciók is megszólaltak, mégis sok esetben fordul elő Beethoven-kompozíció (például a 2. hegedűverseny New York-i bemutatóján, *D,* vagy a 2. szimfónia új változatának premierjén, *L*), ami talán arra utal, hogy a szervezők összeillőnek érezték a két repertoárt.

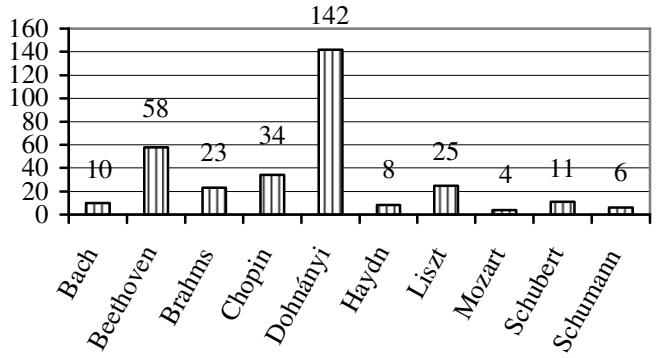
[13] Lásd például: „Unlike many composers, he does not believe that his own writings are the only ones deserving serious attention. His interpretations of the works of other composers have been acclaimed as revelations of the inner beauty of them." N. n., „Noted Composer Joins FSU Music Faculty", forrás és dátum nélkül.

[14] A 45 szólóhangverseny közül mindössze két olyan volt, amelyen nem hangzott el Beethoven-kompozíció: 1950. március 24-én Athens-ben (5.) és 1951. február 13-án Lawrence-ben (12.). Előbbiben a Beethoven-blokkot Schumann *Szimfonikus etűdjei* helyettesítették, utóbbi pedig nem egész estés koncert volt.

10.18132/LFZE.2010.21



5.a ábra. Egyes szerzőktől játszott darabok száma Dohnányi amerikai repertoárján



5.b ábra. Egyes szerzők darabjainak összes műsorra tűzése Dohnányi amerikai repertoárján

Dohnányi egész zongoraművészi pályáját tekintve persze nem bizonyul újdonságnak Beethoven műveinek meghatározó szerepe,[15] ahogy az amerikai szólóhangversenyek repertoárja más szempontból is megfelel a korábbiakban tapasztaltaknak. A fentebb felsorolt, kiemelkedően gyakran játszott darabok – az op. 29-es Chopin-impromptu kivételével – pályája első éveitől kezdve repertoárja magjához tartoztak; de a további művek köre is csaknem megegyezik az évtizedekkel korábbival. (A *4. függelék* a műsorra tűzés első évét is feltünteti, amiből ez jól látható.) Különbséget mindössze az jelent, hogy Mozartot és Schumannt kevesebbet játszott, illetve hogy a kortárs és a Haydnnál korábbi – nem Bach- – művek Amerikában teljességgel hiányoztak műsoráról. Hogy a Schumann- és Mozart-darabok elmaradása nem értékítéletet tükröz, azt Dohnányi Beethoven-szonátákról szóló előadása bizonyítja, melyben az előbbi szerzőt a legjelentősebb romantikus, utóbbit pedig a legnagyobb klasszikus komponistának titulálta.[16]

Összességében elmondható tehát, hogy Dohnányi alapvetően nem változtatott csaknem fél évszázada megszokott zongora-repertoárján az amerikai közönség kedvéért. Sőt bizonyos

[15] Már zongoraművészi pályájának első éveiben is előszeretettel tűzte műsorára a német szerző kompozícióit, később pedig egyre gyakrabban játszotta darabjait. A kulminációt az 1920–1921-ben, Beethoven születésének 150. évfordulóján megrendezett, tíz hangversenyből álló sorozat jelentette, melynek során csaknem összes zongoraművét eljátszotta. Lásd Kovács Ilona publikációit a 3. lábjegyzetben.

[16] Ilona von Dohnányi, 217.

10.18132/LFZE.2010.21

beszűkülés érzékelhető műsorában, ami által saját darabjai, valamint Beethoven, Brahms és Chopin művei jobban kiemelkednek.

<table>
<tr><td colspan="5">Tipikus („romantikus-típusú”) koncertek</td><td>„Beethoven–Dohnányi-típusú” koncertek</td></tr>
<tr><td>1. típus
Chopin–Liszt</td><td>2. típus
Chopin–Brahms</td><td>3. típus
További kétszerzős</td><td>4. típus
Egyszerzős</td><td>5. típus
Többszerzős</td><td>6. típus</td></tr>
<tr><td colspan="5">összesen 26 koncert</td><td rowspan="2">össz. 8

(1., 13., 17., 27., 33., 45., 77., 98. [csak Beethoven])</td></tr>
<tr><td>össz. 6

(4., 19., 30., 34., 38., 72)</td><td>össz. 4

(15., 16., 72., 76.)</td><td>össz. 5

(3., 5., 26., 56., 58.)</td><td>össz. 8

(6., 7., 20., 22., 37., 109., 115., 116.)</td><td>össz. 3

(32., 43., 44.)</td></tr>
<tr><td colspan="6">Nyitószám</td></tr>
<tr><td colspan="6">Beethoven–szonáta</td></tr>
<tr><td colspan="5">Romantikus blokk:</td><td rowspan="5">további Beethoven, majd Dohnányi-művek</td></tr>
<tr><td rowspan="4">Chopin–Liszt</td><td rowspan="4">Chopin–Brahms</td><td>a.) Schubert–Liszt (26., 56.)</td><td>a.) Schumann (6., 7., 20.)</td><td>a.) Chopin–Schubert–Liszt (32.)</td></tr>
<tr><td>b.) Brahms–Liszt (3.)</td><td>b.) Brahms (22., 37.)</td><td>b.) Chopin–Schubert–Brahms (43.)</td></tr>
<tr><td>c.) Schubert–Chopin (58.)</td><td>c.) Chopin (109.)</td><td rowspan="2">c.) Chopin–Schubert–Brahms–Liszt (44.)</td></tr>
<tr><td>d.) Schumann–Chopin (5.)</td><td>d.) Schubert (115., 116.)</td></tr>
<tr><td colspan="6">Dohnányi-blokk</td></tr>
<tr><td colspan="6">Zárószám (népszerű, ráadás-jellegű darabok, ráadások)</td></tr>
</table>

6. ábra. Jellegzetes műsorstruktúra Dohnányi amerikai koncertjein [17]

Az amerikai programok tanúbizonysága szerint Dohnányi koncepciózus műsorszerkezet létrehozására törekedett. *(6. ábra)* Előszeretettel kezdte koncertjeit egy nagy formátumú darabbal – de nem szonátával –, leggyakrabban Bach *Kromatikus fantázia és fugájá*val vagy Haydn f-moll variációival. A grandiózus nyitány után Beethoven-szonáta következett (14 szonátát, összesen 48 alkalommal játszott ebben a periódusban); majd pedig egy Brahms-, Chopin-, Liszt-, ritkábban Schubert- vagy Schumann-darabok alkotta blokk hangzott el. Az öt romantikus szerzőt a legkülönbözőbb összeállításban játszotta, általában azonban egy vagy két komponista műveit választotta ki, vagyis igyekezett nem túl tarka műsort szerkeszteni. A koncertek második felét szinte mindig saját darabjai alkották,[18] s vagy ezek legnépszerűbbjei, vagy ráadás-jellegű művek, például Liszt 13. rapszódiája zárta a programot. Dohnányinak tehát

[17] Az ábra a 45 szólóest közül 34-et elemez, mert a további alkalmak vagy teljesen egyedi összeállítások voltak, vagy a műsorszerkesztés feltételei szempontjából tértek el a szokásostól (például vegyes – szóló és zenekari – hangversenyek voltak, illetve Dohnányi csak a koncert egyik felében lépett fel).

[18] Ezek közül leggyakrabban közepes terjedelmű darabokat választott előre (mint a már említett op. 41-es és op. 44-es darabok, vagy korábbi sorozatainak – opp. 2, 11 – egy-egy száma). Érdekes, hogy nagyszabású darabjait ebben az időszakban nem preferálta, Zongora-passacagliáját (op. 6) egyáltalán nem játszotta, ahogy az op. 41-en kívül teljes sorozatait sem, s op. 29-es népdal-variációit is mindössze kétszer.

10.18132/LFZE.2010.21

nemcsak életkora és zeneszerzői stílusa, de zongoraestjeinek repertoárja, valamint egységes szerkezete is valószínűleg konzervatív, elzárkózó attitűdöt sugallt az amerikai közönségnek.

Kamarazenei és zenekari fellépések

Míg emigrációját megelőzően Dohnányi gyakran a világ legkiválóbb hangszeres művészeivel koncertezett,[19] addig amerikai kamara-fellépéseit elsősorban tanár-kollégáival közösen adott, „iskolai" koncertjei jelentették. Az egyetemi kamarahangversenyek kapcsán mindenekelőtt Kilényi szerepét kell megemlíteni. Közös fellépéseik rendszerint olyan népszerűek voltak, hogy a közönség nagy része ülőhelyhez sem jutott.[20] E koncertek jelentőségét egyrészt az adja, hogy – mint Vázsonyi megfogalmazta – a Kilényivel közös kétzongorás hangversenyeknek köszönhetően Dohnányi ötvenes évek elején válságba került zongoraművészete újból virágzásnak indult.[21] Másrészt Kilényi gyakori közreműködése jól megvilágítja Dohnányi amerikai kamarazenei tevékenységének alapvető jellemzőjét, azaz hogy az idős zeneszerző csakis vele szoros művészi–emberi kapcsolatban álló zenészekkel vállalt fellépést. A kamarazene ilyen személyes aspektusát *Sight reading* című előadásában is hangsúlyozta, amelyben nemcsak azt mondta el, hogy a laprólolvasás a kamarazene-tanulás legjobb módja, de hozzátette, hogy a századforduló Budapestjén számos házasságot a közös zongorázás (blattolás) hozott össze.[22]

A Kilényivel adott 13 koncert mellett 5 hangverseny példázza együttműködését Albert Spaldinggal, 2 Urbán Bélával, 1–1 pedig Frances Magnesszel és Maurice Eisenberggel. További 5 tallahassee-i koncertjén Kilényi nélkül ugyan, de jól ismert egyetemi kollégáival játszott.[23] Hogy a kamarazenei partnerek körének e szűkítése tudatos döntés volt-e részéről, nem tudhatjuk biztosan.[24] Aligha lehet véletlen azonban, hogy az évtized két legaktívabb kamarazenei társulása

[19] Kamarazenei működéséről lásd például: Kovács Ilona, „A kamaramuzsikus Dohnányi Ernő", in Papp Márta (szerk.), *Zenetudományi tanulmányok Kroó György tiszteletére* (Budapest: Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság, 1996), 198–204; Vázsonyi, 120–122.

[20] A 29 hangversenyből 16 során játszott az FSU művész-professzoraival, ebből 11 alkalommal Kilényi neve is szerepel a programon, s még további két, nem tallahassee-i koncerten is együtt léptek fel. A Kilényi–Dohnányi koncertek népszerűségéről lásd: Rueth, 139.

[21] „Bárhogyan volt is, egy hangverseny után, amelyen Beethoven Op. 111-es szonátáját szinte a felismerhetetlenségig torzítva játszotta el, már-már arra gondol, hogy nem lép fel többé. Ekkor történik, hogy egy üresedés lehetőségével élve Kilényi Edét meghivatja az egyetem tanári karába. Ismét összekerülnek tehát s Kilényi tisztelettudóan javasolja, hogy jó gondolat volna néhány kétzongorás estet rendezni. Így kezdődik az utolsó virágzás." Vázsonyi, 290. Feltehetőleg az 1952. március 21-i (37.) koncertről van szó. Kilényi 1953 elején került Tallahassee-be, első közös hangversenyükre pedig 1954. január 8-án (55.) került sor.

[22] Dohnányi Ernő, „Sight-reading (Appendix B. Dohnányi's Lectures at Ohio University)", in Ilona von Dohnányi [James A. Grymes], 214–216.

[23] Ezzel mindössze két kamarazenei koncert marad ki a sorból, melyekre vendégprofesszori látogatásai során athens-i (100.), illetve madisoni (78.) kollégákkal került sor.

[24] Lényeges praktikus szempont lehetett persze, hogy a hangversenyek előtt ne kelljen sokat próbálni – ez elsősorban Albert Spaldinggal való együttműködését jellemezte: „Perhaps he [Spalding] is the one with whom I like to play best. Our interpretation is almost identical. He has the same ideas as I, and we need very little rehearsal together." Walt Rosinski, „Brahms Encouraged Dr. von Dohnanyi To Perform First Work at Age of 17", *Ohio University Post* (1953. április 17.).

10.18132/LFZE.2010.21

jóval az amerikai periódus előtti időkből származik. Dohnányi ezáltal mintha európai múltjával tartana kapcsolatot – s merőben új zenei környezetétől némi távolságot.[25]

A kamarazenei koncertek közül elsősorban a Kilényi–Dohnányi-repertoár figyelemre méltó.[26] Leggyakrabban játszott műsorszámuk Dohnányi *Suite en valse*-a (op. 39a) volt. Érdekes módon Kilényinek és a zeneszerzőnek egymástól függetlenül jutott eszébe még 1947-ben, hogy a zenekari szvitből érdemes volna kétzongorás átiratot készíteni, jóllehet akkor még nem sejthették, hogy néhány év múlva számos alkalommal megszólaltathatják majd.[27] Feltehetően Kilényi kezdeményezte, hogy hangversenyeiken ritkán hallható darabokat is eljátsszanak, így műsorra tűzték például Brahms magyar táncainak négykezes eredetijét, valamint Schumann Andante és variációk című művének különleges hangszerelésű (2 zongora, 2 gordonka, kürt) változatát – s ezekre nyilatkozataikban is felhívták a figyelmet.[28]

Dohnányi zenekari fellépéseinek jelentősége változó a tárgyalt periódusban. *(7. ábra)* E koncertjei jórészt saját műveinek előadásaira szűkültek, így dirigensi működése általánosságban nem vethető össze a magyarországival, amikor a Filharmóniai Társaság elnökkarnagyaként (1919–1944) kulcsszerepet töltött be a magyar zenei életben, és számos új zenemű bemutatóját vezényelte.[29] Ugyanakkor a periódus legfontosabb hangversenyei mind zenekari fellépések

[25] Emellett nyilván az amerikai zenei élet sem tudta magáévá tenni a jellegzetesen európai, 19. századi gyökerű, polgári kamarazenei tradíciókat. S habár számos arra vonatkozó adat áll rendelkezésünkre, hogy Dohnányi Tallahassee-ben és vendégeskedései során más városokban házimuzsikálást kezdeményezett, új környezetében ez mégsem volt magától értődő hagyomány – ahogy az a lapról olvasás fontosságáról szóló előadásából is kiderül. Tallahassee-i házimuzsikálásról lásd például Ilona von Dohnányi, 193–194; Catherine A. Smith, „Dohnányi as a Teacher", in *Perspectives on Ernst von Dohnányi,* 243–252, ide: 252. Hasonló athensi alkalmakról lásd például: Eleanor Lawrence, „The Flute Compositions of Ernst von Dohnányi", *The Flutist Quarterly* 21/4 (Summer 1996), 60–66, ide: 61. A házimuzsikálás fontosságáról: „The best school for sight-reading is the »ensemble«, the playing with others […] Not everyone is in the fortunate situation of having friends who play the violin or violoncello well enough to be able to take part in an ensemble. But what is easy to accomplish is to play with another fellow pianist on about the same level of technical skill the works written for four hands on one piano, and when the players are more advanced, the works for two pianos […] It is a pity that four-hand playing on one piano went so much out of fashion – again a result of the diffusion of mechanical instruments. Playing four hands was in my youth so general in Europe that it was even used in courtship between couples and – incredible nowadays – quite a number of marriages were contracted in consequence of such four-hand playing." Dohnányi Ernő, „Sight-reading". Közli Grymes [Ilona von Dohnányi], 215–216, „Appendix B. Dohnányi's Lectures at Ohio University".

[26] Spaldinggal adott koncertjei során a hagyományos hegedű–zongora repertoár darabjai (Beethoven-, Brahms-, Mozart-szonáták), az egyetemi tanárkollégákkal közös koncerteken Dohnányi-kamaraművek álltak a középpontban. Említésre érdemes, hogy Dohnányi műsorra tűzte Bartók Két zongorás–ütős szonátáját is, melyek mindkét előadását ő *vezényelte*. Ennek első előadására (1957. január 15., 95. koncert) egyébként annak a magyar műsorú jótékonysági koncertnek keretében került sor, amelynek segítségével Vázsonyi Bálint Tallahassee-be jöhetett tanulni. Saját műveit nem számítva ez az egyetlen 20. századi magyar mű a teljes (szóló, kamarazenei és zenekari) repertoáron, sőt néhány átdolgozástól és kollégája–barátja, Franciszek Zachara zongoraversenyének egyszeri előadásától eltekintve az egyetlen 20. századi mű.

[27] „Back in New York, Kilenyi got to thinking about »Suite en Valse«, and wrote Dohnanyi, suggesting that he transcribe it for two pianos. The letter gave Dohnanyi a good laugh because he had already done just that." N. n., „For First Time in 25 Years: Dohnanyi, Kilenyi To Appear Together On Concert Stage", *Tallahassee Democrat* (1954. január 3.).

[28] „This version [Schumann] is practically unknown in the United States, and I'm not at all certain it has ever been performed here. […] The all piano versions of the popular dances [Brahms] will probably give a new experience to the audience. Kilényi said the dances have been transcribed and performed for almost every instrument but seldom in their original setting." Kilényi szavait idézi: N. n., „Dohnanyi, Kilenyi Combine Talents Tonight On Opperman's Duo Pianos Marking First Of '54 Faculty Series. Cellists, Horn Lend Assist; Featured – Dohnanyi Original", *The Florida Flambeau* (1954. január 8.).

[29] Magyarországi karmesteri tevékenységéről lásd például: Csuka Béla, *Kilenc évtized a magyar zeneművészet szolgálatában* (Budapest: Filharmóniai Társaság, 1943); Breuer János, „Az elnökkarnagy. Dohnányi

10.18132/LFZE.2010.21

voltak – például saját, nagyobb apparátusú műveinek előadásai, esetleg reprezentatív zenekari zongoraestek.

	Vezényel	Zongorázik	Vezényel és zongorázik	Összesen
Saját művet	5 + 2 alkalom (21., 57., 70., [82.], 110.)	12 + 2 alkalom (11., 52–53., 62–65., 67., 75., 79., 113–114.)	8 alkalom (2.., 10., 35., 47., 83., 102., 120–121.)	29
Saját és nem saját művet is	(31., 106.)	(93., 94.)	–	(4)
Nem saját művet	14 alkalom (14., 29., 40–42., 46., 51., 73., 96., 108., 112., 117., 122., 124.)	7 alkalom (81., 87., 88., 92., 103–105.)	–	21
Összesen	21	21	8	50

7. ábra. Dohnányi zenekari fellépéseinek megoszlása

Dohnányinak mindössze 10 alkalommal nyílt lehetősége saját zenekari műve dirigensként való interpretálására[30] – négy, e periódusban keletkezett, zenekart is foglalkoztató műve nyilvános előadáson összesen csupán 4-szer csendülhetett fel saját vezényletével. Bár a kérdéses művek a szerző részvétele nélkül is megszólaltak néhányszor, jól látszik, hogy meglehetősen korlátozottan tudott érvényesülni zenekarra írott új műveivel. Zenekari fellépéseinek másik, nagyobb részében zongoraművészként (is) közreműködött. 15 alkalommal játszotta saját művét: 6-szor a *Gyermekdal-variációk*at (op. 25) és 9-szer a 2. zongoraversenyt (op. 42). E koncertek közül a New York-i bemutatkozás (53.) érdemel különös figyelmet, melynek fogadtatását – mint fentebb említettem – valószínűleg kedvezően befolyásolta a zongorista Dohnányi közreműködése. Ezzel nyilvánvalóan ő maga is tisztában volt, így tehát nem túlzás hangversenyeinek e csoportját tekinteni – az ősbemutatókat leszámítva – az amerikai periódus legjelentősebb zenekari koncertjeinek. New Yorkon kívül Chicagóban, Milwaukee-ban, Tallahassee-ben és számos más kisvárosban is többször fellépett zongorista–zeneszerzőként.[31] Végül kivételesnek mondható az olyan reprezentatív alkalom, amikor a közönség kifejezetten

filharmonikusai és a kortárs zene", *Magyar Zene* 39/3 (2001. augusztus), 275–286; Vázsonyi, 170, 180–196 és 214–218.

[30] 3-szor vezényelte a *Ruralia hungaricá*t és a fisz-moll szvitet, 2–2-szer a *Gyermekdal-variációkat*, a *Szimfonikus percek*et, az *Amerikai rapszódiá*t és a 2. hegedűversenyt (utóbbiból az egyik előadás privát körben zajlott), és 1-szer a *Stabat Mate*r*t*.

[31] Kevésbé jelentős ezeknél az a tíz koncert, amelyen kizárólag zongoraművészként lépett fel, s Mozart- illetve Beethoven-versenyeket zongorázott. Ugyanakkor ezek a hangversenyek is válhattak Dohnányi elismertségének fontos momentumává: Vázsonyi leír egy esetet, amikor Dohnányi, aki hallgatóként érkezik egy koncertre, kénytelen a hirtelen megbetegedett szólista helyére beugrani. 12 zongoraversenyt nevez meg, melynek eljátszását vállalni tudja, s fellépésével nagy sikert arat. (Vázsonyi, 300. A koncertet nem tudtam azonosítani.)

10.18132/LFZE.2010.21

Dohnányi sokoldalúsága előtt tiszteleghetett, vagyis a művészt zongoristaként, karmesterként és zeneszerzőként egyaránt hallhatta – ezek közül az életrajzi fejezetben is említett atlantic city-i (48.) és atlantai (120–121.) hangversenyek emelkednek ki.[32]

* * *

A sajtórecepció forrásai

Dohnányi harmadik felesége rendkívül hasznos szolgálatot tett az utókornak, amikor a 2. világháború után megelevenedő koncertélet első hangversenyeitől kezdve módszeresen összegyűjtötte és albumokba (*scrapbookok*ba) rendezte a férje fellépéseiről írt kritikákat. Az anyagot érintőlegesen felhasználta Dohnányi-életrajzában, majd az FSU gyűjteményének ajándékozta.[33] Az írások részletes áttekintésével és katalogizálásával évtizedekkel később James A. Grymes foglalkozott.[34] Ilona munkájának eredményeképpen az amerikai évek gyakorlatilag teljes sajtórecepciója egyben hozzáférhető; kutatásaim során csak elvétve találkoztam a *scrapbook*okban nem szereplő cikkekkel. Dacára a kiváló forráshelyzetnek az anyag egészét tartalmi szempontból mindeddig nem vizsgálták.[35]

Az amerikai évekhez kapcsolódó 12 *scrapbook* mintegy 240, változó jelentőségű és terjedelmű írást közöl. (A fontosabb cikkek adatait lásd az *5.c. függelék*ben.) Az írások közel harmada tallahassee-i lapokból származik – ezek elsősorban nem kritikák, hanem különböző hírek, Dohnányi születésnapjaihoz és a család egyéb nevezetes eseményeihez kötődő interjúk és sokszor szinte bulvársajtóhoz illő érdeklődést tanúsító tudósítások. A gyűjtemény második, legterjedelmesebb részét a különböző kisvárosi fellépések gazdag recepció-anyaga adja, melyek közt szintén szép számmal akad a hangversenykritikák sorát megtörő társasági beszámoló.[36] A

[32] Atlantic City mellett két, a Dohnányi-recepció szempontjából kiemelkedő, hozzá hűséges város, Athens (Ohio) és Birmingham (Alabama) is rendezett egy-egy ilyen koncertet (35., 83.), valamint a szerző utolsó, szűkebb hazáján kívüli, atlantai (120–121.) fellépései is jelentősek. Ehhez járul az 1956-os forradalom egyéves évfordulója tiszteletére Buffalóban rendezett koncert (102.).

[33] A scrapbookok Dohnányi halálától 1997-ig folyamatosan kerültek az FSU Warren D. Allen könyvtárába – utóbb James A. Grymes közreműködésével –, összesen: 18 darab (és további 2, melyben koncertprogramok vannak). A Dohnányi egykori házában maradt utolsó 4 scrapbookot 2005/2006-ban ajándékozta a gyűjteménynek a jogutód. A scrapbookok anyaga nemcsak az amerikai évekhez kapcsolódik, hanem visszanyúlik a zeneszerző korai karrierjéhez.

[34] Grymes, 130–202.

[35] A Dohnányi Archívum alapkutatásainak részeként Gombos László kronologikusan haladó, szisztematikus sajtókutatásai e dolgozat lezárásakor a berlini évek végéig, 1915-ig jutottak el (a hivatkozásokat lásd a Bevezetés 15. lábjegyzetében). Az amerikai periódusról kutatásaim eredményét részletesebb formában publikáltam: „Dohnányi fogadtatása Amerikában. Sajtórecepció 1949–1960", *Magyar Zene* 45/3 (2007. augusztus), 265–288.

[36] Fontos leszögezni, hogy „kisvárosokat" és „nagyvárosokat" természetesen nem elsősorban népességük alapján különítek el az alábbiakban, hiszen ilyen tekintetben – kivált európai mércével – a Dohnányi által megjárt városok jelentős része a „nagyváros" kategóriájába esne. A különbségtétel alapja a városok kulturális fejlettsége, hierarchiája, melyet persze nehéz objektív módon megítélni, de az amerikai koncertéletet feldolgozó publikációkból jól körvonalazódik. Lásd például: *The New Grove Dictionary of American Music* (különösen az egyes városokról szóló szócikkek); [szerző nélkül], *The Performing Arts: Problems and Prospects. Rockefeller Panel Report on the future of theatre, dance, music in America* (New York–Toronto–London–Sydney: McGraw-Hill Book Company, 1965) = *Rockefeller Panel Reports;* John H. Mueller, *The American Symphony Orchestra. A Social History of Musical Taste* (Bloomington: Indiana University Press, 1951).

10.18132/LFZE.2010.21

harmadik, legkisebb egységet a nagyvárosi fellépések sajtóvisszhangja jelenti, melynek jelentősége – szemben a kisvárosi sajtórecepcióval – egyrészt a kritikusok hozzáértésében rejlik, másrészt abban, hogy egy koncerthez rendszerint több, különböző nézőpontot képviselő kritika kapcsolódik.

„A Living Link”:[37] *Dohnányi zenetörténeti szerepéről*

A Dohnányi születésnapjai alkalmából megjelent tallahassee-i cikkek szerzői általában azt hangsúlyozták, mennyire csodálják a komponista idős korát meghazudtoló tetterejét. Bárhol is fordult azonban meg a zeneszerző, a kora és fellépésének dinamizmusa közti megdöbbentő kontraszt mindig nagy elismerést vívott ki. A kritikusok szinte versengetek egymással a bámulatos jelenség megelevenítésében: szerintük Dohnányi energiáját sok fiatal[38] vagy fele-,[39] sőt negyedannyi[40] idős is megirigyelhetné, hiszen nemcsak hogy egy ifjú veréb élénkségével mozog a színpadon,[41] de úgy hajítja félre 76 évét, mint egy vén köpenyt;[42] sőt évekkel fiatalabban fejezi be a darabot, mint ahogy elkezdte.[43] Az athensi Paul Fontaine, Dohnányi egyik legodaadóbb híve 1950-ben a következőképpen foglalta össze mindezt:

> Dr. Dohnányi második látogatását nevezhetjük „egy öreg barát visszatérésé”-nek. Hiszen visszatért hozzánk, és természetesen a barátunk. Ugyanakkor felmerülhet a kérdés, hogy vajon tényleg „öreg” volna-e. Igaz, hogy a haja fehér, és aztán ott van persze a születési dátuma, amit ő nem is tagad, azaz hogy 1877. július 27-én látta meg a napvilágot. Azonban semmi öreges nincs abban, ahogy a színpadra lép, ahogy melegen és lendületesen üdvözli közönségét, és mindenekelőtt abban, ahogy zongorázik. Az az igazság, hogy Dr. Dohnányinak nem volt ideje megöregedni. [44]

[37] Idézet az alábbi recenzió címéből: Mrs. Paul Stewart, „A Living Link. Symphony Lovers Hear Piano Soloist Dohnanyi”, *The Pensacola Journal* (1956. október 12.).

[38] „Dohnanyi admits to being 80 but his playing belies the years, for he has a nimbleness and clarity of intent that many a younger artist would welcome.” Norman Houk, „Dohnanyi’s Playing Belies His 80 Years”, *Minneapolis Morning Tribune* (1957. november 16.).

[39] „At 79, Ernst von Dohnanyi – a tall, spare figure of a musician – plays the piano with an ease and sureness and force many artists half of his age must covet.” Miriam Alburn, „Beethoven Concert: Hungarian Pianist Shows Ease, Sureness at Keys”, *The Minneapolis Star* (1957. március 13.).

[40] „Dohnanyi met all demands with confidence and composure, with a technical equipment practically equal to a 20-year-old’s […].” Doris Reno, „Sevitzky, Dohnanyi Cheered: Concert Brings Ovation at Beach”, *The Miami Herald* (1959. február 9.).

[41] „[…] able not only to move about the stage with the fluttering vivacity of a young sparrow, but play with all the vigor and spirit of a keyboard artist beginning a career.” Felix Borowski, „Dohnanyi Plays With Brilliance”, *Chicago Sun-Times* (1954. november 10.).

[42] „[…] threw aside his 76 years like an old cloak […]” William McMahon, „Enthusiastic Crowd Hails Unit’s Debut”, *Atlantic City Press* (1953. április 10.).

[43] „Ernst von Dohnanyi turned a trick that few composers can do – sit down to a piece of music as an old man and finish years younger.” Seymour Raven, „Reiner Baton Masterful in Brahms 3rd Symphony”, *Chicago Daily Tribune* (1954. november 6.).

[44] „Doctor Dohnanyi’s second visit to our community might be referred to as »the return of an old friend«. He has returned and he certainly is a friend. However, there might be some question about whether or not he is »old«. It is true that his hair is white, and there is the statistic, which he doesn’t deny, that he was born on July 27, 1877. But there is nothing old in his manner of walking on the stage, his warm and animated greeting to his audience, and above all, in the way he plays the piano. The fact is that Doctor Dohnanyi has not had time to grow old.” Paul Fontaine, „Dohnanyi Makes His Second Visit”, *The Athens Messenger* (1950. március 20.).

10.18132/LFZE.2010.21

Frappáns kijelentéseivel Dohnányi még fokozni is tudta az életkorát övező csodálatot: „Egy évvel idősebb vagyok, mint tavaly ilyenkor – mondta egy másik athensi látogatás kapcsán, 77 esztendősen – Miért ne lennék annyival jobb?”[45] Máskor humorosan így védekezett: „Igen, ismertem Brahmsot – de ettől még nem vagyok *annyira* matuzsálem”[46]

Brahms neve nem váratlanul merült itt fel, hiszen a német zeneszerző alapvető szerepet játszott Dohnányi zenetörténeti szerepének meghatározásában – elsősorban az op.1-es kvintett Amerikában is közismert anekdotája miatt. A Brahmsszal való személyes kapcsolat folytonos hangsúlyozása jól tükrözi a közönség döbbenetét: az 1950-es évek vidéki Amerikájából, két világháború és egy óceán messzeségéből valószínűtlenül távolinak látszott a századforduló környéki európai kulturális miliő, s így nem csoda, hogy Dohnányi személye és múltja szinte mitizálódott. „Öt éves volt, mikor Wagner meghalt”[47] – indítja cikkét egy kritikus; „akkor tanulta a zenét, amikor legtöbbünk még meg sem született,”[48] „alkotóművészetének gyökerei messze visszanyúlnak a romantikába”[49] – érzékeltetik a távolságot mások. Többen úgy látták, hogy Dohnányi „élő láncszem [living link]”,[50] akinek közvetlen kapcsolata van a zenei múlttal,[51] s ez alapozza meg azt a magától értődő biztonságot, mellyel a 19. századi repertoárhoz nyúl. Csodálatot keltett a hallgatóság soraiban továbbá, hogy a művész kisugárzása a közönség számára is lehetővé tette a régi idők atmoszférájának megtapasztalását: a recenzensek sokszor megjegyezték, hogy Dohnányit hallani olyan, mintha a múltba tekintenénk.[52] Egy Spaldinggal közös koncert kapcsán valaki például így fogalmazott:

> […] mindkét úriember a maitól különböző zenei hagyományok közt nevelkedett: a romantikus iskolából valók. […] Ennek eredményeképp ezt a romantikus, illetve ahhoz közeli stílusú zenét úgy játszották, ahogy azt játszani kell. Nem archaikusnak tekintették, ahogy fiatalabb koncertművészeink nagy része, hanem a darabokat saját anyanyelvükön

[45] „I am a year older than I was a year ago – why shouldn’t I be that much better?” Paul Fontaine, „Dr. Dohnanyi’s Recital One of Most Successful Ever Heard in Athens”, *The Athens Messenger* (1954. március 1.).

[46] „Yes, I knew Brahms – but that doesn’t make me QUITE a Methuselah!” Doris Reno, „Pianist Dohnanyi: A Serene Artist”, forrás és dátum nélkül.

[47] „Ernest von Dohnanyi was five years old when Wagner died.” Chapell White, „Triple-Threat Musician: Dohnanyi Draws Praise At Symphonic Debut Here”, *The Atlanta Journal* (1959. október 23.).

[48] „A quiet man, who learned the dynamics of his art when most of us were unborn.” Guy Thackeray, „Dohnányi’s Playing At UA Brings Salute, »Great Artist«”, *Tucson Daily Citizen* (1956. január 11.).

[49] „Thus his roots as a creator are sunk deep in the late Romantic era […]” Evans Clinchy, „Music at Home Season Opens With Ernst Dohnanyi”, *The Hartford Times* (1953. november 11.).

[50] „[…] his playing seems to supply a living link with that grand period of music.” Mrs. Paul Stewart, „A Living Link. Symphony Lovers Hear Piano Soloist Dohnanyi”, *The Pensacola Journal* (1956. október 12.). „Dohnanyi brings to his performing art not only the insight of a great composer and the accumulated experience of decades on the concert stage, but a link with the musical past already fading into the translucent mists of history.” C. M. Carroll, „Dohnanyi Concert Applauded”, *Tallahassee Democrat* (1952. március 23.).

[51] „Born in 1877 in Hungary, his life span has made it possible for him to have known Brahms, Liszt, Tschaikowski, Grieg and many, many others of that glorious era of high performance and composition.” Mrs. Paul Stewart, „A Living Link. Symphony Lovers Hear Piano Soloist Dohnanyi”, *The Pensacola Journal* (1956. október 12.).

[52] „Egy letűnt, boldogabb világ emlékei szálldostak dallamok alakjában a teremben. […] Egy letűnt, boldogabb világ emlékei egy régi Európáról, a régi Magyarországgal.” Erényi Géza, „Dohnányi Ernő New Yorki hangversenyei”, *Amerikai Magyar Hang* (1953. november 16.). „[…] to hear him play is to receive an impression of a style in the tradition of the great masters of the past.” Milton Steinhardt, „Dohnanyi Recital”, *Lawrence Daily Journal* (1953. március 20.).

10.18132/LFZE.2010.21

> szólaltatták meg: meleg, hajlékony, érzelmes és tagadhatatlanul romantikus stílusban. Volt ebben valami csaknem nosztalgikus, mintha közönségükkel együtt visszaléptek voltak egy páratlanul kifinomult és virágzó zenei világba.[53]

Az írások alapján úgy tűnik, e 19. századi kötelék hangsúlyozása volt a legfontosabb tényező Dohnányi meghatározásában: a recenziókban gyakran – részben vélhetőleg a Schulhof által kiadott sajtóanyagok nyomán[54] – szó szerint ismétlődő definíciók szerint ő az „utolsó romantikus szerzők egyike”,[55] „a modern kor igazi romantikusa”.[56] Közismertségét és hírnevét ténynek tekintették ugyan, mégis előszeretettel hasonlították más művészegyéniségekhez, hogy zenetörténeti helyének értelmezését maguk és olvasóik számára megkönnyítsék – leggyakrabban Rahmanyinov, Paderewski, Rubinstein, Toscanini, Monteux és Sibelius neve merült fel párhuzamként. Fontos eleme volt a Dohnányi-jelenségnek a művész sokoldalúsága is, ami részben összefügg a 19. századi előadó–zeneszerző hagyománnyal. Dohnányi zongoraművészként, kamarazenészként, karmesterként, előadóként *[lecturer]*, tanárként és természetesen zeneszerzőként is bemutatkozott, ami újabb és újabb elismerést szült. Ahogy Paul Fontaine fogalmazott: „olyan jól ismerjük őt, hogy már nem lepődünk meg azon, ha ismét új oldaláról mutatkozik be.”[57]

„Dohnanyi’s Playing Belies His 80 Years”:[58] *Zongoraművészetének értékelése*

Az amerikai közönség egyöntetű elragadtatással fogadta a zongorista Dohnányit. A kritikusok a legszebb jelzők és leírások özönével illették játékát: briliáns, méltóságteljes, értő, letisztult, kontrollált, velős, megindító, mesterkéletlen, végtelenül színgazdag, nemes, zenekarszerű; mestere a hangszínnek és árnyalásnak, veleszületett idő- és dallamérzéke van, technikai nehézségek nem léteznek számára – hogy csupán néhány példát idézzek.[59] Zongorajátékának

---

[53] „Both these gentlemen had their musical beginnings in a different musical tradition than that which surrounds us today. They are of the romantic school. So there was a real kinship with the composers whose works they played. […] As a result, they played this music, which falls in or around the romantic era in composition, as it should be played. They did not treat it as an archaic style as is the case with many of our younger concert artists. Instead they played it in the style native to them and to it – warm, flexible, emotional and undeniably romantic. There was something almost nostalgic about it, as if they and their audience had moved back into a musical era of uncommon graciousness and flourish.” N. n., „A Century of Music-Making Behind Spalding, Dohnanyi”, *The Columbus Citizen* (1953. április 29.).

[54] „Schulhof, advertisement for Dohnányi, 1948, 1949–1950” (FSU Kilényi–Dohnányi: „Miscellaneous Documents 1897–1950”, 50–53.).

[55] „Last of Old World’s romantic composers […]”. Betty Parker Anderson, „A Fountain FOR Youth”, forrás és dátum nélkül.

[56] „In the music world he has been described as a »true romanticist of the modern era«.” N. n., „Family Will Join Him: Dohnanyi To Celebrate 80th Birthday Next Saturday”, *Tallahassee Democrat* (1957. július 21.).

[57] „[…] we know him so well that we are not surprised when he reveals to us something new about himself.” Paul Fontaine, „Famous Artists Give Piano-Violin Recital”, *The Athens Messenger* (1952. március 13.).

[58] Az alábbi recenzió címéből: Norman Houk, „Dohnanyi’s Playing Belies His 80 Years”, *Minneapolis Morning Tribune* (1957. november 16.).

[59] Lásd például: „His technical facilities are prodigious, and there is a wonderfully serene maturity about his playing – not that it lacks dynamic brilliance where needed – but there is whole-some satisfaction in his interpretive style. The coloring of the piano seems limitless under his facile fingers.” Hugh Aldermann, „Crowd Lauds Dr. Dohnanyi Recital Here”, *The Florida Times-Union* (1953. március 4.). „Technical passages do not seem to trouble him, to the

10.18132/LFZE.2010.21

poézise a kritikusokat is gyakran költői képekre ihlette. Így születtek olyan fennkölt hasonlatok mint hogy Dohnányi „egyetlen hangot képes drágakővé varázsolni”,[60] „Chopin-játéka olyan volt, mint a könnyek pergése”,[61] vagy hogy „vannak zongoristák, akik ellenségként támadnak hangszerükre, mások cirógatják – Dohnányi parancsolt, s a hangszer engedelmeskedett.”[62]

Programjában szinte nem akadt olyan szerző, akinek tolmácsolását ne emelte volna ki, s ne nevezte volna a legjobbnak legalább egy kritika. Ennek okára egy Beethoven-interpretáció kapcsán valaki így mutatott rá:

> Interpretációja – a szó által sugallt értelemmel ellentétben – nem a zeneszerző gondolatainak tolmácsolása, hanem a komponista elképzeléseinek megvalósulása.[63]

A legtöbb kommentárt Beethoven-játéka kapta, melyet autentikusnak,[64] koncepciózusnak,[65] intellektuálisnak[66] véltek. Volt, aki úgy találta, hogy Brahms tolmácsolójaként a legjelentősebb, mivel meg tudja ragadni Brahms tiszta dallamvonalának lényegét;[67] volt, aki egyéni Liszt-

---

contrary, he plunges into them with zest and with amazing facility. But it is in the more contemplative passages that his performance, marked by perfect phrasing and shaded by delicate nuances, is most moving.” Milton Steinhardt, „Dohnanyi Recital”, *Lawrence Daily Journal* (1953. március 20.). „This reviewer retains clear memories of the recital and of the controlled, concise and brilliant playing […]” Alan Branigan, „Noted Composer: Symphony to Star Dohnanyi, Famous for Half Century”, *Newark Sunday News* (1956. november 11.). „Virility, a mastery of the instrument especially where tone and shading are concerned, an inborn sense of timing and melodic line […] are some of the artist’s timeless equipment.” Mrs. Paul Stewart, „A Living Link. Symphony Lovers Hear Piano Soloist Dohnanyi”, *The Pensacola Journal* (1956. október 12.). „Mr. Dohnanyi […] put into his playing sweetness, youth, beauty and charm so appropriate for a college recital. But despite his light touch, the artist’s music became tempestuous and commanding when the interpretation demanded it.” Hilda K. Sagris, „Distinguished Pianist Opens Symphony Season”, *The Charleston Evening Post* (1950. december 2.). „Variety of piano tone was always at his command. When the music suggested it the performance was ariel, delicate, volatile and tender in the play of charming ideas. One was always aware of the graceful aristocracy of the pianist.” W. R. C., „Symphony Ends Current Season With Concert”, *Tallahassee Democrat* (1950. március 6.). „[…] it seemed almost orchestral in the color and dramatic bigness which he brought to his reading.” Hugh Aldermann, „Crowd Lauds Dr. Dohnanyi Recital Here”, *The Florida Times-Union* (1953. március 4.).

[60] „He was capable of making a single note into a jewel, as in the »Legende« by Liszt.” N. n., „Dohnanyi Charms His Audience in Recital On Marycrest Stage”, *The Daily Times* (1949. január 21.).

[61] N. n., „Capacity Crowd Hears Piano Recital By The Master, Dr. Ernst Von Dohnanyi”, *Lancaster Eagle Gazette* (1950. március 22.).

[62] „Some pianists tackle an instrument, like an enemy; others caress it. Dohnanyi commanded it; and it obeyed.” William McMahon, „Enthusiastic Crowd Hails Unit’s Debut”, *Atlantic City Press* (1953. április 10.). Fordítás: Vázsonyi, 295.

[63] „His interpretations are not – as the word implies – a translation of the composer’s ideas, but rather the embodiment of the composer’s wishes.” C. M. Carroll, „Dohnanyi Concert Applauded”, *Tallahassee Democrat* (1952. március 23.).

[64] „To know Dohnanyi at all is to know that he has been a life-long student of Beethoven. He is justly regarded as an authority on the works of the great German master.” Paul Fontaine, „Dr. Dohnanyi’s Recital One of Most Successful Ever Heard in Athens”, *The Athens Messenger* (1954. március 1.).

[65] „Dohnanyi’s conception of this monumental work [Beethoven op. 110] was perfection. One might mention in particular the masterly execution of the fugal section in clarifying the inversions and augmentations of the subject of the fugue.” W. R. C., „Dohnanyi Gives Piano Recital”, *Tallahassee Democrat* (1949. november 8.). Másutt: „It was a straightforward and commandingly comprehensive revelation giving every structural and emotional dimension of the sonata.” N. n., „Capacity Crowd Hears Piano Recital By The Master, Dr. Ernst Von Dohnanyi”, *Lancaster Eagle Gazette* (1950. március 22.).

[66] „There was strength and intellectual clarity in his interpretation.” N. n., „Capacity Crowd Hears Piano Recital By The Master, Dr. Ernst Von Dohnanyi”, *Lancaster Eagle Gazette* (1950. március 22.).

[67] „The 76-year-old composer-musician, who was in Columbus during the past year, has been widely acclaimed for his exceptional ability in getting at the heart of the pure melodic line of Brahms.” N. n., „The New »American Rhapsody«”, *Columbus Sunday Dispatch* (1953. december 20.).

10.18132/LFZE.2010.21

játékát értékelte legtöbbre.[68] Egyesek szokatlan Chopin-interpretációit méltatták leginkább;[69] mások szerint Schumann *Szimfonikus etűd*jeiben sikerült megcsillogtatnia a legtöbb kiváló képességét.[70] Haydn f-moll variációinak kapcsán vetette föl egy kritikus, hogy bár a művész egyénisége talán túlságosan is rányomta a bélyegét interpretációjára, a darab végső soron jól érvényesült a szubjektív előadásban.[71]

Több más, hasonló esetet említhetünk, amikor Dohnányi romantikus szemléletét nem konzervatívnak és idejétmúltnak bélyegezték, hanem éppen hogy merésznek és egyedinek ítélték. Ezzel kapcsolatban Jack Loughner megfogalmazása vezet a legmesszebbre, aki szerint Dohnányi nyilatkozataiban is hangoztatott álláspontja a zene általában vett romantikusságáról tökéletes igazolást nyer előadásai révén.

> Dohnányi szerint „majdnem minden zene romantikus" és „Bach volt a valaha élt legromantikusabb zeneszerzők egyike". Ez a szokatlan nézőpont és az ebből következő zenei felfogás olyan rendkívüli előadásokat eredményez, mint amilyen Haydn f-moll variációinak szabad, kifejezésteli tolmácsolása. Interpretációi mindazonáltal a lehető legjobb érvek saját állításának igazolására, és a vitát végeredményben ez dönti el.[72]

„Enthusiastic Audience of 2500 Gives Standing Ovation":[73] *Dohnányi és közönsége*

A források tanúsága szerint nemcsak a szűk szakmai közönség hódolt Dohnányi előtt: a recenziók nem győzték hangsúlyozni, milyen nagy érdeklődés övezte a fellépéseket. A legtöbb helyszínen zsúfolásig telt koncerttermek várták, több esetben távolabbi városokból is elzarándokoltak, hogy hallhassák őt. A hangversenyeket általában látványos tetszésnyilvánítás

[68] „The most enjoyable part of the recital was undoubtedly to be found in the last seven numbers – pieces by Liszt and the performer. Freed from the calendar and tradition, associated with the classics and the Chopin literature, with which he does not seem to agree wholeheartedly, Dohnanyi was at his best." Sydney Dalton, „Dohnanyi Recital Here Has Sparkle", forrás nélkül (1952. június 18.).

[69] „[…] many expressed a wish that he had played more Chopin, so unusually understanding was his interpretation of this music […]" Hugh Alderman, „Crowd Lauds Dr. Dohnanyi Recital Here", *The Florida Times-Union* (1953. március 4.).

[70] „Schumann's Symphonic Etudes were the highlight of Thursday's recital. To his other abilities, Dohnanyi added perspectiveness, respect, and profound feeling." Howard Nadel, „'49 Triumph Repeated By Noted Pianist", *Columbus Citizen* (1950. március 31.)

[71] „A pursuit might well claim that there was too much Dohnanyi in the Haydn Variations in F minor and the Beethoven Sonata in C Minor, Op. 13. Others in last night's audience could claim with equal validity that these works were more alive than usual and that they enjoyed the crystal clear delineation of the Haydn theme and the rubato phrasing of the Adagio Cantabile movement of the Beethoven." C. B. Hunt Jr., „Hungarian Pianist Charms Peabody", forrás nélkül (1952. július 18.).

[72] „Dohnanyi believes that »nearly all music is romantic«, and »Bach was one of the most romantic composers that ever lived.« This unorthodox viewpoint, and the musical approach that results from it, provide some unusual performances, as, for example, in his free, expressive treatment of the Haydn F minor Variations. His interpretation, however is the best possible argument in support of his own contention, and it is only on that platform that the matter can satisfactorily be debated, after all." Jack Loughner, „Dohnanyi Plays Again", *The San Francisco News* (1951. július 23.).

[73] Idézet az alábbi recenzió címéből: John Maul, „Dohnanyi Plays Famed Concerto. Enthusiastic Audience of 2500 Gives Composer Standing Ovation At Concert", *The Arizona Daily Star* (1956. január 11.)

10.18132/LFZE.2010.21

kísérte. Ahogy többen is megállapították: Dohnányi szinte megbűvölte közönségét.[74] Valóban nem volt ritka, hogy a kritikus az általában passzív hallgatóság döbbenetes átváltozásáról, lelkesedéséről számolt be,[75] hogy a művészt 1500–2500 főnyi hallgatóság ünnepelte felállva[76] és csak nehezen engedte el a ráadásszámok után.[77] Ami ez utóbbit illeti, egy Kansas állambeli kisváros kritikusa azt vélte a siker legbeszédesebb jelének, hogy a közönség egyáltalán végighallgatta a koncertet, jóllehet az egybeesett egy fontos sportmérkőzés közvetítésével.[78]

A helyi kosárlabdameccs és a Dohnányi-koncert rivalizálásának esete jól szemlélteti, hogy a nagy sikert hozó koncertek helyszínéül szolgáló városkákat többnyire milyen szerény kulturális viszonyok jellemezték. Ilyen körülmények közt Dohnányi viszonylag könnyűszerrel kivívta, hogy hangversenyét nem ritkán a város valaha volt legsikeresebbjének nevezzék.[79] Kétségtelen azonban, hogy a szóban forgó települések hálás odaadással, olykor szinte alázattal fogadták a művészt – maguk sem értve szerencséjüket, hogy Dohnányi kevésbé szerencsés sorsa hozzájuk sodorta őt.[80] Az *Arizona Daily Star* kritikusa így fogalmazott:

> Ha például 10 évvel ezelőtt, vagy akár tavaly valaki nekiáll egy listát készíteni azokról a dolgokról, amelyek nem nagy valószínűséggel történnek meg Tucsonban, akkor

[74] Lásd például az alábbi írások címét: C. B. Hunt Jr., „Hungarian Pianist Charms Peabody", forrás nélkül (1952. július 18.); n. n., „Great Artist, Ernst von Dohnanyi Charms Audience By His Masterly Musicianship And Creative Works", forrás és dátum nélkül [vlsz. Lancaster, 1952. február].

[75] „At the conclusion he was accorded a standing ovation which lasted for several minutes – a rare demonstration of approval from a Sunday night symphony audience." Edward Ireland, „Dohnanyi Stirring In Concert", *The Miami News* (1959. február 9.). „The listeners didn't simply sit there and imply, »Now show me«. They gave to the performers as well as received from them […]. It was an evening of marvels, not the least of which was the active interplay of reactions between orchestra and audience – something that up to now has been rare in Miami." Doris Reno, „Sevitzky, Dohnanyi Cheered: Concert Brings Ovation at Beach" *The Miami Herald* (1959. február 9.). „In fact, its spontaneous response was surprising in the face of the resort's rather blase attitude in most matters." William McMahon, „Enthusiastic Crowd Hails Unit's Debut", *Atlantic City Press* (1953. április 10.).

[76] Lásd például John Maul, „Dohnanyi Plays Famed Concerto. Enthusiastic Audience of 2500 Gives Composer Standing Ovation At Concert", *The Arizona Daily Star* (1956. január 11.). „Before he left he had received a standing ovation from 1500 students, faculty and townspeople in Westcott Auditorium." N. n., „At Symphony: Dohnanyi Given Ovation", *The Florida Flambeau* (1956. március 2.).

[77] „Mr Dohnanyi returned for several encore numbers, and his vitality indicated that he could have played as well for many more hours – which the audience would have liked." Hilda K. Sagris, „Distinguished Pianist Opens Symphony Season", *The Charleston Evening Post* (1950. december 2.).

[78] „An enthusiastic audience, despite the imminence of a fateful basketball tournament broadcast, stayed to call forth several encores." Milton Steinhardt, „Dohnanyi Recital", *Lawrence Daily Journal* (1953. március 20.).

[79] „Many of the audience felt that the event was the greatest musical performance ever heard in Lancaster." N. n., „Capacity Crowd Hears Piano Recital By The Master, Dr. Ernst Von Dohnanyi", *Lancaster Eagle Gazette* (1950. március 22.). „Although no applause meter was available to provide absolute evidence, the audience reaction would indicate that last night's concert was one of the most successful ever presented by the local orchestra." L. H. S., „Second State Symphony Concert Given", *Tallahassee Democrat* (1952. február 26.).

[80] „It is a rare privilege and a great pleasure to sit at the feet of such a master as Ernst von Dohnanyi, pianist, who appeared in recital at the Friday Musicale last evening." Hugh Alderman, „Crowd Lauds Dr. Dohnanyi Recital Here", *The Florida Times-Union* (1953. március 4.). „When two artists of the commanding stature of Spalding and Dohnanyi join forces for an evening of music-making results are certain to be of immensely stimulating kind and opportunity to be an audience to such meeting and mating of talents isn't easy to come by in our part of the country." Samuel T. Wilson, „Spalding-Dohnanyi Sonata Recital A Major Artistic Event of Season", *Columbus Dispatch* (1953. április 29.).

10.18132/LFZE.2010.21

> valószínűleg a lista egyik legelső helyén szerepelt volna, hogy a zenei világ olyan kivételes személyisége tart mesterkurzust haladó zongoristáknak, mint Dohnányi Ernő.[81]

Jellemző továbbá a művész felé forduló mohó kíváncsiságra, illetve az adott városok érdeklődési preferenciájára, hogy jelentős figyelem övezte a Dohnányi-hangversenyek hátterét is. Az írások ennek megfelelően rendszeresen taglalják magánéletét, külön bekezdésekben tárgyalják Dohnányiné toalettjét, továbbá hosszan tudósítanak jelentéktelen, de szórakoztató eseményekről.[82] Így történhetett meg, hogy egy lancasteri lap nagyméretű fotóval kísért, terjedelmes cikket közölt az 1952. február 28-i koncertről, melyben a kritikus részletes leírást adott az est illusztris hölgyvendégeinek öltözékéről, hosszan lelkendezett Dohnányi régivágású gesztusai felett, megrótta a koncertre későn érkezőket zajos bevonulásukért, s elmesélte, hogy az előadás közben – rejtélyes módon – egy kés nyele zuhant az emeletről a színpadra. Mindemellett csupán azt mulasztotta el említeni, hogy Dohnányi op. 44/1-es *Burlettá*jának ezen az estén volt az ősbemutatója.[83]

„Young Lady Violinist Rises to Top”:[84] *A nagyvárosi szereplések visszhangja*

Mint láttuk, Dohnányi egyetlen New York-i koncertje kapcsán (1953. november 9., 53.) hatalmas, mérföldkövet jelentő közönségsikerről számolnak be az életrajzírók.[85] Való igaz, hogy a vidéki kisvárosokhoz hasonlóan az igazán jelentős kulturális élettel rendelkező metropoliszok hangverseny-látogatói is lelkes fogadtatásban részesítették a művészt – különösen népszerű volt például San Franciscóban. Érzékelhető azonban, hogy a kritikusok általában nem azonosultnak maradéktalanul a közönség véleményével. Ez többnyire csak közvetve jut kifejezésre: a hallgatóság lelkesedését távolságtartóbban szemlélték, a dicsérő jelzőket visszafogottabban, árnyaltabban használták. Ugyanakkor tény, nem érezték szükségét elmagyarázni olvasóiknak, hogy *kicsoda* Dohnányi Ernő. Meghatározása ily módon kevésbé patetikus, mégis értőbb, reálisabb: mintha a művész a kisvárosok provinciális viszonyainak

[81] „If one had sat down, say a decade or so ago or even last year to make up a list of things not very likely to happen in Tucson, high on that list would probably be master classes for advanced students of the piano given by so distinguished a personality in the musical world as Ernst von Dohnanyi.” John Maul, „Dohnanyi To Instruct Piano Here”, *The Arizona Daily Star* (1956. január 1.).

[82] Például hogy a komponista Arizonában összetalálkozott régi, budapesti ismerősével, aki a húszas években Thomán István inasa volt. Bernie Roth, „Dohnanyi Meets Old-Time Friend”, *The Arizona Star* (1956. január 7.). A *Gyermekdal-variációk* egy alabamai előadásának előkészületei kapcsán a helyi lap különálló cikkeket szentel annak ismertetésére, hogy váratlan nehézségek elé állította a szervezőket a zongoraverseny partitúrája, miután a város zenekarának nincs kontrafagottja, így maga Dohnányi szerzett egy hangszert saját egyetemétől. Andrew Glaze Jr, „Variations On Nursery Rhyme: Big Boy Blue, Come Blow Your Bassoon”, *Birmingham Post-Herald* (1956. január 18.).

[83] N. n., „Great Artist, Ernst von Dohnanyi Charms Audience By His Masterly Musicianship And Creative Works”, forrás és dátum nélkül [vlsz. Lancaster, 1952. február].

[84] Az alábbi recenzió címéből: Louis Biancolli, „Young Lady Violinist Rises to Top”, *New York World Telegram* (1952. február 15.).

[85] Vázsonyi, 295–296; Rueth, 122–124; Ilona von Dohnányi, 199–200.

10.18132/LFZE.2010.21

légüres teréből egy reális, az európai zeneélethez szervesebben kapcsolódó közegbe került volna.

A nagyvárosi kritikusok a zeneszerző helyett inkább a zongorista Dohnányit méltatták.[86] Nem véletlen tehát, hogy a 2. hegedűverseny lényegesen rosszabb elbírálást kapott a New York-i kritikusoktól, mint a 2. zongoraverseny. Hogy a művész 1953-as fellépése elsősorban az interpretáció színvonala miatt bizonyult emlékezetesnek a kritikusok számára, azt Paul Affelder 1957-es lemezrecenziójának alábbi sorai is bizonyítják:

> Több mint félrevezető lenne azt sugallni, hogy Dohnányi ma is ugyanaz a káprázatos zongorista, aki a húszas években volt. Ám mindössze négy éve történt, hogy hallottam őt a 2. zongoraverseny New York-i bemutatóját játszani Leon Barzinnal és a National Orchestra Associationnal. Felejthetetlen élmény volt. Egy lángoló tekintetű, szívós kis alak nagy léptekkel a pódiumon termett, és igazán virtuózan tolmácsolta ezt a zongoravirtuóz-koncertet, hibátlan technikával és olyan hatalmas hangon, hogy még a zenekart is túlharsogta.[87]

Ennek kapcsán kell megjegyeznünk, hogy az amerikai években egészen kivételesnek számít az olyan kritika, amely pontatlan játékot kifogásol,[88] holott Dohnányi korábbi koncertjein nem volt ritka a memóriazavar. A kisebb városok kevésbé kvalifikált recenzenseivel talán megeshetett, hogy nem vették észre a tévedéseket, vagy – ahogy az néhány budapesti anekdotából is ismeretes – jobban bíztak Dohnányiban, mint hittek saját fülüknek.[89] Azt azonban kizárhatjuk, hogy például a New York-i recenzensek ne figyeltek volna föl a hibákra, esetleg udvariasan hallgattak volna róluk. Feltételezhetjük tehát, hogy a rá nehezedő morális–egzisztenciális nyomás hatására Dohnányi valószínűleg különös koncentrációval játszott a jelentősebb hangversenyeken, mindenekelőtt az 1953. november 9-i fellépése alkalmával, így bízvást nyújthatott valóban kivételes zenei élményt közönségének – ezt igazolja egyébként a koncertről készült amatőr hangfelvétel is.[90]

---

[86] Vázsonyi például a következőket írja ezzel kapcsolatban: „S a közeli barátok szorongással várják, vajon összeroppan-e a hetvenhat éves, megkínzott művész az ezúttal különösen ránehezedő nyomás alatt? […] Tüntetésektől is féltek, mert elfelejtették már, hogy mi történik a közönséggel, ha Dohnányi Ernő megjelenik a dobogón.” Vázsonyi, 295.

[87] „To imply that Dohnányi now is the dazzling pianist he was in the Twenties would be more than misleading. Nevertheless, it was only four years ago that I heard him play the first New York performance of the Second Concerto with Leon Barzin and the National Orchestra Association. The experience was unforgettable. A wiry figure with flashing eyes strode onto the stage and proceeded to give a truly virtuosic performance of a virtuoso's concerto with flawless technique and a tone big enough practically to drown out the orchestra.” Paul Affelder, „The Creativity of a Lively Octogenarian”, *High Fidelity Magazine* (1957. december).

[88] A kevés ellenpélda közül lásd például: „The performance level Saturday was variable. Dohnanyi plays with great dash, and he still commands a beautiful tone, but his fingers obviously are not as firm as they once were, nor his rhythm as accurate. Nevertheless the playing was distinctly exciting.” A. B., „Von Dohnanyi Gives Recital”, *San Francisco Call-Bulletin* (1951. augusztus 6.).

[89] Vázsonyi, 87.

[90] E feltételezést Ilona von Dohnányi visszaemlékezése is alátámasztja: „The concert surpassed every expectation. Dohnányi probably forgot all the tension and excitement when he sat at the keyboard and was quite unconscious of

10.18132/LFZE.2010.21

A komponista Dohnányi azonban jóval kevésbé kedvező színben tűnik fel a nagyvárosi kritikákban. Ennek ellenére jellemző, hogy a recenzensek több figyelmet szenteltek zeneszerzői munkásságának, bár igaz, a nagyvárosokban adott koncerteken arányaiban többször játszotta saját műveit. New York tartózkodó értékítéletét jól summázza a *New York Times*-ban megjelent nekrológ szövege:

> Dohnányi zenéje a romantikát idézi. Szemben honfitársaival, Bartókkal és Kodállyal, ő eklektikus és kozmopolita volt. Zenéjét konvencionális módon szerkesztette, klasszikus formákat követett, és gyakorlatilag nem alkalmazott disszonanciákat. Ennek eredményeképp zenéjét ma sokan némiképp reakciósnak tekintik. Néhány műve – nevezetesen a zongorára és zenekarra készült *Gyermekdal-variációk* és a fisz-moll zenekari szvit – ennek ellenére folyamatosan a repertoáron van.[91]

Habár a vidéki városokban is saját darabjai osztották meg leginkább a kritikusokat, ott sokkal jellemzőbb volt egyfajta apologetikus és elfogadó attitűd stílusának jellemzésekor. (Erről lásd még az I. 5. fejezet *Az amerikai kompozíciók elhelyezése* című alfejezetét). Dohnányi amerikai kompozícióinak sikerét gyakorlatilag az döntötte tehát el, hogy hol zajlott a bemutató vagy a további koncert. Legkevésbé a Hegedűverseny aratott tetszést, melynek egy bírálója – tudomást sem véve a mű New York-i bemutatásának tényéről –, kritikájának címében (lásd az alfejezet címét) és döntő részében kizárólag a szólista, Frances Magnes képességeit méltatta.[92]

„Friends Join in a Recital":[93] *A kamarazenész és karmester Dohnányi fogadtatása*

Kamarazenei fellépései során, mint láttuk, Dohnányi általában hozzá közel álló partnert választott. Aligha meglepő tehát, hogy a kritikusok minden hangverseny kapcsán a fellépő művészek közti különleges összhangról számoltak be. Spaldingról maga Dohnányi is úgy vélte, zenei gondolkodásban hozzá hasonlóbb és harmonikusabban illeszkedő társat aligha tudna elképzelni.[94] Nagy sikert aratott azonban a fiatal hegedűművésznővel, Frances Magnesszel való fellépése is. Paul Fontaine szavai egyszerre érzékeltetik a koncert különleges atmoszféráját és

what was at stake. I had rarely heard him play with such vivacity, such energy, such passion, and such delicate finesse." Ilona von Dohnányi, 199.

[91] „Mr. Dohnanyi's music reflects the romantic period. Unlike his compatriots, Bartok and Kodaly, he was an eclectic and a cosmopolite. His music is constructed in an orthodox manner, follows classic forms and has virtually no dissonance. As a result his music is considered somewhat reactionary by many present-day figures. But several of his works, notably the „Variations on a Nursery Tune", for piano and orchestra, and his Suite in F-sharp minor for orchestra, are constantly in the repertory." N. n., „Dohnanyi is Dead. Composer was 82", *The New York Times* (1960. február 11.).

[92] Louis Biancolli, „Young Lady Violinist Rises to Top", *New York World Telegram* (1952. február 15.).

[93] Az alábbi recenzió címéből: Richard S. Davis, „Friends Join in a Recital", *The Milwaukee Journal* (1955. november 22.).

[94] Lásd a 24. lábjegyzetet.

10.18132/LFZE.2010.21

Dohnányi kamarazenészi nagyságát, amelynek köszönhetően a legkülönbözőbb partnereihez is képes volt alkalmazkodni:[95]

> Nehéz lenne két, tapasztalatait és hátterét tekintve különbözőbb muzsikust elképzelni. […] Kétségtelen, csodálatos képességű művészeket hallottunk. De ilyen kvalitású művészek jelenlétében is megesik, hogy nem érezzük azt, ami a Ewing Hallban megtörtént tegnap este. Ez valami rejtélyes dolog, az előadóművész nem tudja szándékosan előidézni. Teljesen megjósolhatatlan. Paderewski, koncertek ezreivel a háta mögött úgy nevezte: „csoda". Nem történik meg gyakran, de amikor megtörténik, akkor érezni lehet. Így Dohnányi és Frances Magnes biztosan érezte ez alkalommal.[96]

Érdekes, hogy bár Dohnányi karmesteri bemutatkozásai között a legkevésbé jelentősnek a különböző „iskolai" koncertek tűnnek, több olyan megjegyzés is ránk maradt, mely ezt a tevékenységét méltatja. Vázsonyi így emlékezett vissza Dohnányi inspiráló, a növendékzenekart is értékes teljesítményre sarkalló muzikalitására:

> Dohnányi […] az egyetem növendék zenekarával próbált egy alkalommal. Tanítványa [azaz Vázsonyi maga] fanyalogva ment el, mert Budapesten azt híresztelték, hogy Dohnányi rossz karmester. Leült csendben a zenekar mögé, és eleinte alig figyelt oda. Aztán hirtelen arra eszmélt, hogy a foghíjas növendékzenekar Mozartul beszél. Akkor már odafigyelt. S azt látta, amit már a zongoraórákon is, a zongorázó Dohnányinál: a mester alig beszélt, alig mozgott. Csak ránézett a zenekarra – és a muzsikusok önkívületben játszották a zenét, mely tőlük egyébként meglehetősen távol állt.[97]

Dohnányi maga is meglepően kedvezően nyilatkozott az iskolai zenekari produkciókról:

> Az egyetemi zenekar, néhány csekély kivétellel, csupa növendékből áll. Valamennyiüket nagyon elfoglalják tanulmányaik s nagyon gyatrán is honorálják őket, így nehéz fegyelmet tartani köztük, viszont én – kissé lehordva őket –, fegyelmet teremtettem s a legtöbbet

[95] Fontaine itt tulajdonképpen ugyanazt fogalmazza meg, amit Kovács Sándor Dohnányi kamarazenészi zsenialitása összegzéseképp ír: „Egyéniségét úgy tudta másokéhoz idomítani, hogy az nem veszett el, sőt, ebben a sokszínűségben, sokféleségben nyilatkozott meg teljes gazdagságában. Ez a páratlan alkalmazkodóképesség tette őt korának egyik legnagyobb kamarazenészévé." Kovács Sándor, „Dohnányi Ernő. Művészete és pedagógiai nézetei", in Ujfalussy József (szerk.), *A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola 100 éve. Dokumentumok, tanulmányok, emlékezések* (Budapest: Zeneműkiadó, 1977), 184–198 és 187.

[96] „It would be difficult to imagine two musicians more dissimilar in experience and background than these two. […] True, we heard artists of prodigious abilities. But one may be in the presence of such artists without experiencing the sort of thing that happened in Ewing Hall last evening. It is a mysterious thing; it cannot be inducted or produced at will by the performer. It is utterly unpredictable. Paderewski, after giving thousands of concerts, referred to it as a »miracle«. It didn't happen often but when it did he could feel it. And so must Dohnanyi and Frances Magnes have felt it on this occasion." Paul Fontaine, „Famous Artists Give Piano-Violin Recital", *The Athens Messenger* (1952. március 13.).

[97] Vázsonyi, 308.

10.18132/LFZE.2010.21

> sikerült kihoznom belőlük. Igazán rendes előadásokat produkáltunk, sokan azt mondták, még New Yorknak is díszére válnék.[98]

Összességében elmondható tehát, hogy Dohnányi amerikai előadóművészi tevékenységének recepciója meglehetősen egységes képet mutat. Az a különbség, ami New York és a vidék hozzáállásában zeneszerzői fogadtatása kapcsán érzékelhető, zongoraművészi teljesítményének megítélését nem jellemzi. Koncertjeinek legfőbb színterén, a kisebb egyetemi városokban minden szempontból lelkes elismeréssel adózott neki közönsége. Érdemes idézni itt a University of Wisconsin School of Music vezetőjének, Leland A. Coonnak levelét, melyet a madisoni Dohnányi-fesztivál után pár nappal írt Kuersteinernek, és jól érzékelteti azt a szinte eksztatikus csodálatot, mellyel Dohnányit amerikai érvényesülésének e legfőbb közege körülvette:

> Ha levelem kissé zavarosnak tűnik, annak oka abban keresendő, hogy az elmúlt két hetet, s azon belül is különösen november 16., 18. és 20-át [Dohnányi koncertjeinek dátumai] a Parnasszus hegyén töltöttük, és hála az égnek, még nem ereszkedtünk vissza onnan a földre. Bárcsak elmondhatnám Neked, mit jelentett egyetemünknek és közösségünknek a Dohnányi-fesztivál. Dohnányit és feleségét mindenki a szívébe zárta, aki volt szerencsés találkozni velük. […] A Dohnányi műveiből álló három koncert, melyet rögzítettek és rádión is közvetítettek [...] a reveláció erejével hatott mind a jelenlévő, mind pedig a közvetítést hallgató közönség számára – diákoknak, tanároknak és a városi lakosságnak egyaránt. Valamennyiüket megragadta az a technikai készség, muzikalitás, és nem-evilági jelleg, melyet csakis olyasvalaki tud közvetíteni, aki szereti az egész emberiséget és mindenek felett saját Művészetét.[99]

Mindamellett persze, hogy a vidéki hangversenyek kritikai visszhangjának bősége és fenntartások nélküli rajongása lenyűgözőnek hat, érvényét megkérdőjelezi a kritikusok folytonosan tapasztalható felületessége, tapasztalatlansága. Ez alól csupán Dohnányi szűkebb otthona, Tallahassee jelent kivételt, amelynek sajtójából kiderül – lévén a kritikusok Dohnányi kollégái és tanítványai –, hogy a helyi közösség nemcsak büszkén, de értőn kísérte figyelemmel előadóművészi tevékenységét.

---

[98] *Búcsú és üzenet*, 27.

[99] „If this letter sounds slightly incoherent it is only because during the past two weeks and especially on November 16, 18 and 20 we have been on Mount Parnassus and have not yet, thank Heaven, parachuted down to earth. I wish I could tell you just how much the Dohnányi Festival has meant to our campus and our community. Both Mr. and Mrs. Dohnányi endeared themselves to everyone fortunate enough to meet them. […] The three evenings of Mr. Dohnányi's own works, also broadcast and recorded […] were revelations for both the present and the unseen audience – students, faculty and townspeople alike – all caught the facility, the musicianship, the other-world-likeness which can only be expressed by one who loves all mankind, and, above all, his Art." Leland A. Coon levele Karl Kuersteinernek, 1955. november 23. (Közli: Rueth, 137.) Az idézetet részben Vázsonyi is közli fordításban: Vázsonyi, 300.

10.18132/LFZE.2010.21

Hangfelvételek

Dohnányi élete során viszonylag kevés lemezt készített.[100] Vázsonyi ezt azzal indokolta, hogy Budapest nem volt hanglemezipari központ, illetve hogy Dohnányi spontán zongoraművészete nem érvényesült jól felvételen.[101] A zeneszerző általában is idegenkedett a rögzített előadásoktól – a laprólolvasásról szóló *lecture*-jében például az amatőr házimuzsikálás tradíciójának elsorvadásáért részben a lemezfelvételek térhódítását kárhoztatta –,[102] és meglehet, hogy ő maga is úgy vélte: zongoraművészete a koncertpódiumon tud igazán kibontakozni. E tekintetben tehát homlokegyenest ellentétes álláspontot képviselt némely kortársával, például Bartókkal, aki úgy vélekedett:

> Kottaírásunk tudvalevőleg többé-kevésbé fogyatékosan veti papírra a zeneszerző elképzelését, ezért csakugyan nagy a jelentősége annak, hogy vannak gépek, amelyekkel majdnem egészen pontosan meg lehet rögzíteni a zeneszerző minden szándékát és elképzelését.[103]

Az amerikai periódusban ugyanakkor a korábbiakhoz képest Dohnányi is aktívabb volt e téren, aminek oka aligha lehet kérdéses. Vázsonyi tömören így fogalmazta meg: „A nyilvánosság felé egyetlen híd vezetett csak – lemezek."[104]

A zeneszerző utolsó tíz évében így tehát több felvételt is készített: számos szólódarab mellett Kilényivel kétzongorás műveket, Spaldinggal hegedű–zongora szonátákat vett lemezre, nagy-britanniai turnéja során pedig zongorás zenekari műveket rögzített. Életrajzában különösen hírhedtté váltak az 1960-as *Everest*-lemezek, amelyek munkálatai során a komponista végzetesen megbetegedett, s a stúdióból szinte egyenesen a kórházba került, ahol már csak néhány napot élt. Ráadásul halálát követően az akkor még fiatal Everest cég nem habozott emlékalbumként kiadni a sok helyütt méltatlan színvonalú felvételeket.[105] (Az amerikai időszak lemezfelvételeinek adatait a *8. ábra* mutatja.)

---

[100] Dohnányi hangfelvételeiről lásd: Vázsonyi Bálint, „Dohnányi at the Piano 1955, 1956, 1959" (lemezkísérő–tanulmány), HCD 12085 (Budapest: Hungaroton Classic, 1993); Porrectus, „Dohnányi at the piano. Hangverseny- és rádiófelvételek, szerk. Vázsonyi Bálint, Kocsis Zoltán", *Muzsika* 36/12 (1993. december), 48; Kiszely–Papp Deborah, „Dohnányi Ernő művei és előadóművészi munkássága hangfelvételeken", in *Dohnányi Évkönyv 2002*, 161–190; Kocsis Zoltán. „Dohnányi Dohnányit játszik", in *Dohnányi Évkönyv 2004,* 61–67.

[101] Vázsonyi Bálint, „Dohnányi at the Piano 1955, 1956, 1959", 17–20.

[102] Úgy vélte, a laprólolvasás és vele együtt a házimuzsikálás hagyománya a lemezek és kispartitúrák korában kiveszőben van. (Sőt, szavaiból az derül ki, hogy az ötvenes évek Amerikájában gyakorlatilag újra be kell vezetni a zenetanulás és -művelés folyamatába a laprólolvasás gyakorlatát.) Ilona von Dohnányi [Grymes], „Appendix B. Dohnányi's Lectures at Ohio Universtiy / Sight–Reading", 214–216.

[103] Bartók Béla: „A gépzene", in Szőllőssy András (szerk.), *Bartók Béla összegyűjtött írásai I.* (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1966), 725–734, ide: 733. Persze Bartók is megemlíti a Dohnányi által felvetett problémát: „Nagy hátránya volna a rádió és gramofon elterjedésének akkor, ha az embereket a saját maguk végezte zenélésről leszoktatja ahelyett, hogy zenélési kedvet ébresszen bennök." I. m., 731–732.

[104] Vázsonyi, 294.

[105] Vázsonyi szerint ezzel kívántak piacra lépni (Vázsonyi, 310–311), ugyanakkor más források szerint az Everest cég 1958-ban kezdte meg működését. Jerome F. Weber, „Everest", *The New Grove, vol. 8,* 454.

10.18132/LFZE.2010.21

A lemezeken kívül Dohnányi mintegy 40 amerikai – elsősorban tallahassee-i és athensi – koncertjét rögzítették amatőr technikával,[106] mely felvételekből utóbb a Hungaroton Vázsonyi Bálint és Kocsis Zoltán gondozásában egy válogatást is megjelentetett. A lemez recenziója jól tükrözi az előadások ellentmondásosságát:

> Hangfelvételek, melyek túlnyomórészt a művész utolsó életéveiben születtek, esetleges, nem egészen végiggondoltnak tűnő műsorral, némelykor bizony kezdetleges (a kor átlagát alulmúló) felvételtechnikával. S nem utolsósorban: egy öreg emberrel, akit igaztalanul hurcoltak meg éveken át, aki egy idő után alighanem belefáradt a méltatlan küzdelembe […] Hogy az idős Dohnányi már nem mindig ura ujjainak, hogy hajlamos a hudlizásra, a futamok nagyvonalú elkenésére, azt a hetvenes évek végén a Hungarotonnál megjelentetett lemezalbum is igazolja […] Csakhát a vitathatatlanul szerencsétlen pillanatok mellett ott az érem másik oldala […] Gyarlóságok, hibák mellett csodálkozhatunk el igazán azon, ami egyik–másik darabban egyszercsak létrejön. Azon, amit valóban nem lehet másnak nevezni, mint isteni csodának, egy aranykori tehetség megnyilvánulásának.[107]

A rendelkezésre álló felvételek mindenesetre lehetővé teszik, hogy a sajtórecepció állításait kontrolláljuk valamelyest, bár az összevetés feltételei korlátozottak, mivel a rögzített koncertek nagy részéről – különösen, ami a szóló- és kamaraesteket illeti – nem maradt fenn igazán tartalmas beszámoló. Az amerikai felvételek azonban ezzel együtt is páratlan értékű dokumentumait jelentik Dohnányi előadóművészi működésének, s részletes elemzésük egy önálló értekezés tárgyát képezhetné.[108] Az alábbiakban néhány példán keresztül csupán ízelítőt szeretnék adni a felvételek felhasználásának lehetőségeiről és tanulságainak értelmezéséről.

A *Three Singular Pieces* (op. 44) első két darabjának, a *Burlettá*nak (op. 44/1) és a „Cats on the Roof" alcímű Noktürnnek (op. 44/2) felvételei elsősorban azt az állítást igazolják, mely szerint Dohnányi zongorajátéka jobban érvényesült a koncertpódiumon, mint lemezen. A szóban forgó kis zongoradarabokból az FSU gyűjteménye három–három különböző élő felvételt rögzített: egy tallahassee-it (1952. március 21., 37. koncert), egy athensit (1954. február 28., 58. koncert) és egy madisonit (1955. november 16., 77. koncert). Emellett a rendelkezésünkre áll egy 1956-os lemez is, melyet két évvel később jelentetett meg a His Masters's Voice.

[106] FSU Dohnányi: „DAT Collection"; OU: Recordings. A felvételek digitalizált formában hozzáférhetőek a Dohnányi Archívumban.

[107] Porrectus, „Dohnányi at the piano. Hangverseny- és rádiófelvételek, szerk. Vázsonyi Bálint, Kocsis Zoltán", *Muzsika* 36/12 (1993. december), 48.

[108] Jóllehet a felvételek és a kottakép összevetése – legalábbis a vizsgált esetekben – nem olyan tanulságos, mint például Bartók esetében – lásd például az *Allegro barbaro* texturális hozzátételeit, ütemkihagyásait és -beszúrásait, hangsúlymódosításait. Somfai László, „Az »Allegro barbaro« két Bartók-felvétele", in *Tizennyolc Bartók-tanulmány* (Budapest: Zeneműkiadó, 1981), 133–149.

10.18132/LFZE.2010.21

Év	Kiadó	Előadók	Felvett művek
1950	Columbia ML 4256	Dohnányi (zong.), Edward Kilényi (zong.)	Dohnányi: *Suite en valse* op. 39a; Schubert–Dohnányi: *Valses nobles;* Delibes–Dohnányi: *Naila-walzer*.
1949	Remington HV 25014	Dohnányi (zong.), Albert Spalding (heg.)	Dohnányi: cisz-moll hegedű–zongora szonáta op. 21.
1950	Remington RLP 199–49 RLP 199–84	Dohnányi (zong.), Albert Spalding (heg.)	Brahms: G-dúr hegedű–zongora szonáta op. 78; — A-dúr hegedű–zongora szonáta op. 100; — d-moll hegedű–zongora szonáta op. 108.
1951	Remington RLP 199–16	Dohnányi (zong.)	Beethoven: *Andante favori*; — d-moll szonáta op. 31/2; Haydn: f-moll variációk; Schumann: *Kinderszenen* op. 15; Dohnányi: Négy rapszódia op. 11.
1958 (felv. 1956)	EMI ALP 1552–1553	Dohnányi (zong.)	Dohnányi: f-moll intermezzo op.2/2; — *Winterreigen* op. 13; — Pavane op. 17/3; — *Szvit régi stílusban* op. 24; — Variációk egy magyar népdalra op. 29; — *Ruralia Hungarica* op.32a/6; — Hat zongoradarab op. 41; — Burletta, Nocturne op.44/1, 2; — Gavotte & Musette; — Pastorale; Schubert–Dohnányi: *Valses nobles*.
1956	Angel 35538*	Dohnányi (zong.), Royal Philharmonic, vez. Sir Adrian Boult	Dohnányi: *Gyermekdal-variációk* op. 25; — 2. zongoraverseny op. 42. * EMI 7-63183-2; His Mater's Voice ALP 1514.
1960	Everest 3061, 3109	Dohnányi (zong.)	Beethoven: E-dúr szonáta op. 109; — Asz-dúr szonáta op. 110; — 32 variáció; — *Andante favori;* Dohnányi: fisz-moll rapszódia op. 11/2; — Három zongoradarab op. 23; — b-moll koncertetűd op. 28/4; — E-dúr koncertetűd op. 28/5; — f-moll koncertetűd op. 28/6; — *Ruralia hungarica* op. 32a/1, 3–5, 7; Strauss–Dohnányi: *Schatzwalzer*.
1949–1960	Amatőr koncertfelvételek (DAT-felvételek az FSU és az OU gyűjteményében, a koncertek adatait lásd a *2. függelék*ben): (szóló) 37.; 58.; 61.; 72.; 77.; 86.; 109.; 115.; 116.; 118.; (kamara) 28.; 39.; 48.; 55.; 60.; 74.; 84–85.; 90.; 100.; M; N; O; 107.; (zenekari) 21.; 31.; 53.; 57.; 73.; 79.; 87.; 93.; L; 105.; 106.; 110.; 112.; 117. Ebből válogatást lásd:		
1979 /1993	Hungaroton LPX 12805–06 / HCD 12085	Dohnányi (zong.)	Beethoven: cisz-moll szonáta no. 27/2 (1956); Brahms: Esz-dúr intermezzo op. 117/1 (1955); Dohnányi: fisz-moll rapszódia op. 11/2 (1956); — Induló op. 17/1 (1959); — Pastorale (1955); Schubert–Dohnányi: *Valses nobles* (1956); Chopin: Fisz-dúr impromptu op. 36 (1955); — C-dúr mazurka op. 56/2 (1955); — H-dúr noktürn op. 62/1 (1956); Liszt: Desz-dúr consolation (1956); Mozart: A-dúr szonáta K. 331 (1956).

8. ábra. Dohnányi lemezfelvételei, 1949–1960

A *Burletta* esetében igen feltűnő a koncertfelvételek és a lemezen hallható tolmácsolás közti különbség. Lényege, hogy az élő interpretációk lendületesebbek, szélsőségesebbek, választékosabban frazeáltak, míg a stúdióban készült változat inkább rendezettnek, kisimultnak, „jólfésültnek" mondható. Mindez elsősorban a tempókezelésből adódik. Míg ugyanis utóbbiban a zeneszerző megelégszik a zenébe eleve belekomponált siettetéssel – egységenként egyre kisebb értékű metrumok, például: $\frac{5}{4}$–$\frac{4}{4}$–$\frac{3}{4}$–$\frac{2}{4}$ –, addig a hangversenyeken e pontokon ténylegesen gyorsította a tempót, illetve néhol a hosszabb értékek lerövidítésével „összekapta" a frázisokat. (A *Burletta* ütemrendjéről és felépüléséről lásd a „II. 3. Játék a formával: a *Burletta*" című fejezetet.) Kivált igaz mindez a tallahassee-i interpretációra, amely minden szempontból a legszélsőségesebbnek bizonyul. Dohnányi a koncerteken a repetált hangokból álló motívumok előadásakor sokszor meg-megakasztotta az alaptempót, vagyis a hallgató számára még inkább

10.18132/LFZE.2010.21

megnehezítette a darab bonyolult metrikájában való tájékozódást. Ezzel szemben a nagyforma érzékeltetése itt világosabb, hiszen a jelentősebb dinamikai fokozások lehetővé teszik például az egymásra épülő frázisok összekapcsolását, vagy felhívják a figyelmet egy-egy közelgő rekapitulációra.

Az élő felvételek elemzésekor több példa igazolja azokat a korabeli recenzenseket is, akik Dohnányi játékának spontaneitását méltatták. A tallahassee-i koncerten például különösen szellemesen sikerült az utolsó ütemek tolmácsolása: úgy hangzik, mintha a kérdéses frázis „lekéste" volna a tényleges megszólalásának helyes időpontját, s most igyekezne gyorsan pótolni azt, mielőtt a záró akkordok lekerekítik a darabot. A madisoni felvétel egyediségét az adja, hogy Dohnányi egy ív alá vett, sőt olykor összepedálozott máskor elkülönülő frázisokat (például a 16–17. ütemben), így megváltoztatta kissé a darab lélegzését. Összességében tehát a lemezen hallható interpretáció átláthatóbbnak, kiegyensúlyozottabbnak mutatkozik, az élő felvételek viszont ízesebbnek, izgalmasabbnak bizonyulnak, és sokkal jobban kiemelik a kis darab különös, groteszk karakterét.

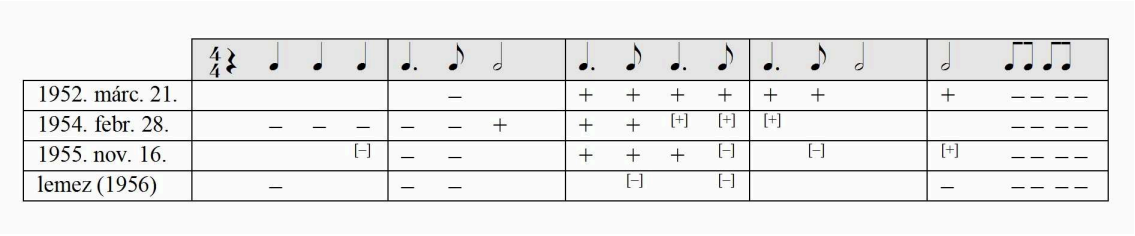
Hasonló különbséget észlelhetünk a „Macskák a háztetőn"-noktürn négy felvétele közt, bár ez esetben talán kevésbé hangsúlyos az eltérés. Nyilvánvalóan a zenei anyagtól is függ az interpretáció lehetséges szabadságának mértéke, s ezért is tapasztalható, hogy a Noktürnben elsősorban a kissé csapongó, improvizációszerű középrész tolmácsolása mutat különbségeket. Ezúttal az athensi és a madisoni hangverseny felvétele bizonyul a legkarakteresebbnek – itt a macskanyávogást utánzó középrész sokkal dinamikusabb, sőt vadabb, ráadásul a darab tempója általában is gyorsabb. Nem véletlen, hogy az előbbi előadás recenzensének, Paul Fontaine-nek a zenetörténet más „macskás" kompozíciói közül Scarlatti („Macska-fúga" a g-moll billentyűs szonátából, K. 30 / L. 499, 1738–1739) és Zez Confrey (Kitten on the Keys, 1921) darabja jutott róla eszébe. Ezek közös vonása – mint Fontaine írja –, hogy nyávogó ihletőik minden bizonnyal tökéletesen botfülűek voltak.[109] A Dohnányi-mű alcíméből kiindulva kis túlzással úgy fogalmazhatnánk, hogy míg a koncertfelvételen a macskák féktelenül garázdálkodnak az éjszakában, addig a lemezen andalítóan és ártatlanul énekelnek a holdfénynek.

A zongorajáték spontaneitásának vizsgálata a Noktürn esetében is tanulságos. Különbözik például a főrész dinamikai felépítése az egyes tolmácsolásokban: míg a lemezen frázisról frázisra megtorpan a *crescendo,* addig a hangversenytermi előadások során Dohnányi két alkalommal is egy ívként szólaltatta meg a dallami kulminációra vezető fokozást, mely így sokkal jelentékenyebbé vált. Még érdekesebb a főtéma *rubato* megszólaltatásainak vizsgálata. Bár ez az előadói utasítás nem szerepel a kottában – csupán *espressivo* jelzés kíséri a melódiát –, Dohnányi nagy ritmikai szabadsággal intonálja. Rendkívül tanulságos azonban, hogy ez a

[109] Paul Fontaine, „Dr. Dohnanyi's Recital One of Most Successful Ever Heard in Athens", *The Athens Messenger* (1954. március 1.).

10.18132/LFZE.2010.21

spontán *rubato* minden alkalommal másféleképp valósul meg. A hallás alapján készült, majd számítógépes méréssel kontrollált *9. ábra* azt szemlélteti, hogy a különböző előadásokban Dohnányi a kottában kiírt ritmusértékhez képest milyen eltéréssel, azaz kisebb–nagyobb késéssel ([–] és –) vagy sietséggel ([+] és +) hozza-e a hangokat.[110]



9. ábra. A Cats on the Roof *első frázisának* rubato *megszólaltatása Dohnányi előadásaiban*

A zenei anyag jellegén kívül a tolmácsolás szabadsága annak függvénye is lehet, hogy az adott darab mióta szerepelt Dohnányi repertoárján. Az imént említett felvételek nem sokkal a kompozíciók ősbemutatója után készültek (sőt a 37. koncert a Noktürn első előadása volt). Nem kizárt, hogy megtapasztalva a kompozíciók sajátosságát és a közönség reakcióját a szerző a későbbiekben jobban rögzített magában egyfajta interpretációt.[111]

Dohnányi kamarazenei felvételeinek vizsgálata szintén előadóművészetének spontaneitására mutat rá, s egyúttal sokat méltatott kamarazenészi alkalmazkodókészségét is példázza. Az amerikai hagyaték három különböző előadásban őrizte meg a szerző saját zongora–hegedű szonátájának (op. 21) tolmácsolását: egy tallahassee-i koncert felvételét Albert Spaldinggal (1952. január 11., 28. koncert), egy athensiét Karl Ahrendttel (1957. március 31., 100. koncert), s végül egy „házi előadást" Zathureczky Edével (1958. január 24., „M" koncert). Az alábbiakban példaképp a variációs formában írt II. tétel felvételeit vetem össze.

A három különböző karakterű és kvalitású hegedűs koncepcióját már az is látványosan szemlélteti, ahogy az egyszerű variációs témát megszólaltatják. A mai előadásokhoz leginkább Zathureczky tolmácsolása közelít: az ő interpretációja elsősorban tágasságot ad a szerény dallamnak. Folyamatossá teszi, nagy dinamikai tetőpontot épít benne, s ezáltal gazdag, romantikusan érzelmes hatást kölcsönöz a tételindításnak. Ahrendt interpretációja lényegében ehhez hasonlít, ám nála – lévén sokkal kevésbé jelentékeny előadóművész – már a tétel indítása

[110] Persze az anyag természetéből adódóan az itt tapasztalható változatosság nem vethető össze a Somfai László által elemzett *Este a székelyeknél*-felvételek különböző *rubato*-megoldásaival. Somfai László, „Az »Este a székelyeknél« négyféle Bartók-előadása", in uő., *Tizennyolc Bartók-tanulmány.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1981), 117–132.

[111] Ezt a feltételezést támasztják alá a pár évvel korábban született Hat zongoradarab (op. 41) amerikai felvételei is. Ezeken még a sorozat legsokrétűbb kompozíciója, a *Cloches* (op. 41/6) sem mutat a *Burlettá*hoz hasonló változatosságot, jóllehet a hangversenytermi és a stúdióelőadások koncepcióbeli különbsége hasonló. Előbbiek – kivált az 1954. június 12-i ohiói fellépés alkalmával – valamelyest intenzívebbek és gyorsabbak, mint a lemezfelvétel, s Dohnányi szabadabban, elengedettebben intonálja például az egységes lejtésű passacaglia-témát vagy a 2. variáció izgatott jobbkéz-díszítését. Somfai László Bartók esetében is hasonlót állapított meg, lásd például: „A szerzői hangfelvételek jelentőségéről", in *Bartók Béla kompozíciós módszere* (Budapest: Akkord Zenei Kiadó, 2000), 283–300, ide: 284.

10.18132/LFZE.2010.21

sem igazán karakterisztikus. Bár játéka alapvetően precíz, Zathureczkyé mellett statikusnak, olykor szinte iskolásnak hat.

Spalding témaintonációja jelentősen eltér a másik kettőtől: nyoma sincs benne pátosznak, inkább játékosnak, áttetszőnek, karcsúnak bizonyul. A folyamatosság helyett ő elsősorban a téma lélegzését hangsúlyozza. A felvétel jól illusztrálja Boris Schwartz megállapítását, aki a zenetörténet kiemelkedő hegedűseit tárgyaló lexikonában azt írta, Spalding elsősorban nemes, természetes, szellemes játéka és zenei fegyelme miatt volt kiemelkedő hegedűs-egyéniség, s nem annyira a számos kortársára jellemző szenvedélyesség vagy ördögi virtuozitás tekintetében.[112] E különbséget egy kritikus versben is megfogalmazta – amelyet Spalding valószínűleg találónak érezhetett, hiszen önéletírásában is közölte:

> Said Spalding to Elman
> „You play very well, man!"
> „Your humor is scalding",
> Said Elman to Spalding.[113]

Az persze aligha lehet meglepő, hogy a hegedűsök különbözőképp játsszák a témát. Sokkal inkább figyelemre méltó, hogy a három előadásban mintha három különböző művész ülne a zongoránál is: Dohnányi szerényen zongorakísérővé lép vissza Zathureczkynél; Ahrendtet a hegedű-intonációhoz hasonló, súlyosabb akkordokkal követi; míg Spalding finom játékosságában egyenrangú társként vesz részt.

Spalding egész interpretációját e légiesség jellemzi, s mivel Dohnányi nagyra értékelte kettejük együttműködését, valószínűleg ezt a tolmácsolást tekinthetjük etalonnak. Valóban több tényező is arra mutat, hogy a három közül a legkorábbi felvétel a legértékesebb zenei szempontból. Nem pusztán azért, mert a zeneszerző összjátéka Spaldinggal a legprecízebb, hiszen ez a másik két partnerével is csaknem makulátlannak bizonyul. Kettejük közt azonban valamiféle magasabbrendű harmónia születik meg, melyben a hegedű szólama szinte a zongora részévé válik. Míg például Zathureczkyvel és Ahrendttel az 1. variációban kissé üresen csengenek a zongora kísérőfigurációi a hegedű szólisztikus melódiája alatt, addig Spalding és Dohnányi tónusa szerves egységet alkot. Úgy tűnik, hogy Spalding maga is alkalmazkodóbb művész-egyéniség volt, ami Dohnányi művének speciális textúrájához elengedhetetlennek látszik. Ahogy ugyanis a szerző többször hangsúlyozta: szonátájában nem a hegedűé a főszerep – s ebben egyébként Brahmshoz igazodik.

---

[112] Boris Schwarz, *Great Masters of the Violin. From Corelli and Vivaldi to Stern, Zukerman and Perlman* (London: Robert Hale, 1983), 497–499.

[113] A versike a *Vanity Fair* című lapban jelent meg, közölte Albert Spalding, *A Rise to Follow* (New York: Holt & Co., 1943) és Boris Schwartz is (lásd az előbbi jegyzetet, ide: 499).

10.18132/LFZE.2010.21

> […] a szonáta recordok címlapján ne álljon »Brahms: Sonate for Violin and Piano« hanem – mint azt a zeneszerző irta »for Piano and Violin«, s ehhez mérten Dohnányi–Spalding és nem forditva. Ezt azért kell hogy hangoztassam, mert a hegedüsök ujabban szonátákat szoktak játszani szóló hangversenyeiken kisérőikkel, s a közönség azt hiszi, hogy a zongora rész kiséret, annál is inkább, mert ilyen módon játsszák is. Ha a Brahms–Joachim levelezést átnézed, fogod látni, hogy Brahms is erre sulyt helyezett.[114]

Zathureczky e szerzői szándékot nyilvánvalóan nem vette figyelembe. Az interpretációban mindvégig ő játssza a domináns szerepet, amihez Dohnányi általában alkalmazkodik. Ahrendt hasonlóan közelít a kompozícióhoz, de mivel Zathureczkynél kevésbé karizmatikus előadó, vele Dohnányi nem versenyez, hanem inkább támogatja – felmérve valószínűleg, hogy az előadás egységét így tudja leginkább megőrizni. A hangszerek hierarchiája szempontjából jellemző például a 3. variáció megszólaltatása, melyben Dohnányi kifejezetten a zongorának szánta a főszerepet. Bár általában hajlandónak mutatkozik Zathureczky követésére, itt határozottan előtérbe lép, s az általa diktált tempóval szinte húzza maga után az érzelmes hegedű-szólamot. Spalding ellenben követi a zongorát, aminek ismét csak egy sokkal szervesebb, homogénebb hangzás az eredménye.

A megfelelő hangerő-arányok a zene jobb áttekinthetőségét is lehetővé teszik. Míg a tüzes 2. variáció a magyar hegedűs tolmácsolásában bizonyul a leginkább lehengerlőnek – s egyébként más, lendületesebb szakaszokhoz hasonlóan ez Ahrendtnél is a sikerültebb részek között van –, addig csakis Spaldinggal szólal meg a variáció vázát alkotó imitáció. Megfigyelhető egyébként, hogy vélhetően a vele való ihletett együttműködés hatására mintha Dohnányi még árnyaltabban játszana, ami még a kisebb közjátékokban (1., 2. variáció) és az egyszerű kísérőfigurákban is érzékelhető. Legkevésbé az ohiói előadás tartalmaz ilyen nüánszokat – mintha Dohnányit is korlátozná Ahrendt mechanikus előadása. Még lényegesebb azonban, hogy a mű dramaturgiája is Spalding tolmácsolásban bontakozik ki igazán. Míg ugyanis Zathureczkynél a variációs téma és a záró témavisszatérés közt nincs jelentős hangulati különbség – mindkettő széles, romantikus dallamnak mutatkozik –, addig Spaldingnál a játékos témaintonáció és a variációk után visszatérő, melankolikus repríz közt érezhetően történik valami.

A három felvétel tehát arra mutat példát, hogy Dohnányi három, más-más egyéniségű muzsikussal mennyire különböző interpretációra volt képes. A tolmácsolások eltérő karakterét az 5. variáció előadásainak különbsége összegzi, melyben a hegedű *pizzicató*it a zongora hasonló motivikája kíséri komplementer ritmikával. Ahrendtnél ez a szakasz különleges textúrája ellenére is meglehetősen jellegtelen marad. Zathureczky ezúttal is uralja a textúrát, s mivel rendre megkéslelteti az egységes nyolcadolás rá eső kivágatait, a szakasz egysége

[114] Dohnányi levele Kilényinek, 1950. november 27. (FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters", 684.)

10.18132/LFZE.2010.21

felborul. Ennek ellenére a variáció nagyon is karakteres lesz: ízessé, tüzessé válik. Spalding a zongora tónusához igazodik, s a két hangszer zsongó együttese egy Zathureczkyétól teljesen különböző arculatú, mendelssohni hatású hangzást teremt – olyat, amilyet szerző valószínűleg maga is elképzelt.

10.18132/LFZE.2010.21

5. A zeneszerző

Komponálás az amerikai években

„Ez a magyar származású zeneszerző floridai tanítás közben valószínűleg belebotlott Ponce de León örök fiatalság forrásába”[1] – írta egy amerikai kritikus Dohnányiról, csodálattal adózva a valószínűtlen szellemi frissesség előtt,[2] aminek köszönhetően a nyolcvanesztendős zeneszerzőnek tanári és előadóművészi tevékenysége mellett még a komponálásra is jutott energiája.[3] Amennyiben még az Argentínában elkezdett 2. hegedűversenyt (op. 43) is ide számítjuk, összesen kilenc mű tartozik az amerikai periódushoz, melyek közül egy opusz-szám alatt jelent meg három zongoradarab (op. 44), illetve két fuvolakompozíció (op. 48). Ehhez járul még a Dohnányi pedagógiai működése szempontjából elengedhetetlenül fontos két zongora-etűdsorozat; a 2. világháború éveiben keletkezett 2. szimfónia (op. 40) két átdolgozása; néhány befejezetlen, csupán vázlatokban fennmaradt, illetve további tervezett, de tudomásunk szerint el nem kezdett kompozíció.[4] (Az amerikai művek adatait a *10–14. ábra* összegzi, lásd a 84. oldaltól.) A komponálásra fordított idő nem egyenletesen oszlott el a tíz évben. (*15. ábra,* 93. oldal.) Az opusz-számmal jelölt darabok közül hét az 1949–1953-ig tartó időszakban keletkezett, míg a maradék két kompozíció 1958–1959-ben. Ugyanezekhez a periódusokhoz csatlakoznak az etűdsorozatok: a *Twelve Short Studies* 1950-ben készült el, a *Daily Finger Excercises* kiadásának előkészítését pedig kevéssel halála előtt fejezte be a szerző. A két aktívabb időszak közti években csupán a 2. szimfónia revízióin dolgozott, talán mert ekkor másik működési területei látták el több elfoglaltsággal.[5]

Dohnányi számára igen fontos volt, hogy túlterheltsége ellenére is időt szakítson az alkotói munkára. Habár megvalósulatlan maradt korábbi elképzelése, miszerint 60 éves korában nyugalomba vonul és csak a komponálásnak szenteli magát, valószínűleg később sem tett le

[1] „[I think] this Hungarian-born composer must have stumbled upon Ponce de Leon’s Fountain of Eternal Youth while teaching in Florida.” Henry Humphreys, „Angelic Voices in Music Hall”, *The Cincinnati Times-Star* (1957. november 2.). Juan Ponce de León (1460–1521) spanyol felfedező, Puerto Rico első kormányzója volt. Első európaiként vezetett Floridában expedíciót, ahol a legenda szerint az örök fiatalság forrását kereste.

[2] Lásd még például: „The man who seems to have found a Fountain of Youth in Florida, has, himself, become a wellspring of musical knowledge which he pours out so happily to the many students seeking his advance instruction in piano, composition and conducting.” Betty Parker Anderson, „A Fountain FOR Youth”, forrás és dátum nélkül.

[3] Dohnányi tallahassee-i időszaka e szempontból különösen a megelőző két évtizedhez viszonyítva látszik aktívnak. Érett zeneszerzői pályájának első húsz évében, tehát Berlinből való hazatéréséig (1895–1915) komponálta első 27 opuszát, majd a húszas évek végéig további 7 művét fejezte be (köztük két operát). A harmincas években csupán három opusz-számmal ellátott mű keletkezett, majd a háború és az emigráció évtizedében (1939–49) 5 mű készült el (ezek közül két nagyobb szabású: a *Cantus vitae* és a 2. szimfónia). A kisebb, opusz-számot nem kapott művek sem változtatnak lényegesen ezeken az arányokon.

[4] Kérdéses, hogy ezekből a művekből valóban egyáltalán nem létezett-e semmiféle zenei feljegyzés. Nem kizárt, hogy a hagyaték többszöri költözése során bizonyos – értelmezhetetlennek tűnő – vázlatok elvesztek, vagy esetleg Dohnányi semmisítette meg azokat akkor, amikor véglegesen elvetette a darabok tervét. (Ez általában tudomásunk szerint nem volt szokása, de lehetséges, hogy bizonyos kompozíciók esetében megtette.) Emellett természetesen azt is feltételezhetjük, hogy írásos forrás nem volt ugyan a művekhez, de a szerző „fejben” esetleg dolgozott rajtuk.

[5] Az 1954/55-ös tanévben óraszáma hirtelen megnövekedett, 1954/55-ös és az 1955/56-os évadban pedig az átlagosnál több koncertet adott, ráadásul 1956 nyarán Európába utazott.

10.18132/LFZE.2010.21

arról, hogy a lehető legtöbb időt szánja a zeneszerzésre. Hogy ez pontosan mennyit jelenthetett, arra vonatkozóan egy egyetemi kérdőív van segítségünkre, melynek „egyéb kötelességek" kategóriája alatt Dohnányi heti 15 órát jelölt meg komponálással töltött idő címén.[6] Eltérő információink vannak arra vonatkozólag, hogy zeneszerzői tevékenysége mennyiben tartozott hivatalos egyetemi kötelezettségeinek sorába. Az alkotómunkára fordított heti óraszám megemlítése mindenesetre alátámasztja Kiszely-Papp és Grymes állítását, miszerint a szerző professzori minőségén túl az egyetem „composer-in-residence" tisztségét is betöltötte.[7] Ugyanakkor Rueth arra figyelmeztet, hogy bár az *Encyclopedia Britannica* (Chicago, 1959) Dohnányi-szócikkében – melyet maga a komponista állított össze – valóban megjelenik ez a kifejezés, a Kuersteinerrel folytatott tárgyalás dokumentációjában kizárólag a „professor of piano and composition" státus szerepel.[8]

Kérdéses, hogy a Dohnányi által említett heti 15 óra mire lehetett elég számára, hiszen a *Búcsú és üzenet*ben több alkalommal megjegyezte, hogy általában lassan dolgozott.[9] Az időt összességében bizonyosan szűkösnek érezte, hiszen sok terve várt megvalósításra ezekben az években:

> Valamikor 1948-ban a francia Riviérán találkoztunk egy menekült magyar családdal. A férfi nyomorék volt, semmi kereseti lehetősége – ékszereiből élt a család. „Életünk versenyfutás a halállal", mondogatták. „Mi tart tovább, ékszereink, vagy a halál következik be előbb?" Ez lett az én esetem. Bírom-e munkával addig, míg összegyűjtök valamit a békés öregségre, amikor végre visszavonulhatok, hogy alkothassak? Hiszen annyi gondolat gyűlt össze bennem az évek során, amit nem volt alkalmam papírra vetni.[10]

A zeneszerző sorai azzal együtt is megrendítőek, hogy a kissé patetikus megfogalmazásban Dohnányiné stílusára ismerhetünk. Maga a gondolat ugyanis valószínűleg tőle származhat, és mindenképp arra enged következtetni, hogy az alkotói munka jelentősége az utolsó években sem csökkent számára.

Az amerikai művek áttekintése

Dohnányi amerikai művei sokszínű csoportot alkotnak műfaj és apparátus szempontjából: oratorikus kompozíció, versenymű, zenekari-, kamara- és zongoradarab egyaránt akad köztük.

[6] „List other official duties, which are not normally a part of the teaching function, for which you do not receive credit toward your teaching load." Idézi: Rueth, 106, Document A. „Teaching, research, extension and service faculty questionnaire For First Semester, 1951–52".

[7] Kiszely-Papp, 24 és Grymes, 9.

[8] Rueth, 33. Rueth-hoz hasonlóan Ilona von Dohnányi és Vázsonyi sem említi Dohnányi zeneszerzői minőségében való alkalmazását.

[9] „[…] az alkotás sokszor fáradságos munka, verejtékes szülés, míg világrahozunk valamit. Sokszor egy hang, egy megoldás elakaszt, és órákig ülök az íróasztalomnál, fejemet törve, verejtékezve, hogy megoldjam. Én nem voltam »gyorsmunkás«, sem az a típus, ki naponta mondjuk 10–12 órán át képes komponálni." *Búcsú és üzenet*, 23.

[10] *Búcsú és üzenet*, 18.

10.18132/LFZE.2010.21

Számos opusz a teljes életművet tekintve is kivételes. A fuvoladarabok és a Hárfa-concertino (op. 45) a hangszerválasztás szempontjából különleges az œuvre-ben, a *Stabat Mater* (op. 46) vallásos szövege miatt, az *Amerikai rapszódia* (op. 47) pedig speciális kölcsönzött anyagából adódóan. A kép tovább gazdagodik, ha az elkészült művek mellé állítjuk a csupán tervbe vett vagy elkezdett kompozíciókat, hiszen ezek közt requiem, fuvolatrió és brácsaverseny egyaránt szerepel.

A befejezett művek legfontosabb adatait a *10–12. ábra* mutatja, melynek összeállításakor a négy létező műjegyzék adatait használtam fel: Podhradszky (1964),[11] Vázsonyi (1971),[12] Grymes (2001)[13] és Kiszely-Papp (2001)[14] munkáját. Az amerikai művek leírásakor Vázsonyi és Kiszely-Papp – ahogy előszavaikban is hangsúlyozták – alapvetően az 1964-es jegyzékre támaszkodott.[15] Grymes több szempontot is figyelembe vett ugyan (apparátus, források), de kiindulópontja szintén Podhradszky volt. Ily módon az első jegyzék néhány hibás adata is makacsul átöröklődött, mely pontatlanságokra a primer források vizsgálata során derült fény. A 2. hegedűverseny (op. 43) bemutatójának dátuma és helyszíne például Podhradszkytól kezdve minden műjegyzékben (és Rueth-nál): 1951. január 26., San Antonio (Texas). Ez az adat azonban téves, közlésére két különböző hangverseny dátumának kontaminációja révén kerülhetett sor. Ilona von Dohnányi tanúsága szerint a Hegedűversenynek privát körben volt a bemutatója 1951. április 26-án, Tallahassee-ben (21. koncert),[16] s nyilvános előadáson csak 1952. január 26-án, San Antonióban tűzték műsorra (*C* koncert).[17] Emlékeit a sajtó is alátámasztja: a mű 1952. február 14-i, New York-i előadása (*D* koncert) kapcsán a kritikusok pár héttel korábbi texasi bemutatót emlegetnek.[18]

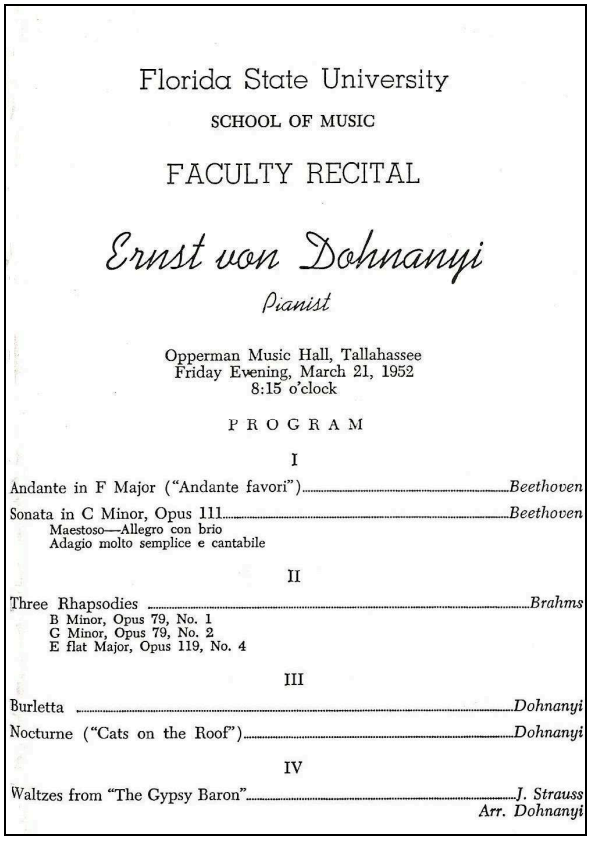
A *Three Singular Pieces* (op. 44) esetében a műjegyzékek egyetértenek abban, hogy a bemutatóra 1952. március 21-én került sor Tallahassee-ben a szerző egy zongoraestjén (37. koncert).[19] Ennek ellenére a nyomtatott koncertprogram *(1. fakszimile)*, a hangfelvétel[20] és

[11] Podhradszky, 357–373.
[12] Vázsonyi, 357–364.
[13] Grymes, 11–69.
[14] Kiszely-Papp, 25–31.
[15] Kiszely-Papp, 25 és Vázsonyi, 357.
[16] A művet kétszer egymás után eljátszották, s bár Kuersteiner dékán erre lehetőséget adott, senki nem hagyta el a termet az első elhangzás után.
[17] Ilona von Dohnányi, 194–195, Rueth, 94–95.
[18] Lásd például: „Mr. Dohnanyi dedicated this concerto to Miss Magnes, who gave the work its first performance with the San Antonio orchestra on th 26th of last month." Olin Downes, „Work by Dohnanyi introduced here", *The New York Times* (1952. február 15.). „A new musical composition by Ernst von Dohnanyi […] will be heard in Carnegie Hall, New York City next week. […] The concerto received its world premiere last week in a concert by the San Antonio (Texas) Symphony. The first performance of the concerto was given in a private performance last April, played by the Florida state University Symphony Orchestra, with Miss Magnes as violin soloist and Dr. Dohnanyi conducting the orchestra." N. n., „Dohnanyi Work To Be Presented", *Tallahassee Democrat* (1952. február 7.).
[19] Rueth egy helyütt azt írja, hogy Joan Holley mutatta be a darabokat Londonban 1953 tavaszán (Rueth, 101), de ez egyéb állításaival is ellentmondásban van, hiszen másutt ugyanazt az adatot közli, amit a többi biográfus (Rueth, 109).
[20] FSU Dohnányi: „DAT Collection", 05.

10.18132/LFZE.2010.21

recenziók[21] tanúsága szerint Dohnányi ezen a hangversenyen csupán az első két darabot játszotta el, a *Burlettá*t (op. 44/1) és a *Cats on the roof*ot (op. 44/2). Ráadásul a *Burlettá*nak nem is ez volt az ősbemutatója, a szerző ezt megelőzően már kétszer is műsorra tűzte Ohióban (1952. február 28-án Lancasterben, 32., és 1952. március 3-án Athensben, 33.). Míg a bemutatót követően a sorozat első két darabját számos alkalommal előadta, addig a primer források alapján úgy tűnik, hogy a *Perpetuum mobilé*t (op. 44/3) soha nem játszotta nyilvánosan.

Végül az Ohio University által őrzött levelezés is módosítja némelyest a Dohnányi-műjegyzékek adatait: John Baker 1960. március 14-én kelt leveléből kiderül ugyanis, hogy lánya, Ellie pár nappal korábbi, bostoni diplomahangversenyén eljátszotta az Áriát, vagyis a bemutató nem Kilényi és Robert Waln nevéhez fűződik (Tallahassee, 1963), ahogy a jegyzékek állítják.



Florida State University

SCHOOL OF MUSIC

FACULTY RECITAL

Ernst von Dohnanyi

Pianist

Opperman Music Hall, Tallahassee
Friday Evening, March 21, 1952
8:15 o'clock

PROGRAM

I

Andante in F Major ("Andante favori") ..... *Beethoven*

Sonata in C Minor, Opus 111 ..... *Beethoven*
Maestoso—Allegro con brio
Adagio molto semplice e cantabile

II

Three Rhapsodies ..... *Brahms*
B Minor, Opus 79, No. 1
G Minor, Opus 79, No. 2
E flat Major, Opus 119, No. 4

III

Burletta ..... *Dohnanyi*

Nocturne ("Cats on the Roof") ..... *Dohnanyi*

IV

Waltzes from "The Gypsy Baron" ..... *J. Strauss*
Arr. Dohnanyi

1. fakszimile. Dohnányi 1952. március 21-i koncertjének programja (FSU Kilényi–Dohnányi)

Dacára annak, hogy a hagyaték nem maradt egyben, az amerikai periódus forráshelyzete az életmű többi korszakához képest kedvezőnek mondható: csaknem minden tárgyalt kompozícióhoz több, különböző készenléti állapotot tükröző zenei forrás tartozik. *(11. ábra)* Az *Amerikai rapszódiá*hoz, a Fuvola-passacagliához, a 2. szimfónia átdolgozásaihoz, illetve a

[21] C. M. Carroll, „Dohnanyi Concert Applauded", *Tallahassee Democrat* (1952. március 23.).

10.18132/LFZE.2010.21

*Stabat Mater*hez vázlatok is, a *Perpetuum mobile*hez és a Concertinóhoz pedig kisebb–nagyobb szerzői javításokat tartalmazó folyamatfogalmazványok maradtak az utókorra. Jelenlegi tudomásunk szerint csak a tisztázat áll a kutatók rendelkezésére a 2. hegedűversenyből, a *Three Singular Pieces* első két darabjából és az Áriából (op. 48/1). A vonatkozó zenei források zöme jelenleg három részben, két helyszínen található: a British Libraryben és az FSU Warren D. Allen Zenei könyvtárának Dohnányi-, illetve Kilényi–Dohnányi gyűjteményében.[22] A londoni gyűjteménynek Dohnányiné ajándékozta a kéziratokat a zeneszerző halála után – egyébiránt nemcsak az amerikai műveket, hanem a Magyarországról időközben kiküldött anyagokat is.[23] Az FSU-n jelenleg hozzáférhető források értékesebbik része, a Kilényi–Dohnányi gyűjtemény 1960 után került Kilényi tulajdonába, és csak a közelmúltban lett kutatható. Másik fele a Beverly Court 568-ban maradt anyagokat tartalmazza, és a mai napig folyamatosan bővül, bár a zenei források zöme már Dohnányi halálakor a gyűjteménybe került. A budapesti Dohnányi Archívum csaknem minden kéziratos forrásból másolattal rendelkezik, eredeti dokumentumai között pedig a Concertino és a *Twelve Short Studies* Lichtpausra írott autográf tisztázatát őrzi.

Dohnányi amerikai műveinek kiadója a New York-i Associated Music Publishers (AMP) volt. Az 1927-ben alapított cég kezdetben európai kiadók amerikai képviseletét látta el, később azonban önálló tevékenységbe kezdett, s hazai szerzők műveit publikálta – többek között Charles Ives, Roy Harris, Elliot Carter kompoícióit. Dohnányi művei feltehetőleg Schulhof közbenjárására kerültek az AMP-hez, de az sem kizárt, hogy korábbi kiadói – a Doblinger vagy a Simrock – révén, hiszen ezekkel az AMP-nek is kapcsolata volt. Dohnányi élete első évtizedeiben legnagyobbrészt a két említett német céggel dolgozott, majd az 1. világháborút követően a Rózsavölgyi, emigrációját közvetlenül megelőzően pedig a Lengnick vált legfontosabb kiadójává. Ahogy Vázsonyi utalt rá, a zeneszerző 2. világháborút követő érvényesülési nehézségei részben abból adódtak, hogy élete során túlságosan sokat váltogatta kiadóit és impresszárióit, így egyik sem érezte magáénak ügyét.[24] Az amerikai művek kiadása mindazonáltal nem ütközött különösebb akadályba: a Passacagliát leszámítva mindegyik rövid időn belül megjelent az AMP-nél – igaz, a zenekari művek partitúrája és szólamanyaga esetében kereskedelmi forgalomban nem árusított, csupán kölcsönözhető tételként.[25]

[22] A Dohnányi-gyűjteményekről ld. James A. Grymes, „The Ernst von Dohnányi Collection at the Florida State University", *Notes* 55 (December 1998), 327–340; Kiszely-Papp Deborah, „A Dohnányi Ernő Archívum első éve", in *Dohnányi Évkönyv 2002,* 5–23.

[23] Dohnányiné és a British Library levelezését az adományozásról ld. FSU Kilényi–Dohnányi: „Scrapbook: Letters of thanks from the British Library for Ilona von Dohnányi's Donations".

[24] Vázsonyi, 301. Dohnányi egyébként nagy sajnálkozással hagyta ott az európai szerzői jogaival foglalkozó AKM-et is az amerikai BMI (Broadcast Music Incorporated) kedvéért, de ez szükséges volt annak érdekében, hogy legalább az amerikai művekért megkapja az őt illető jogdíjakat.

[25] A kiadói levelezéséből csak a *Stabat Mater* publikálásához kapcsolódó dokumentumok maradtak fenn a Dohnányi-hagyatékban. (FSU Dohnányi: „McGlynn Letters", 39–56.)

Cím (az első kiadás szerint)	Op.	Keletkezés	Apparátus	Dedikáció	Kiadás	Egyéb
Second Violin Concerto (c)	43	1949–1950	szólóhegedű, zenekar (3 fl., 2 ob., 2 kl., 2 fg., 2 tr., 4 kürt, 3 hars., tuba, ütő, hf., vonósok heg. nélk.)	Frances Magnes	zongorakivonat: AMP, 1956	–
Three Singular Pieces for Piano	44	1951	zongora	John and Martha Kirn	AMP, 1954	1. *Burletta* 2. *Nocturne „Cats on the Roof"* 3. *Perpetuum mobile*
Concertino (for Harp and Chamber Orchestra)	45	1952	hárfa, kamarazenekar (fl., ob., kl., fg, kürt, vonósok)	–	AMP, 1962	–
Stabat Mater	46	1952–1953	szólóének (S.I., S.II., A.), 6 sz. fiú (női) kar, zenekar (2 ob., 2 kl., 2 fg., 2 tr., 4 kürt., timp., vonósok)	George Bragg és fiúkórusa	AMP, 1956	–
American Rhapsody	47	1953	zenekar (3 fl., 2 ob., 2 kl., 2 fg., 3 tr., 4 kürt, 3 hars., tuba, timp., ütők, vonósok)	„Composed in celebration of the 150th Anniversary of Ohio University"	AMP, 1954	–
Aria for Flute and Piano	48/1	1958	fuvola, zongora	Ellie Baker	AMP, 1962	
Passacaglia for Flute Solo	48/2	1959	fuvola	Ellie Baker	BB, 1963	
Twelve Short Studies for the Advanced Pianist	–	1950	zongora	–	AMP, 1951	1. g-moll, 2. B-dúr, 3. G-dúr, 4. C-dúr, 5. F-dúr, 6. A-dúr, 7. Fisz-dúr, 8. Esz-dúr, 9. b-moll, 10. C-dúr, 11. E-dúr, 12. Asz-dúr
Daily Finger Excercises for the Advanced Pianist. In three Volumes	–	1960	zongora	–	Mills Music Co. (New York), 1962	3 kötet
Symphony (E) no. 2	40	1954–1957	zenekar (picc., 3 fl., 3 ob., 3 kl., bkl., 3 fg., kfg., 4 tr., 8 kürt, 4 hars., tuba, timp., ütő, 2 hf., vonósok)	„Szüleim emlékének"	(1. verzió: Lengnick, 1946)	A 2–3. verzió tartozik az amerikai periódushoz.

10. ábra. Az amerikai művek legfontosabb adatai

10.18132/LFZE.2010.21

Cím	Keletkezés	Fennmaradt zenei források	Lelőhelyek, jelzetek
Second Violin Concerto (c), op. 43	1949. július 16. – 1950. január 7.	1) partitúra tisztázat	1) BL Add. MS. 50, 800 (DA)
Three Singular Pieces for Piano, op. 44	1951. május–június	1) folyamatfogalmazvány (No. 3) 2) tisztázat (vége hiányzik)	1) FSU Kilényi–Dohnányi (DA 1.028.) 2) BL Add. MS. 50, 801 (DA)
Concertino (for Harp and Chamber Orchestra), op. 45	1952. május – 1952. augusztus 17.	1) folyamatfogalmazvány (partitúra jell.) 2) partitúra tisztázat lichtpaus-másolata 3) zongorakivonat tisztázatának másolata	1) BL Add. MS. 50, 802 (DA) 2) DA 1.013 3) OSZK Ms. Mus. 3.342
Stabat Mater, op. 46	1952 – 1953. február 5.	1) vázlatok 2) folyamatfogalmazvány (zongorakivonat jell.) 3) partitúra tisztázat másolata Dohnányi javításaival 4) partitúra tisztázat	1) University of North Texas 2) BL Add. MS. 50, 803 (DA) 3) FSU Kilényi–Dohnányi (DA 1.035.) 4) University of North Texas
American Rhapsody, op. 47	1952 – 1953. október 9.	1) vázlatok 2) partitúra tisztázat kisebb javításokkal (a felhasznált dalok kiírásával) 3) partitúra tisztázat	1) FSU Kilényi–Dohnányi (DA elektronikus) 2) BL Add. MS. 50, 804 (DA) 3) Schirmer Rental Library (másolat: FSU Kilényi–Dohnányi) (DA 1.001.)
Aria for Flute and Piano, op. 48/1	1958	1) tisztázat	1) Ellie Baker (másolat: BL Add. MS. 50806A; FSU Kilényi–Dohnányi) (DA. 1.015)
Passacaglia for Flute Solo, op. 48/2	1959 (a befejezés dátuma: 1959. június 13.)	1) vázlatok 2) folyamatfogalmazványok (3 verzió) 3) tisztázat	1–2) FSU Kilényi–Dohnányi (DA) 3) Ellie Baker
Twelve Short Studies for the Advanced Pianist	1950	1) Lichtpaus tisztázat	1) DA. 1014
Daily Finger Excercises for the Advanced Pianist. In three Volumes	a befejezés dátuma: 1960. január	1) vázlatok 2) tisztázat	1) BL Add. MS. 50,805 A (DA) 2) BL Add. MS. 50, 805 B (DA 1.026.)

11. ábra. Az amerikai művek keletkezése és forráshelyzete

(BL = British Library; OSZK = Országos Széchenyi Könyvtár; DA = Dohnányi Archívum)

10.18132/LFZE.2010.21

Cím	Bemutató	Előadók	Sajtórecepció
Second Violin Concerto (c)	privát bemutató: 1951. április 26., Tallahassee 1952. január 26., San Antonio (Texas) [további fontos előadás: 1952. február 14., New York City]	Frances Magnes (heg.), Florida State University Symphony – Dohnányi Ernő (vez.) Frances Magnes (heg.), San Antonio Symphony – Victor Alessandro (vez.) [Km. Frances Magnes, New York Philharmonic – Dimitri Mitropoulos (vez.)]	[A New York-i előadásról: N. n., „Dohnanyi Work To Be Presented", *Tallahassee Democrat* (1952. február 7.). John Briggs, „Dohnanyi's Violin Concerto", *New York Post* (1952. február 15.). Olin Downes, „Work by Dohnanyi introduced here", *The New York Times* (1952. február 15.). Francis D. Perkins, „Concert and Recital: Philharmonic-Symphony", *New York Herald Tribune* [?] Miles Kastendieck, „Philharmonic At Carnegie", *New York Journal* (1952. február 15.). Louis Biancolli, „Young Lady Violinist Rises to Top", *New York World Telegram* (1952. február 15.).]
Three Singular Pieces for Piano	No. 1: 1952. február 28., Lancaster. No. 2: 1952. március 21., Tallahassee. No. 3: ismeretlen.	Dohnányi Ernő (zong.)	N. n., „Great Artist, Ernst von Dohnanyi Charms Audience By His Masterly Musicianship And Creative Works", forrás és dátum nélk. [vlsz. Lancaster]. C. M. Carroll, „Dohnanyi Concert Applauded", *Tallahassee Democrat* (1952. március 23.).
Concertino for Harp and Chamber Orchestra	1963. január 16., Athens (Ohio)	Lucile Jennings (harp), Ohio University Symphony Orchestra – Karl Ahrdent (vez.)	
Stabat Mater	1956. január 16., Wichita Falls (Texas)	Leonard Gillet, Lynn Jacobs (S. I–II.), Jimmy Carter (A); Denton Civic Boy's Choir; Texas College for Women Modern Choir; Wichita Falls Symphony Orchestra – Dániel Ernő (vez.)	N. n., „Big Denton Choir, Young Pianist Appear With Symphony Here Jan. 16", *Wichita Falls Times* (1956. január 8.). W. L. Underwood, „2500 Turn Out to Witness Third Concert of Season", *Wichita Falls Record News* (1956. január 17.). N. n., „»Overwhelming« is Word on New Dohnanyi »Stabat Mater«", *The Dallas Morning News* (1956. január 17.).

12. ábra. Az amerikai művek bemutatói és Dohnányi életében zajlott fontosabb előadásai

10.18132/LFZE.2010.21

Cím	Bemutató	Előadók	Sajtórecepció
American Rhapsody	1954. február 21., Athens (Ohio)	OU Symphony Orchestra – Dohnányi Ernő (vez.)	N. n., „The New »American Rhapsody«”, *Columbus Sunday Dispatch* (1953. december 20.). Előzetes: N. n., „Newest Rhapsody To Have Premiere At Ohio University”, *Youngstown Vindiralor [?]* (1953. december 27.). Esther Shane, Barbara Jefferson, „On a Personal Note: Dohnanyi, Ahrendt Give Performances”, *Tallahassee Democrat* (1954. március 3.). Robert Schesventer, „Two OU Musical Landmarks Witnessed at Concert Sunday”, *Ohio University Post* (1954. február). Gwen Roach, „Composer Conducts Premiere Of »The American Rhapsody« Played by Symphony Orchestra”, *The Athens Messenger* (1954. február 22.). Myron Henry, „Would Join OU Faculty: Interview With Composer von Dohnanyi Furnishes Interpretation of »Rhapsody«”, *Ohio University Post* (1954. február 26.).
Aria for Flute and Piano	1960. március, Boston	Eleanor (Ellie) Baker (fl.), ? (zong.)	
Passacaglia for Flute Solo	1973, New York	Eleanor (Ellie) Baker (fl.)	
Symphony (E) no. 2	1957. március 15., Minneapolis (2. verzió) 1957. november 15., Minneapolis (3. verzió)	Minneapolis Symphony Orchestra – Doráti Antal (vez.)	John H. Harvey, „Concert Reviewed”, *St. Paul Dispatch* (1957. március 16.). Norman Houk, „Violinist Reveals a Rare Power With Symphony” [?] Edward L. Bolton, „Francescatti and a Premiere”, *The Minneapolis Star* (1957. március 16.). Norman Houk, „Dohnanyi's Playing Belies His 80 Years”, *Minneapolis Morning Tribune* (1957. november 16.). John H. Harvey, „Minneapolis Symphony Review”, *St. Paul Pioneer Press* (1957. november 16.). John K. Sherman, „As Pianist, Composer, Dohnanyi Is »Giant«”, *The Minneapolis Star* [?].

12. ábra [folyt.]. Az amerikai művek bemutatói és Dohnányi életében lezajlott, fontosabb előadásai

10.18132/LFZE.2010.21

Tervezett mű	Forrás dátuma	Forrás típusa	Forrás adatai
nyitány	1951. március 1.	sajtó	Fontaine, Paul, „Artist To Present Concert Tonight”, *The Athens Messenger* (1951. március 1.). [Lehetséges, hogy az utalás a *Lustspielouverture*-re vonatkozik.]
Lustspielouverture	cc. 1951–52 (op. 45-nek, majd op. 46-nak számozva)	zenei forrás (folyamatfogalmazvány, töredék)	lelőhely: FSU: Kilényi–Dohnányi Collection
brácsaverseny	1954. március 15., illetve március 22.	levelek; a levélben említett, „esztendők óta” létező zenei vázlatok	Herz Ottó levele Dohnányinak, Dohnányi válasza (lelőhely: FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 188 és 682)
fúvószenekari mű	1954. június 4.	levél; a témában összegyűjtött irodalom Dohnányi könyvtárában (ld. a IV. fejezet 3. lábjegyzetét)	Hindsley, Mark H. (Urbana, Ilinois) levele Dohnányinak (lelőhely: FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 190)
fuvola trió (kvartett?, kamaramű?)	1958–59 [?]	zenei forrás (vázlatok)	lelőhely: FSU: Kilényi–Dohnányi Collection
requiem	–	zenei forrás (vázlatok/ folyamatfogalmazvány, töredék)	lelőhely: FSU: Kilényi–Dohnányi Collection
kamaramű	–	sajtó	Fontaine, Paul, „Artist To Present Concert Tonight”, *The Athens Messenger* (1951. március 1.).

13. ábra. Dohnányi elkezdett, de el nem készült művei az amerikai periódusban

10.18132/LFZE.2010.21

Tervezett mű	Felkérő személye	Forrás dátuma	Forrás típusa	Egyéb részletek
zenekari variációs mű az FSU dalaira	Karl Kuersteiner és az FSU	1950. június 19.	Karl Kuersteiner memoranduma (idézi: Rueth, 90); Charles Michael Carroll vissza-emlékezése („Memories of Dohnányi," in *Perspectives on Ernst von Dohnányi*, 233–241)	„[…] you might someday do something in the way of a composition reminiscent of Florida were you treat the familiar and beloved melody, »Way Down Upon the Suwanee River« in any way you deemed fit for the State Symphony use."
zongoraverseny	ismeretlen Schulhof Andoron keresztül	1952. április 25.	Dohnányi levele Schulhofnak (OSZK)	„Egy zongoraverseny esetleg érdekel, attól függ, hogy ki számára és milyen feltételekkel."
könnyű zongoradarabok	Francis Clark	1953. május 21.	Francis Clark levele a Clayton F. Summy Co. Music Publishernek (FSU: „McGlynn–Kusz Letters", 148.)	„Would it be possible to ask […] Ernst von Dohnanyi, and a few others to provide some new pieces which we could compile into a beautiful edition […]?"
brácsaverseny	Molnár Ferenc (Herz Ottó közvetítésével)	1954. március 15., illetve március 22.	Herz Ottó levele Dohnányinak és Dohnányi válasza (FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters", 188. és 682.)	„Kívánságának annál is inkább tennék eleget, miután egy brácsa-zenekar kompozícióra esztendők óta vázlataim vannak, melyeket eddig nem dolgoztam fel."
nagybőgődarab	Montag Imre (Dohnányi Mária közvetítésével)	1955. május 18. 1955. június 4. 1955. december 26.	Dohnányi Mária levelei Dohnányinak (Dohnányi Archívum: McGlynn letéti anyag, 176–177., 190.)	„[Montag] nem concertinót kér – ma volt itt – hanem csak egy 1, legfeljebb 2 perces darabot zong.kísérettel, mit márciusban Németországban (Lipcsében) soloestjén nagyon, de nagyon szeretne játszani." [190.]
többszólamú hegedűdarab	Telmányi Emil	1957. július 27. körül	Telmányi Emil levele Dohnányinak (FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters", 517.)	„Közben én egy [rajz] ilyen vonót konstruáltam szóló Bachot játszani, mellyel nagy feltűnést keltettem. Vajjon nem érdekelne-e téged polifon szólóhegedű-darabot írni a »Vega-vonó«val való játszásra."
„szabadságharcos induló" az 1956-os forradalom tiszteletére	Dömötör Tibor (Hungarian Freedom Fighters)	1959. május 17.	Dömötör Tibor levele Dohnányinak (FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1958–60" 93.)	

14. ábra. Dohnányihoz érkezett, meg nem valósult felkérések az amerikai években

10.18132/LFZE.2010.21

Az amerikai kompozíciók elhelyezése

A Dohnányi amerikai műveit tárgyaló kortársi recenziókban a kritikusok az új darabokat általában nem választották el a szerző általuk ismert, korábbi kompozícióitól, sőt többnyire az életmű egységes, romantikus–konzervatív jellegét hangsúlyozták. A modern zene viszonylatában egy kritikus így jellemezte stílusát:

> Zenéjét lehetetlen bármiféle olyan címkével ellátni, amilyennel a kortárs zenéket jellemezzük kompozíciós technikájukra utalva. A *Ruralia Hungarica* (op. 32) Adagióját gazdag harmóniai textúra és nemes dallamvezetés jellemzi, kedélyesség árad az op. 41/2-es Scherzinóból és elképesztő humor az op. 44/1-es Burlettából. De a legfontosabb, hogy Dohnányi zenéje a szerző természetes és őszinte önkifejezése.[26]

A *Suite en valse* (op. 39) lemezfelvétele kapcsán Dohnányi egy recenzense úgy vélekedett, hogy bár a szerző zenéje kissé idejétmúlt, kétségkívül jól bánik a 19. század végi zenei nyelvvel, ami valamelyest létjogosultságot ad esztétikájának.

> […] zenéje – hasonlóan Dohnányi legtöbb művéhez – eklektikus és konzervatív, Ravel és Chabrier nyomdokaitól egészen a bécsi romantikáig nyúlik vissza. […] s bár szellemiségében 19. századi gondolatvilágot közvetít – zenei ábrázolása kerüli a felfokozott érzelmek érdekében alkalmazott túlzó és torz ábrázolást –, ezt a legtöbb ma élő zeneszerzőnél (tekintve, hogy ilyen közegben nevelkedett) természetesebben teszi.[27]

Külön szót érdemel, hogy miképp magyarázták és ítélték meg stílusának eklekticizmusát. Némi ellentmondással sem törődve egy kritikus úgy vélte, Dohnányi műve az előzményekben elhangzott zeneszámok (Brahms, Liszt, Schumann-darabok) egyvelegének tűnik, mindazonáltal a mesterművekkel mérhető.[28] Hozzá hasonlóan valaki úgy találta, hogy a 2. zongoraverseny nyelve schumannos és beethovenes, mégis roppant egyéni;[29] egy következő recenzens szerint pedig bár sokan valószínűleg epigonnak neveznék Dohnányit, számára inkább

[26] „His music cannot be fitted into the convenient labels sometimes used to identify techniques in contemporary music. There is rich harmonic texture and noble melodic line in his Adagio from »Ruralia Hungarica«, op. 32, amiable good nature in his Scherzino, Op. 41. no. 2 and hilarious good humor in the Burletta, op. 44. no.1. But the most important element in his music is that it is a natural and sincere expression of Mr. Dohnanyi himself." C. B. Hunt Jr., „Hungarian Pianist Charms Peabody", forrás nélkül (1952. július 18.).

[27] „[…] it is, like much of Dohnányi's music – eclectic and conservative, ranging from traces of Ravel and Chabrier to the Viennese romantics. […] and while the conception is standard nineteenth-century philosophy – musical literatism as opposed to distortion or exaggeration in the interests of heightened emotion – it is a conception that Dohnanyi, who was brought up in it, handles better than most living composers." H. C. S., „Dohnanyi: *Suite en valse*", *The American Record Guide* (1949).

[28] „The quality of the selections showed an interesting variation from the previous numbers, but was favorably comparable to the master works." Hilda K. Sagris, „Distinguished Pianist Opens Symphony Season", *The Charleston Evening Post* (1950. december 2.).

[29] „Dohnanyi, probably the greatest contemporary composer of the romantic school, presented a thoroughly romantic work in his concerto, its highly personal music and its sweep reminding one of Schumann and Beethoven." Bill Doudna, „Bill Doudna's Spotlight: Dohnanyi Festival", *Wisconsin State Journal* (1955. november 17.).

10.18132/LFZE.2010.21

szintézisteremtőnek tetszik.[30] Az írásokban zeneszerzők egész sora merül fel lehetséges alkotói mintaként: a kézenfekvőbb Schumann-, Brahms-, Liszt-, Rachmanyinov- hatás mellett Richard és Johann Strauss, Csajkovszkij, Dvořák, Ravel, Chabrier, Gershwin és Aaron Copland stílusával is rokonították a bírálók.

Az előző fejezetből kiderült, hogy a zeneszerző Dohnányi megítélése tekintetében a kisebb- és a nagyvárosokbeli recepció közt jelentős különbség mutatkozik. A vidék álláspontja félreérthetetlen: hogy a köreikbe tévedt komponista nem olyan megközelíthetetlen, mint számos kortársa, azt leginkább szerencsés körülménynek tekintették. Ahogy Paul Fontaine fogalmazott: Dohnányi megkíméli közönségét attól, hogy mindenáron valami újat és szokatlant tűzzön műsorára.[31] Éppen ezért stílusának leírásakor szinte védelmükbe vették őt, s vele együtt persze saját és közönségük ízlését is – a wisconsini Dohnányi-fesztivál kritikusa például így:

> De van itt valaki, aki több mint előadó, aki kompozíciói révén a nagy, brahmsi romantikus tradícióhoz tartozik. De ez nem azt jelenti, hogy másolna bárkit is. Szilárdan halad saját zsenialitásának útján. Olyan zenét ír, ami élni fog, olyan zenét, ami zene. Ő modern, de nem modernista. Szereti a dallamot, és le is írja. Nem adja át magát a kakofóniának és a zajnak, melyet kortársai, úgy tűnik, nélkülözhetetlennek tekintenek, és nem osztja a dúrakkordtól való félelmüket sem![32]

New York és Chicago ugyanakkor korántsem tűnik ilyen megértőnek a Dohnányi-stílus korszerűtlenségét illetően. A kritikusok ugyan nem lepődtek meg azon, amit hallottak, kissé mégis lekezelték a szerzőt. Mintha kóros tévelygőről értekeznének, amikor mérlegre teszik például a 2. zongoraversenyt, s megállapítják róla: kicsit talán modernebb, mint más művei, de még mindig nem eléggé.[33] A „hivatalos" amerikai zenei élet értékelését egy 1952-es, New York-i kiadású lexikon Dohnányi-szócikke foglalja össze:

> Az a rajongás – vagy talán tömjénezés volna a megfelelő szó –, mellyel a fiatal Dohnányi Johannes Brahms felé fordult, nagy hatással volt zenei stílusára […] Soha nem sikerült önálló személyiséggé válnia zenéjében. Nem hagyta, hogy befolyásolják az új ötletek,

[30] „The symphonic music was characterized by a variety of themes and rhythms which some might consider borrowed, but in the opinion of this reviewer, appear as a skillfully woven synthesis." Oscar Rosen, „Dohnanyi Chamber, Symphonic Music Acclaimed at Festival", *The Daily Cardinal* (1955. november 22.).

[31] „He deliberately chose for this occasion a program that spared his audience the necessity of trying to encompass anything that was new or strange." Paul Fontaine, „Ernst von Dohanayi [sic] Noted Pianist Presents 7th Recital", *Athens Messenger* (1956. április 16.).

[32] „But here is a man who is more than an interpreter, whose compositions place him in the great Romantic tradition of Brahms. This is not to say that he is copycatting anybody. He stands solidly on his own genius. He writes music that will live and music that is music. He is modern but not modernistic. He loves melody and writes it. He does not indulge in the cacophony and noise which seem to be necessities to his contemporary composers and he does not share their fear of a major chord!" Alexius Baas, „Soloist With U. Orchestra: Dohnanyi Thrills Concert-Goers Here", *The Capital Times* (1955. november 21.).

[33] „It is, perhaps, a trifle more acidly modern in treatment than his earlier works, but there are numerous passages that remind one strongly of his popular variations on a nursery tune." Paul Affelder, „Dohnanyi Proves Revelation As Soloist in Original Work", *Brooklyn Eagle* (1953. november 10.).

10.18132/LFZE.2010.21

> technikák és kifejezésmódok, melyek körülötte teret nyertek. Zenéje még azon ritka esetekben sem öltött egyéni jelleget, amikor zenei alapanyagát a magyar népzenéből vette – követve ünnepelt honfitársait, Bartókot és Kodályt. Egyszerűen soha nem nőtte ki szerelmét a német posztromantika iránt, s eként soha nem fejlődött egy érdekes és elbűvölő komponistából nagy zeneszerzővé.[34]

Mivel a dolgozat tárgyához tartozó kompozícióknak bemutatójára és további előadásaira jellemzően nem nagyvárosokban, hanem szerényebb kulturális élettel és ízléssel bíró vidéki városokban került sor, fogadtatásukat általában nem árnyalták efféle elvárások. A lelkes hangvételű, ám gyakran szakmai tájékozatlanságról árulkodó írások azonban éppen ezért csak kevés esetben használhatók fel a művek elemzése és elhelyezése során.

Dohnányi életrajzírói–monográfusai sem választották le határozottan az amerikai periódus zeneszerzői termését a korábbiaktól, de a kronologikus fejezetelésből adódóan általában külön tárgyalták.[35] Vázsonyi óvatosan öt alkotói periódust körvonalazott, de ezek közül csak hármat jellemzett közös zenei stílusjegyekkel: az első (1905-ig), a berlini (1905–1915) és a magyaros (1915–1930) szakaszt.[36] A két utolsó korszakot elsősorban életrajzi események alapján különítette el – abból kiindulva, hogy Dohnányi életének valószínűtlenül súlyos fordulópontjához (1944–47) konkrét zenei jellemzők híján is joggal köthetjük egy új alkotói periódus kezdetét. Ennek ellenére megkísérelte az amerikai művek stílusának leírását: sajátosságukat a szerző fiatal elmére valló technikai kísérletezésének, ugyanakkor a 20. század előtti hagyományokhoz való ragaszkodásának kettősségében látta.

> A darab *[Amerikai rapszódia]* gondtalanul gyönyörködtet, nemesen szórakoztat, s megint egyszer alkalmat ad a formaépítésnek, a motívumok mesterien könnyed összeszövésének, a hangszerek művészi kezelésének és egymáshoz illesztésének gyakorlására. Most is, élete végén, szinte lázban tartják a zeneszerzés problémái. Nem a mondanivaló rovására, de hallatlanul fontosnak érzi a mesterségbeli tudás gyakorlását, fejlesztését. […][37]

> Dohnányi néhányszor pregnáns szavakban fejezte ki az úgynevezett modern zenével való szembenállásának okait. […] Ezt is küldetésnek tekintette tehát: a világ figyelmének

[34] „The admiration – adulation might be the apter word – which young Dohnányi had for Johannes Brahms had a marked influence on his musical writing [...] He never allowed himself to be influenced by the new ideas and techniques and idioms springing up all around him. Even on those less frequent occasions when he derived his materials from Hungarian folk music – following the lead of his celebrated compatriots, Bartók and Kodály – his music never assumed a distinguished personality. He simply never outgrew his love for German post-Romanticism; and by the same token, he never quite developed from an interesting and a charming composer into a great one." David Ewen (ed.), *The Complete Book of 20th Century Music* (Englewood Cliff, New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1952), 105.

[35] Igaz ugyanakkor, hogy mindannyian általában is tartózkodnak az œuvre korszakolásától, viszont jellemző, hogy az amerikai műveket nem elemzik más, korábbi kompozíciók között – kivéve, hogy Vázsonyi az op. 44-es zongoradarab-sorozatot az op. 41-gyel együtt vizsgálja (Vázsonyi, 297–298).

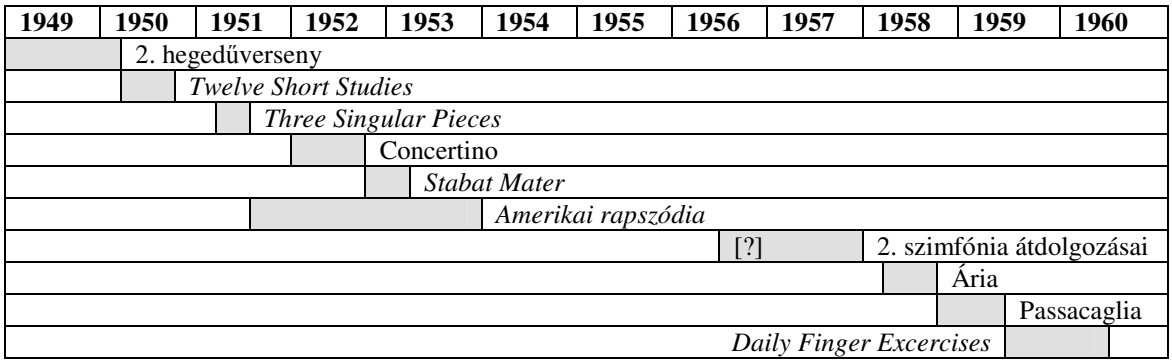
[36] Vázsonyi, 100–108; 128–140; illetve 187–188 és 207–210.

[37] Vázsonyi, 296.

10.18132/LFZE.2010.21

> felhívását arra, hogy a XX. század közepén is lehet olyan zenét írni, amely az annyira lebecsült szabályoknak megfelel.[38]

Vázsonyihoz hasonlóan periodizálta az életművet Kiszely-Papp is, kiegészítve az általa részletesen tárgyalt gyermek- és ifjúkori művek egységével.[39] Ő elsősorban az amerikai darabok különleges előadói apparátusaira hívta fel a figyelmet.[40] Podhradszky szintén öt periódust különített el, de másképp korszakolt (1894-ig, 1894–1910, 1911–1925, 1926–1943, 1944–1960). A korábbi szakaszokat nem jellemezte, de az amerikai műveket a következőképp foglalta össze és minősítette: „az utolsó nagy kompozíciók haláláig".[41] Hozzájuk képest az *MGG* Dohnányi-szócikkének szerzője, Thomas Schipperges sokkal határozottabban leválasztotta az amerikai darabokat az œuvre törzséről, amikor az életművet a következő három részben tárgyalta: hangszeres, vokális és amerikai kompozíciók.[42] Leírásából ugyanakkor nem derül ki, hogy a merőben más alkotói körülményeken túl mi indokolta a kései művek elkülönítését. William Lee Pryor végül abban látta az op. 43–48-as műcsoport egységes jelentőségét, hogy az kivételes szerepet játszott Dohnányi posztumusz zeneszerzői recepciójában és rehabilitációjában.[43]



15. ábra. Dohnányi amerikai műveinek keletkezése

A fentiek azonban nyitva hagyják a legfontosabb kérdéseket, azaz hogy Dohnányi amerikai kompozíciói mennyiben különülnek el az életmű törzsétől, s hogy mely jegyeik kötik őket a

[38] Vázsonyi, 297.
[39] Kiszely-Papp 14; 16; 18; 22.
[40] „Dohnányi utolsó éveiben olyan hangszerekre komponált, amelyeket korábban elhanyagolt." Kiszely-Papp, 24.
[41] „[…] the last great compositions until his death in 1960." Podhradszky, 358.
[42] Thomas Schipperges, „Ernő (Ernst von) Dohnányi", in Ludwig Finscher (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil 5, Cov–Dz* (Kassel: Bärenreiter, 2001), 1190–1196.
[43] „Dohnányi tallahassee-i szerzeményei (az átdolgozásokat is ideszámítva) igen fontos szerepet játszottak a zenetörténetben kiérdemelt helyének visszaszerzésében. 2002-re e művek szinte mindegyike utat talált az élő repertoárba […]" William Lee Pryor, „Dohnányi at Tallahassee: A Personal Reminiscence", in *Perspectives on Ernst von Dohnányi*, 217–241. Magyarul: „Dohnányi Tallahasseeben" (ford. Fejérvári Boldizsár), in *Dohnányi Évkönyv 2005*, 27–28. Rueth is hangsúlyozza: az utolsó korszak kompozíciói Dohnányi életében alig néhányszor hangzottak el, így értékelésük az utókor feladata lett: „The products of his later years […] have not been heard often enough or by enough musicians and critics for a current evaluation of Dohnányi to be made." Rueth, 189.

10.18132/LFZE.2010.21

szerző korábbi darabjaihoz, illetve melyek választják el tőlük – mindezekre a művek részletes analízisét követően lehetséges választ adni. A továbbiakban kronologikusan áttekintem Dohnányi amerikai éveit a művek keletkezése tükrében (összegzését lásd a *15. ábrá*n); a II–V. fejezetekben pedig zenei jelenségenként haladva mutatom be a szerző kései stílusát.

Két Amerika határán: a 2. hegedűverseny keletkezése

Dohnányi legnagyobb szabású amerikai műve, a 2. hegedűverseny (op. 43) csak részben tartozik a dolgozatban tárgyalt periódushoz, hiszen első két tétele még Argentínában íródott.[44] Ahogy a kézirat datálása tanúsítja, a szerző a darab első felével már 1949. szeptember 3-án, azaz Tallahassee-be indulása előtt hat héttel elkészült. Mire október 17-én Floridába érkezett, valószínűleg a fennmaradó tételek munkálataival is jócskán előrehaladt, húga ugyanis a tallahassee-i letelepedés híreire reagálva október 31-én így írt:

> De aminek a jó hírek közt legjobban örültem, az op. 43-ra vonatkozott, ennek *kész* 3 tételére, a 4-iknek „majdnem" befejezésére, és annak, hogy minden valamire való muzikális lélek el van ragadtatva a műtől.[45]

A mű argentínai kötődését jelzi, hogy 1949 augusztusában az addig elkészült tételeket ott is bemutatták egy zártkörű előadáson.[46]

Más szempontok miatt ugyanakkor a kompozíció határozottan a tallahassee-i periódushoz kapcsolódik, hiszen az ősbemutató az Egyesült Államokban zajlott le, ráadásul egy amerikai hegedűművésznő, Frances Magnes (férjezett nevén: Shapiro) számára készült.[47] Nincs adatunk arra vonatkozóan, hogy a megbízást ki kezdeményezte, annyi mindenesetre bizonyos, hogy Schulhof aktív szerepet vállalt a szerződés előkészítésében.[48] Az impresszárió joggal szorgalmazhatta egy olyan új, reprezentatív kompozíció megírását, amely hasonlóan a megelőző opuszhoz, a 2. zongoraversenyhez (op. 42) megalapozhatja Dohnányi érvényesülését új hazája koncertéletében, de amelynek előadására – az előbbivel ellentétben – a szerző közreműködése nélkül is esély lehet. Annál is inkább, mert előző, nem saját hangszerére készült versenyműve, az 1. hegedűverseny (op. 27), ez idő tájt már több mint harminc éves volt – a berlini évek alatt

[44] Másfél évnyi argentínai tartózkodása során (1948. április 3–1949. október 17.) Dohnányi nem is írt más művet.

[45] Dohnányi Mária levele Dohnányinak, 1949. október 31. (Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 107.). Hogy a 3. tétel befejezése pontosan mikorra esett, azt Ilona von Dohnányi visszaemlékezése sem válaszolja meg. Ő ugyanis azt írja: „Dohnányi's relaxed schedule at the University allowed him to dedicate sufficient time to his new composition, his Second Violin Concerto, op. 42 [sic] […] Dohnányi had started this work in Tucumán, where he had completed the first two movements, and was now completing the last one." Ilona von Dohnányi, 190. Ebből tehát nem derül ki, hogy az „első kettő" és az „utolsó" tétel közti harmadik mikor nyerte el végleges alakját.

[46] Lásd: Dohnányi Mária levele Dohnányinak, 1949. augusztus 9. és 22. (Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 104–105.)

[47] Dohnányi és Magnes szerződése, 1948. november 24. (FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1948–1957", 14.)

[48] Belle Schulhof szerint Magnes kezdeményezte az együttműködést Dohnányival (Belle Schulhof, lejegyezte Kozinn Allan, ford. Wiszkidenszky Márta, *Budapest–New York: Egy impresszárió a zenei világban.* Budapest: Cserépfalvi, 1990), de ő adatok tekintetében meglehetősen megbízhatatlan.

10.18132/LFZE.2010.21

született művet Telmányi Emil és Carl Nielsen mutatta be még 1919-ben. Amint azt a 2. hegedűverseny kortársi kritikái bizonyítják, Magnes a megbízatás idején nagy reményekre jogosító ifjú hegedűművésznek számított – maga Dohnányi is igen nagyra értékelte –,[49] karrierje azonban ismeretlen okból végül nem bontakozott ki, így az utókor nemigen tartja számon.[50]

Mici leveleiben többször is megjelenik az a feltételezés, hogy Frances Magnes személye politikai szempontból is kedvezhet Dohnányinak. Frances édesapja, Judah Leon Magnes ugyanis az Egyesült Államokban és Izraelben egyaránt tevékenykedő, ismert reform-rabbi volt. Lehetséges tehát, hogy Schulhof és a háborús bűnösséggel, illetve antiszemitizmussal vádolt Dohnányi az amerikai zenei nyilvánosság felé való szimbolikus gesztusnak szánta a prominens zsidó családból származó hegedűművésznővel való együttműködést. Emellett talán Magnes tényleges segítségére is számítottak a rágalmak elleni harcban – legalábbis Mici levelének tanúsága szerint:

> Sokat gondolkodtam a levél elolvasása óta, mit lehetne csinálni, mert kell egy útnak lennie, melyen járva az ember igazságot szolgáltathat magának. Talán megfelelne, hogy Fr. Magnes, vagy az apja (ha él) erélyesen tiltakozik és fenyegetőzik vagy okosan beszél annak a ligának a vezetőjével,[51] aki talán szintén csak félrevezetett egyén.[52]

Nem maradt fenn azzal kapcsolatos forrás, hogy a Magnesszel való együttműködés kezdeményezését akár Dohnányi, akár Schulhof részéről tudatosan ilyen szempontok vezérelték volna, de nem zárható ki a lehetőség, hogy politikai indokok is szerepet játszottak a Hegedűverseny szerződésének előkészítésekor.

A megrendelés elfogadásának kézzelfoghatóbb oka, hogy Magnes 2500 dollárt fizetett a kompozícióért, ami a későbbi megbízásokhoz képest igen magas összegnek számított: pár év múlva a *Stabat Mater*ért 500, az *Amerikai rapszódiá*ért pedig 1000 dollárt kapott a szerző.[53] Ráadásul a művésznő, aki a bemutatót követő öt évre vásárolta meg a kompozíció előadásának jogát, Amerikán kívül is rendszeresen koncertezett, így Dohnányi joggal számíthatott arra, hogy műve európai pódiumokon is felcsendül majd. Más kérdés, hogy ezzel kapcsolatban csalódnia

[49] Egy levelében például így jellemezte: „an exceptionally fine violinist, brilliant and full of temperament". Dohnányi levele Sir Malcolmnak, dátum nélkül. (FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters", 692.)

[50] A hagyatékban található utolsó, Dohnányihoz írott levelében kisfia születéséről ad hírt, így arra következtethetünk, hogy talán a családalapítás miatt adta fel előadóművészi karrierjét (bár ugyanebben a levélben még fellépéseket is említ). Frances Magnes levele Dohnányinak, 1953. december 16. (FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters", 321.) „Családi kötelezettségeket" említ Magnes visszavonulásával kapcsolatban Boris Schwartz is (*Great Masters of the Violin. From Corelli and Vivaldi to Stern, Zukerman and Perlman.* London: Robert Hale, 1983, 545.) Schwartz azt is hozzáteszi, hogy Magnes 1981-ben a Dohnányi-hegedűverseny előadásával tért vissza a koncertéletbe.

[51] Valószínűleg az American Veterans Committee-ről van szó; lásd az I. 2. fejezet *Politikai vádak* alfejezetét.

[52] Dohnányi Mária levele Dohnányinak, 1952. június 16. (Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 147.)

[53] Dohnányi és Magnes szerződése, 1948. november 24. (FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1948–1957", 14.) Továbbá például: Dohnányi levele Herz Ottónak, 1954. március 22. (FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters", 682.)

10.18132/LFZE.2010.21

kellett, s már a bemutató is késlekedett – vélhetőleg Magnes elfoglaltságai miatt.[54] Az együttműködés mindazonáltal alapvetően sikeresnek bizonyult: a mű kritikusai közül többen azt dicsérték, hogy Dohnányi a művet kifejezetten Magnes előadói személyiségére szabta.[55]

A tallahassee-i, zártkörű bemutató, melyen a szerző vezényletével az FSU zenekara közreműködött, nagy sikert aratott a helyi meghívottak körében. Maga a szerző is rendkívül elégedett volt az interpretációval:

> A hegedűverseny előadása nagyon szép volt. Magnes úgy játszotta, mint azt szebben nem lehet. Még a diákzenekar is kitett magáért.[56]

Az est sikeréről nemcsak Ilona von Dohnányi visszaemlékezése tanúskodik,[57] hanem Dohnányi húgának levele is, melyben ismét csak hangot adott politikai természetű reményeinek:

> Édes Ernicy, éppen most fejeztem be Marcsának egy levelet […] utolsó ápr. 27-én írt leveletekről, a heg.conc „probá"-járól, arról a nagy hatásról, melyet ez a mű a hallgatóságra tett. […] Gyönyörű lehetett, és most csak azt kívánom, ilyen hatást váltson ki ez a mű mindenütt ahol felhangzik, lehessetek ott az „ősbemutatón" és ismétlődjék a tomboló siker, extázis, könnyes szemek, meghatottság és szóljon ez a műnek és alkotójának mindenekelőtt. És ha még az igazságosság útját is megnyitná ezzel az előadónak művészete, személye, akkor beteljesedik hő kívánságom.[58]

A nyilvános ősbemutatóra 1952. január 26-án a texasi San Antonióban került sor. Kérdés, hogy milyen kapcsolatok vezették Texas felé Dohnányiékat, hiszen a zeneszerző soha addig és azután nem járt a városban, s a karmesterrel, Victor Alessandróval való együttműködésére sincs további példa,[59] bár a *Stabat Mater* bemutatását felajánlották neki.[60] Jelentősebb ennél a mű pár héttel későbbi, 1952. február 15-i, New York-i előadása, melyen viszont Dohnányi nem vett részt, mivel korábban több tervbe vett koncertje meghiúsult a metropoliszban vélhetőleg politikai okokból.[61] A Hegedűverseny itt hűvösebb fogadtatásra talált, mint Tallahassee-ben és

[54] „Vétek, hogy az a hegedűs leányzó nem áll ki az op. 43-mal." Dohnányi Mária levele Dohnányinak, 1950. május 14. (Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 112.)
[55] Lásd például: „He probably planned it for a woman of her stature and style." Olin Downes, „Work by Dohnanyi introduced here", *The New York Times* (1952. február 15.).
[56] Dohnányi levele Dohnányi Máriának, 1951. május 18. (FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters", 684.)
[57] Ilona von Dohnányi, 194–195.
[58] Dohnányi Mária levele Dohnányinak, 1951. május 11. Lásd még: 1952. április 6. (Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 133., 145.)
[59] A San Antonio Symphony Orchestra alapító karmesteréhez, Max Reiterhez hasonlóan a texasi születésű Victor Alessandro is elsődleges célul tűzte ki kortárs művek bemutatását (bár repertoárjának e szegmense elsősorban texasi vagy helyi művészek kompozícióit jelentette). Lehetséges továbbá, hogy Magnes ismeretségei révén került Texasba a bemutató.
[60] George Bragg levele Victor Alessandrónak, 1953. február 10. (UNT.)
[61] Magnes a privát körű bemutató után írt levelében nyomatékosan kéri Dohnányit, hogy februárban jöjjön el New Yorkba – vagyis úgy tűnik, a zeneszerző már ekkor elhatározta, hogy nem fog részt venni a hangversenyen.

10.18132/LFZE.2010.21

San Antonióban. A koncertről szóló öt, viszonylag terjedelmes recenzió hasonló konklúzióra jut: a 2. hegedűverseny kellemes, ám meglehetősen konzervatív kompozíció, mely elsősorban Magnesnek köszönheti a hallgatóságra tett kedvező hatását.[62]

A Hárfa-concertino keletkezésének kérdései

Dohnányi a 2. hegedűverseny befejezésétől a mű privát körű bemutatójáig eltelt időszakban, tehát az első másfél tallahassee-i évben csak a *Twelve Short Studies for the Advanced Piano* című etűdsorozatán dolgozott. A *Three Singular Pieces* (op. 44) komponálásához feltehetőleg már a Hegedűverseny tallahassee-i bemutatója után látott neki – a nyomtatott kottában 1951. május–júniusi datálás szerepel. Az etűdsorozat, illetve a három zongoradarab inspirációja, funkciója nem igényel találgatást: Dohnányi újra tanítani kezdett, zongoraművészként pedig minden bizonnyal szükségét érezte, hogy friss műveket is közönsége elé vigyen. Mint láttuk, 1949–1960 közti repertoárján nagy hangsúllyal szerepeltek saját kompozíciói, azok közül is újabb darabjai. Ezt figyelembe véve persze némileg meglepőnek látszik, hogy az op. 44-es művek közül az első kettőt csak befejezésük után egy évvel, a *Perpetuum Mobil*et pedig egyáltalán nem tűzte műsorára.

Szemben a Hegedűverseny jól dokumentált keletkezéstörténetével és születésének a zongoradarabokéhoz hasonlóan világos praktikus okaival, Dohnányi következő amerikai művének, a Concertino hárfára és kiszenekarra (op. 45) című kompozíciónak keletkezését számos kérdés övezi. Az életrajzírók hallgatnak a darab születésének körülményeiről – Rueth és Ilona von Dohnányi egyáltalán nem említi, de még Vázsonyi is csupán annyit ír róla:

> Az 1952-ben keletkezett Concertino hárfára (Op. 45) csak 1963-ban került bemutatásra, és ma is még avatott tolmácsra vár. A hangszerelés problémáiban oly tökéletesen eligazodó Dohnányi, nemcsak ötletes és szép, de egyúttal hálás darabbal ajándékozta meg ezt a mostohán kezelt műfajt.[63]

Nemcsak az utókor hanyagolta el a művet: a Concertino Dohnányi egyetlen olyan, opusszámot viselő zenekari kompozíciója, amelyet a szerző életében nem mutattak be. A mű először 1963-ban, a Dohnányihoz hűséges Athensben szólalt meg Lucile Jennings, az Ohio University hárfaművész–tanára előadásában, Karl Ahrendt vezényletével.

Kérését a nyár folyamán is megismétli. Frances Magnes levelei Dohnányinak, „Wednesday" [vlsz. 1951. május 2.], illetve 1951. június 28. (FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters", 318., 320.)

[62] John Briggs, „Dohnanyi's Violin Concerto", *New York Post* (1952. február 15.); Olin Downes, „Work by Dohnanyi introduced here", *The New York Times* (1952. február 15.); Francis D. Perkins, „Concert and Recital: Philharmonic-Symphony", *New York Herald Tribune* [?]; Miles Kastendieck, „Philharmonic At Carnegie", *New York Journal* (1952. február 15.); Louis Biancolli, „Young Lady Violinist Rises to Top", *New York World Telegram* (1952. február 15.).

[63] Vázsonyi, 298.

10.18132/LFZE.2010.21

A bemutató késlekedése mindazonáltal nem lehet meglepő. A Concertinót a műjegyzékek tanúsága szerint Dohnányi nem ajánlotta senkinek, vagyis úgy tűnik, nem felkérésre készült. Ez igen különösnek látszik, miután a meglehetősen elszigetelt zeneszerzőnek így csekély reménye lehetett a bemutatóra, hiszen még megrendelésre készült kompozíciói is kevés alkalommal csendülhettek fel a hangversenypódiumon. Ráadásul úgy vállalta a kockázatot, hogy számos ez idő tájt hozzá érkező felkérést közben nem fogadott el. Vajon mi indokolta döntését éppen azokban az években, amikor anyagi helyzete és hírneve szempontjából oly nagy szüksége lett volna új műveinek megjelenésére?

Különös módon, az amerikai évekhez kapcsolódó gyűjteményekben is alig maradt fenn olyan dokumentum, amelyben egyáltalán említésre kerül a Concertino. Az egyik nyomot, amelyen a mű keletkezését illetőleg elindulhatunk, Dohnányi 1952. április 25-i, Schulhofnak írt levele jelenti. Ebből úgy tűnik, a kompozíció mégiscsak valamiféle felkérésre készült:

> […] mint ahogy már tudod, a hárfakompozíciót szívesen megcsinálom. Esetleges változtatásokba azonban csak úgy megyek bele, ha azok szükségességét magam is belátom. Egyébként minden más rendben van. Valószínű, hogy augusztus előtt leszek vele kész, biztosra azonban nem ígérhetem.[64]

Dohnányi valóban befejezte augusztusban a „hárfakompozíciót", de nemcsak ebben a tekintetben bizonyult helyesnek prognózisa, hanem abban is, hogy a megrendelő változtatásokat kér majd. Négy évvel későbbre datálódik az a levele, melyben kiadójának jelezte, hogy a Concertino nemrégiben küldött zongorakivonatának és javított partitúrájának kiadását egyelőre el kell halasztani, mégpedig a következő okból:

> Némi nézetkülönbség támadt Edna Philips [sic] és köztem, amit most nem akarok részletezni. Ő túlságosan a Salzedo iskola hatása alatt áll, amely mindent csinál a hárfával csak azt nem, amire az való.[65]

Úgy tűnik tehát, hogy a Concertino eredetileg Edna Rosenbaum Phillips (1907–2003) számára készült. Valóban: az autográf partitúra-tisztázat címlapjának tanúsága szerint létezett valamiféle ajánlás, ám ennek szövegét a szerző utóbb akkurátusan átsatírozta, ami arra utal, hogy az együttműködés egy ponton megszakadt.[66] A Philadelphiában működő, neves hárfaművésznő,

[64] Dohnányi levele Schulhofnak, 1952. április 25. Közli: Kelemen Éva, „Kedves Mici… Dohnányi Ernő kiadatlan leveleiből, 1944–1958 (4. rész)", *Muzsika* 45/11 (2002. november), 10–16, 10.

[65] „I had with Edna Philips some differences which I don't want to discuss now. She is too much under the influence of the Salzedo School which makes the Harp to everything, only not to what it is made for." Dohnányi levele Kurt Stone-nak (AMP), 1956. június 22. (FSU Dohnányi: „McGlynn Letters", 39–40.)

[66] Mindenesetre ezen a ponton még nem szakadt meg végleg kapcsolatuk: Dohnányi európai körútja után Schulhof egyszer még biztosan tervezett Phillipsszel találkozást, ahogy az Dohnányihoz írott 1956. október 8-i leveléből kiderül. (FSU Dohnányi: „McGlynn Letters", 580.)

10.18132/LFZE.2010.21

Edna Phillips a modern hárfajáték atyjának, Carlos Salzédónak egyik legkiválóbb tanítványa volt.[67] Nyitottságára jellemző, hogy a huszadik századi amerikai hárfairodalom egy sor darabját neki ajánlották, a kortárs repertoár szűkössége miatt ugyanis számos megbízást adott zenekari hárfaművek komponálására, melyhez a financiális hátteret üzletember férje biztosította.[68] Phillips azonban elkötelezett híve volt a modern, új hangszínekkel és játéktechnikával kísérletező Salzédo-irányzatnak, s úgy tűnik, Dohnányival emiatt nem tudott együttműködni. Egy visszaemlékező szerint igen csalódott lett, amikor kézhez kapva a partitúrát azzal szembesült, hogy a darab az ő ízlésétől távol álló „neoromantikus" stílusban íródott, ezért kereken visszautasította előadását.[69] Hogy a visszautasítás valójában nem volt ilyen nyílt, azt Phillips egy datálatlan levele bizonyítja, melyben a zeneszerző elnézését kérte, hogy egy éve nem történt előrehaladás a Concertino ügyében. Jelezte továbbá, hogy még tanulja a darabot, s igyekszik megfelelő helyszínt és időpontot találni a bemutatóhoz.[70] Dohnányi feleségének egy 1956 őszén keletkezett levelében még az a hiú remény jut kifejezésre, hogy a premierre mégis sor kerülhet, mert talán „a londoni sikerek hatottak az illető hölgyre".[71]

A darab keletkezéstörténetének kérdéseit Dohnányi húgának levelei sem világítják meg. Mici, aki gyermekkora óta aktívan követte bátyja zenei működését, Amerikába írott leveleiben is fáradhatatlanul érdeklődött az újonnan készült művekről. Felvételeket követelt, leírásokat kért vagy egyszerűen csak felsóhajtott: bárcsak hallhatná a darabokat. S míg oldalakat töltött meg a sosem hallott Hegedűverseny, a *Stabat Mater* vagy az op. 44-es zongoradarabok iránt való vágyakozásának taglalásával és előadatási lehetőségeiket illető javaslataival, a Concertinót alig említette. Meglepő tájékozatlanságot sejtetnek az alábbi, 1957-ben írott sorai is:

> Állítólag, Maga, Ernőm a hárfaconcertójáról írt Rékainak, aki azonban nagy elfoglaltsága miatt annak előadásáról lemondott (Igaz? Nem hiszem, hogy Maga ezt a concertot neki ajánlotta volna.) Most azonban egyik tanítványa, éppen a fent nevezett Lubik leány [Lubik Hédi] szeretné játszani és tudni, hogyan lehetne ezt a művet megszerezni.[72]

Úgy tűnik tehát, hogy Dohnányi még a szokottnál is kevesebbet árult el e művéről. Mici megjegyzése ráadásul további kérdéseket vet fel, hiszen arról sincs tudomásunk, hogy Dohnányi megkereste volna ez ügyben Rékai Miklós hárfaművészt, a Filharmóniai Társaság Zenekarának egykori tagját és titkárát. Tekintetbe véve azonban a zeneszerző 1950-es évekbeli lesújtó

[67] Saul Davis Zlatkovsky, „In Memoriam: Edna Phillips Rosenbaum" in *The American Harp Journal* 19/3 (Summer 2004), 55.
[68] Például Harl McDonald: *Suite from Childhood Concerto,* Vincent Persichetti: Serenade no. 10, Paul White: *Sea Chanty Quintet.* Többek között e művek kézirata is a University of Illinois at Urbana-Champaign zenei könyvtárának Edna Rosenbaum Phillips-gyűjteményében található.
[69] Sara Cutler (American Harp Society) közlése (email, 2008. szeptember 23.).
[70] Edna Phillips levele Dohnányinak, évszám nélkül, augusztus 28. (FSU Dohnányi: „McGlynn Letters", 256.)
[71] Dohnányiné levele Schulhoféknak, 1956. október 10. (FSU Dohnányi: „McGlynn Letters", 582.)
[72] Dohnányi Mária levele Dohnányinak, 1957. április 23. (Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 208.)

10.18132/LFZE.2010.21

magyarországi megítélését, illetve hogy más esetekben egyáltalán nem keresett kapcsolatot Magyarországon maradt kollégáival, ez nem látszik valószínűnek.

A rendelkezésünkre álló források alapján mindössze tehát annyit állíthatunk: a Concertinót eredetileg abban a reményben komponálta Dohnányi, hogy Edna Phillips mutatja be, de ez végül nem történt meg. Kérdés marad azonban, hogy pontosan milyen szerepe volt Phillipsnek a mű keletkezésében – például hogy kinek a kezdeményezésére történt a felkérés, létezett-e róla bármiféle szerződés, kapott-e Dohnányi honoráriumot a darabért –, mikor és milyen indokkal utasította el a bemutatót, s legfőképp hogy a zeneszerző számára mégis miért volt vonzó éppen ez a megrendelés, amikor az együttműködés eredményességével kapcsolatban kezdettől fogva kételyei voltak.[73]

A Stabat Mater *születése*

Nagyjából a Concertino lezárásával egy időben, 1952 kora őszén történt, hogy George Bragg, a Denton Civic Boy Choir (Denton Városi Fiúkórus) vezető karnagya[74] megbízást adott Dohnányinak egy nagyszabású kórusmű megírására.[75] Erre a felkérésre született az amerikai évek egyik legihletettebb kompozíciója, a kettős fiúkart, három szólistát és zenekart foglalkoztató *Stabat Mater* (op. 46). A napjainkban is működő együttest maga Bragg, a North Texas State College elsőéves egyetemistája alapította 1946-ban, a fiúkórusok egyesült államokbeli reneszánszának idején.[76] Bragg az amerikai fiúkórus-mozgalom kiemelkedő személyisége volt: énekkarával – melyet 1975-ig vezetett – nemzetközi hírnévre tett szert, majd részt vett az amerikai fiúkórus-karnagyok képzésében, s zenepedagógiai tapasztalatait tanulmányokban foglalta össze.[77] A Denton Civic Boy Choir azonban csak az 1950-es évek

[73] Dohnányi valószínűleg azzal is tisztában volt, hogy ha Edna elutasítja a darabot, a bemutató megszervezése komoly nehézségekbe ütközhet. Nemcsak az apparátus különleges volta miatt, hanem azért is, mert a vele legszorosabb kapcsolatban lévő két egyetemen ez idő tájt még nem volt hárfaoktatás, így valószínűleg a Concertino nehéz hárfaszólamának eljátszására alkalmas személy sem. (Érdekesség, hogy az OU zongoratanára, Eugene Jennings Dohnányi temetésén ismerte meg későbbi feleségét, a hárfás Lucil[l]e Hight-t, aki így került Athensbe és bemutatta a művet.) Nem sikerült a bemutató megszervezése Arizonában, ahonnan – Mici szerint – közös magyar ismerőseik érdeklődtek a hárfamű iránt. Lásd: Dohnányi Mária levele Dohnányinak, 1958. február 12. (Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 234.)

[74] Az együttes 1956-tól Texas Boys Choir néven, 1957-től Forth Worth-i székhellyel működik, a hozzá kapcsolódó iskola 1955-től létezik. George Braggről és kórusáról lásd a *Boy Choirs Magazine* „Special George Bragg Issue" (April–June 2007) cikkeit; valamint a ›http://boychoirs.org/texas/denton000.html‹ honlapot (2009. december 1.).

[75] A megbízásról és a bemutató előkészületeiről lásd: N. n., „Denton Choir Commission to Dohnanyi" (1952. szeptember 25.), Bragg naplójába ragasztott újságkivágat forrás nélkül (George Bragg's Estate, Forth Worth, Texas [a továbbiakban Bragg's Estate]); N. n., „Will Compose for Boy Choir" (1952. november), forrás nélkül, Bragg naplójába ragasztott újságkivágat (Bragg's Estate); N. n., „Big Denton Choir, Young Pianist Appear With Symphony Here Jan. 16", *Wichita Falls Times* (1956. január 8.); N. n., „Symphony, Chorus Monday Give Mozart, Dohnanyi and Sibelius", *Wichita Falls Times* (1956. január 15.); N. n., „Many Dentonites to Follow Choirs To Wichita Falls" (forrás nélkül, 1956. január); W. L. Underwood, „2500 Turn Out to Witness Third Concert of Season", *Wichita Falls Record News* (1956. január 17.).

[76] A fiúkórus történetéről különös tekintettel az amerikai vonatkozásokra lásd Andrew Marr, „Boys Singing Together: A Brief History", ›http://www.boychoirs.org/library/history/hist014.html‹ (2009. december 1.).

[77] George Bragg írásai közül lásd például: „The Texas Boys' Choir's Story", *Etude* (April 1953), 7–9; *The Choir Parents' Handbook* (Forth Worth: Texas Boys' Choir, 1963); „The Pied Pipers – Boy Choirs in America", *The Choral Journal* (March 1972), 9–11; „Education of the Singer" (előadás, Kodály National Convention, 1987. március 21., Los Angeles; írásban ld. ›http://www.boychoirs.org/library/bragg/gb109.html‹, 2009. december 1.)

10.18132/LFZE.2010.21

végétől indult lendületes fejlődésnek, tehát Dohnányi megbízatása idején még csupán néhány esztendős múltra tekinthetett vissza. A fiatal karnagy ambíciójához azonban már ekkor sem férhetett kétség. Már egy 1952. szeptember 25-i újságcikkből kiderül ugyanis, hogy Dohnányi nem az egyetlen, csupán az első azon zeneszerzők sorában, akiket Bragg a jövőben felkér majd, hogy a dentoni énekeseknek komponáljanak.[78] A terveknek megfelelően az évtizedek során több mint 125 kortárs zeneszerző gazdagította a kórus repertoárját. A közreműködő alkotók rangja mindazonáltal vitatható: Dohnányin kívül csupán az orgonista–egyházzenész Jean Langlais (1907–1991) volt nevesebb közülük, aki a párizsi Schola Cantorum tanáraként főként orgonadarabokat és egyházi kórusműveket komponált.[79]

Hogy Dohnányi a kapcsolatfelvételt követően azonnal, örömmel elfogadta a megbízást,[80] az egzisztenciális nehézségeit tekintve aligha meglepő. Ám a karnagy valószínűleg nem kizárólag praktikus megfontolásból választotta a perifériára szorult, így hírnevéhez képest szerényebb honoráriummal is megelégedő komponistát. A megrendeléshez kapcsolódó dokumentumok nem említik ugyan, de Dohnányi 1949 elején – még amerikai letelepedését megelőzően – megfordult egyszer Észak-Texasban. Hangversenyei és mesterkurzusai igen kedvező fogadtatásra találtak, ami már csak azért is bizonyos, mert a fort worth-i Texas Christian University igazgatója állandó egyetemi státuszt ajánlott neki.[81] Dániel Ernő egyenesen úgy fogalmazott:

> A Mestert itt nagyon ismerik. Nemcsak Wichitát értem, de egész Texasben, Tegnapelőtt beszéltem Fort Worthben egy prominent tanárral, aki részt vett master classjában.[82]

Bragg választását feltehetőleg befolyásolta tehát, hogy szűkebb környezete személyesen ismerte a zeneszerzőt, bár ő maga ekkor valószínűleg nem találkozott vele.

A megbízásról szóló híradások ugyan 1953 tavaszára helyezték kilátásba a bemutatót, az végül csak 1956. január 16-án valósult meg a texasi Wichita Fallsban (82. koncert). A csúszást valószínűleg szervezési tényezők indokolták,[83] hiszen Dohnányi viszonylag rövid idő alatt megírta művét: a zongorakivonatban 1953. február 5., a partitúrában pedig 1953. március 6. szerepel a lezárás dátumaként. Bragg naplójának bejegyzése szerint ő 1953. március 31-én kapott levelet Dohnányitól – „szombati", azaz vélhetőleg március 26-i feladással –, melyben a

[78] N. n., „Denton Choir Commission to Dohnanyi" (1952. szeptember 25.), Bragg naplójába ragasztott újságkivágat forrás nélkül (Bragg's Estate).
[79] Bragg életrajza még Noel Goemanne-t és Gregg Smith-t emeli ki mint leghíresebb szerzőket (›http://www.boychoirs.org/choirmasters/-current/dir002.html‹, 2009. december 1.).
[80] Bragg, *The Choir Parents' Handbook,* 28.
[81] Ilona von Dohnányi, 183–184. A rendelkezésünkre álló dokumentumok tanúsága szerint a Texas Christian Universityvel való tárgyalások nem jutottak olyan előrehaladott stádiumba, mint például az athensi Ohio Universityvel.
[82] Dániel Ernő levele Dohnányinak, 1951. április 17. (FSU: „McGlynn–Kusz Letters", 582.)
[83] Családi levelekből kiderül, hogy Dohnányi reménykedett a mű 1955-ös bemutatójában: Dohnányi Mária levelei Dohnányiéknak, 1955. február 27. és április 27. (Dohnányi Archívum: McGlynn letéti anyag, 171., 174.)

10.18132/LFZE.2010.21

szerző a munka befejezéséről számol be.[84] Magát a zongorakivonatot június 3-i keltezésű levelével együtt juttatta el a zeneszerző, a késést pedig azzal indokolta, hogy a metronómjelek beiktatása nehézséget okozott számára.[85] A premieren Dohnányi egy másik koncertmeghívás miatt nem tudott közreműködni, s helyettesítésére Dániel Ernőt kérték fel, aki ettől fogva több szállal is szorosan kötődött a kórushoz. [86] A mű kedvező fogadtatásban részesült, bár a texasi kisváros viszonyainak megfelelően a sajtórecepció anyaga meglehetősen szűkös.[87] Ugyan Dániel még angliai előadását is elkezdte szervezni,[88] végül csupán egyszer sikerült műsorra tűzni a szerző részvételével: 1958. április 17-én, Athensben (110. koncert). A bemutató évében megjelentetett mű kottájába Bragg kérésére került be az ajánlás: „to George Bragg and his Boy Choir".[89]

A 2. szimfónia átdolgozásai

A 2. szimfónia (op. 40) két szélső tétele még a zeneszerző utolsó magyarországi hónapjaiban készült el (1944 júliusában, illetve októberében), de a középső kettő is lezárásra került egy éven belül, bécsi tartózkodása alatt (1945 márciusában, illetve januárjában). A mű ősbemutatójára 1948. november 23-án, Norman Del Mar vezényletével került sor Londonban – Dohnányi azonban ezt nem hallhatta, hiszen ő ekkor éppen Argentínában küzdött mindennapi megélhetéséért. Tallahassee-ben azonban újra elővette a partitúrát, és rövid időn belül két átdolgozást is készített belőle. Mindkét verzió előadása Doráti Antal nevéhez fűződik.

[84] Bragg naplóbejegyzése, 1953. március 31. (Bragg's Estate.)

[85] Dohnányi levele Braggnak, 1953. június 3. (The Music Library of the University of North Texas, a továbbiakban UNT). Dohnányinak egyébként máskor is nehezére esett metronómjelzéseket iktatni kompozícióihoz, ahogy arról a Fuvolapassacaglia kapcsán Ellie Bakernek írja (levélvázlat, FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1958–1960", 64.).

[86] Habár Vázsonyi szerint Dohnányi „*Stabat Mater*ének bemutatóján nem vehet részt, mert egy birminghami hangversenyen kell a hirtelen megbetegedett szólista helyét betöltenie" (Vázsonyi, 300), ez az állítás több okból is vitatható. Egyrészt azért, mert a kérdéses hangverseny (84. koncert) műsorán többek közt Dohnányi *Gyermekdal-variációi* és *Szimfonikus percei* szerepelnek, s ez eleve kétségessé teszi, hogy eredetileg a szerző közreműködése nélkül került volna rá sor, ráadásul a hangversenyre vonatkozó, aláírt szerződést Dohnányi már 1955. november 24-i levelével küldi impresszáriójának. (Dohnányi levele Schulhofféknak, FSU Dohnányi: „McGlynn Letters", 341.) Felmerülhet, hogy még e 84. koncert előtt kellett Dohnányinak helyettesítenie valakit, ez azonban azért valószínűtlen, mert az – egyébként nagyon lelkesen, a legkülönbözőbb részletkérdésekről is tudósító – birminghami sajtóanyag nem említ ilyesmit, a Wichita Falls-i lapok pedig kifejezetten a 84. számú koncertre utalnak, amikor megindokolják a szerző távollétét. Valószínűbb, hogy a birminghami előkészületek alakultak olyan kedvezőtlenül, hogy Dohnányi szükségesnek érezte a koncert sikere érdekében a hosszabb próbafolyamatot, s talán emiatt nem utazott el Wichita Fallsba. Bárhogy is volt, Dohnányi távolléte a *Stabat Mater* bemutatójáról némiképp különösnek látszik. A koncertprogramon mindenesetre így üdvözölte a bemutatót: „Very sorry not to be able to attend the »world premiere« of my »Stabat Mater«. Send you my warmest greetings and wish you and the work great success." Koncertprogram, 1956. január 16. (UNT.)

[87] W. L. Underwood, „2500 Turn Out to Witness Third Concert of Season", *Wichita Falls Record News* (1956. január 17.); N. n., „'Overwhelming' is Word on New Dohnanyi 'Stabat Mater'", *The Dallas Morning News* (1956. január 17.).

[88] Lásd: Dohnányi levele Kurt Stone-nak, 1956. március 14., illetve Dániel Ernő levelei Dohnányinak 1956. június 3., 5. (FSU Dohnányi: „McGlynn Letters", 46, 600–601.) Lásd továbbá: „inevitable that the Denton Civic Boy Choir should be heard in England – not so much to show that the American youth can equal or surpass the European standards, but that the discipline of youth in the United States equals or surpasses that by which the Europeans pride themselves." Dániel Ernőt idézi George Bragg Thomas Hudson McKeenek írt levelében, 1956. január 28. (UNT.)

[89] „Spoke at length with Dohnanyi about placing on publication of »Stabat Mater« – Commissioned for boy choir by George Bragg. He agreed." Bragg naplóbejegyzése, 1953. április 9. (Bragg's Estate.)

10.18132/LFZE.2010.21

Valószínűleg Dohnányi és Doráti 1956. februári „kibékülése” (lásd az I. 2. fejezetet) alkalmából merült fel az ötlet, hogy az idős szerző hatalmas apparátusú Szimfóniáját a Minneapolisi Szimfonikus Zenekar mutassa be.

Szakdolgozatában James A. Grymes nagy alapossággal tárta fel a mű amerikai verzióinak keletkezéstörténetét és a forrásokban nyomon követhető kompozíciós folyamatot.[90] Az első átdolgozás datálásával kapcsolatban a *Tallahassee Democrat* 1954. július 25-i interjúját vette alapul, melyben Dohnányi azt nyilatkozta: nyári munka gyanánt nekiáll szimfóniája újrahangszerelésének.[91] A komponista a műismertető szöveget író Donald Fergusonnak is úgy fogalmazott, hogy a Szimfónia átdolgozásának tíz évnyi pihentetés után (tehát 1954–55-ben) látott neki.[92] Ennek megfelelően Grymes az átdolgozásokat 1954–1957 közé datálta (Podhradszky 1953–1956-os évszámait kissé módosítva). Kérdéses persze, hogy Dohnányi milyen intenzitással foghatott neki a munkának 1954-ben, hiszen az első tétel revízióival csak 1956 szeptemberében, a többi tétellel pedig még később végzett (a II–III. tétellel 1956 késő novemberében, az utolsóval pedig csak 1957 januárjában). A munka ilyen ütemezése inkább talán arra utal, hogy csak a Dorátival való, 1956. februári találkozást, s a bemutatóról való megegyezést követően látott munkához. Ugyanezt sugallja az átdolgozás mértéke: habár Grymes hangsúlyozta, hogy Dohnányi több levelében is „új szimfónia”-ként utalt a revízióra, s a híradások is ősbemutatóként hirdették előadását,[93] az átdolgozás mértéke valójában nem volt olyannyira számottevő, hogy feltétlenül több esztendőnyi munkát kelljen feltételeznünk. Szerző és előadó számára ugyanakkor egyaránt előnyös lehetett, ha a művet nem átdolgozásként, hanem új kompozícióként vezetik be. A bemutató 1957. március 15-én nagy sikerrel zajlott le Minneapolisban egy Dohnányi által is nagyra értékelt – Bach–Beethoven – műsor részeként. (A sors fintora, hogy az általa oly kedvelt *Stabat Mater* bemutatóján Sibelius *Finlandiá*ja mellett hangzott el – jóllehet erős ellenérzéseket táplált finn kollégájának művei iránt.)[94] Ezt követően a zeneszerző tovább folytatta a revíziós munkát, melyben levelezésük tanúsága szerint Doráti maga is segítségére volt. E második, a finálé egy variációjától eltekintve kevés lényeges újdonságot hozó változat bemutatójára pontosan nyolc hónappal később, 1957. november 15-én került sor.

[90] James A. Grymes, „Compositional Process in Ernst von Dohnányi’s Symphony in E major” (MA thesis, Florida State University). A dolgozat rövidebb változatát ld. uő, „Compositional Process in Dohnányi’s Symphony in E major, Op. 40”, in *Perspectives on Ernst von Dohnányi,* 139–163.
[91] N. n., „Dr. Ernst von Dohnanyi Plans His 77th Birthday”, *Tallahassee Democrat* (1954. július 25.).
[92] Dohnányi levele Donald Fergusonnak, 1957. február 17. (FSU Dohnányi: „McGlynn Letters”, 319–323.)
[93] Grymes, 150.
[94] A visszaemlékezések szerint (lásd például: Charles Michael Carroll, „Memories of Dohnányi”, in *Perspectives on Ernst von Dohnányi*, 233–241, ide: 236) Sibelius volt az egyetlen olyan romantikus stílusú zeneszerző, aki iránt Dohnányi ellenszenvvel viseltetett.

10.18132/LFZE.2010.21

Az athensi művek

Dohnányi utolsó három műve az ohiói Athenshez kötődik – vagyis új hazáján belül is „vendégeskedés" eredménye. A szerző amerikai éveinek történetében az athensi Ohio University (OU) több szempontból is legalább olyan jelentős szerepet játszott, mint Tallahassee és az FSU. Az athensi közeg jól példázza azt is, hogy Dohnányi korábbi kapcsolatai milyen nagy szerepet játszottak az újabb ismeretségek kialakulásában. Az ohiói barátságok megalapozásában ugyanis John Kirn játszott kulcsszerepet, akivel a zeneszerző még Európában, ausztriai évei alatt találkozott.[95] Kirn a háború után az Athenshez közeli Lancasterben telepedett le, s valószínűleg ő ajánlotta Schulhof figyelmébe az OU-t. Mindenesetre amikor Dohnányi első látogatása előtt az egyetem rektora, John Calhoun Baker hírét vette a zeneszerzőt illető politikai rágalmaknak, Kirnhez, a *Bank of Lancaster* igazgatójához fordult felvilágosításért. Kirn tekintélyét jelzi, hogy a tőle kapott információk maradéktalanul meggyőzték Bakert,[96] s ezt követően bizalommal fordult Dohnányi felé. Ahogy Ilona von Dohnányi visszaemlékezett:

> [1948.] November 29-e reggelén Dohnányi, Martha Kirn és én aggodalommal telve léptünk a rektor irodájába. Nyugtalanságunk azonban tovatűnt, amint Dr. Baker üdvözölt minket […] Szókimondó nyíltsága és szellemes megjegyzései gyorsan feloldották a feszült légkört. Személyiségéből szilárdság és megbízhatóság áradt, s ettől biztonságban éreztük magunkat mellette. Olyan ember volt, aki habozás nélkül kiáll amellett, akit becsül. Ami azonban Dohnányi csodálatát felkeltette, s Bakert leginkább közel hozta hozzá, az a rektor humorérzéke volt. […] Dohnányiban mély szeretet, bizalom és tisztelet alakult ki Dr. Baker iránt.[97]

Dohnányiék első athensi tartózkodásuk elején Kirn otthonában laktak,[98] ám a kölcsönös, nem mindennapi rokonszenvnek köszönhetően hamarosan átköltöztek a Baker-házba, ahol ezt

[95] John Kirn az amerikai hadsereg századosaként 1945. július 6-án, Linzben, a Bruckner Orchestra egy amerikai katonák számára rendezett koncertjén találkozott Dohnányiékkal. Barátságuk meghittségét jelzi, hogy Dohnányit kérte fel esküvői tanújának 1946-ban. Katonatisztként Ausztriában, majd pár évvel később, civilként Amerikában is sokat fáradozott a zeneszerzőt illető politikai rágalmak tisztázása érdekében. A Kirn-család sok nehézségen segítette át az Egyesült Államokba települő Dohnányiékat: pénzkölcsönt adtak, ruházkodási és egyéb használati tárgyakat ajándékoztak (ennek egy részét Dohnányiék Magyarországon maradt rokonai számára küldték el), továbbá a belépési- és vízum-problémák megoldásában is közreműködtek. Kirn azt is szorgalmazta, hogy Dohnányi állandó állást kaphasson az OU-n, ami végül nem járt sikerrel. (Forrás: Vázsonyi, 275, 286, 290; Ilona von Dohnányi, 136, 139, 144–150; levelek például FSU: „McGlynn–Kusz", 247–251., 627–640.)

[96] John Kirn levele John Bakernek, 1948. november 30. (OU: „Baker Files".) Kirn levelében külön-külön tárgyalja Dohnányi „anti-kommunizmusát", „náci-barátságát" és „antiszemitizmusát".

[97] „Dohnányi, Martha Kirn, and I were worried on the morning of 29 November when we entered the President's office. As soon as Dr. Baker welcomed us, however, our concern vanished. […] With a straightforward openness and witty remarks, he quickly dissolved the tense atmosphere. There was something so firm and trustworthy in Dr. Baker's character that one had the feeling of security in his company. He was the type who stood up without hesitation for those he cherished. What aroused Dohnányi's admiration and made him feel so close to him, however, was his sense of humor. […] Dohnányi began to feel a deep affection, as well as confidence and respect, for Dr. Baker." Ilona von Dohnányi, 181.

[98] Dohnányiék első athensi látogatásukkor még nem voltak házasok (Dohnányi elhúzódó válási ügyintézése miatt csak 1949. február 17-én, New Yorkban tudtak egybekelni). A kellemetlenségek elkerülése érdekében Ilonát titkárnőjeként mutatta be a zeneszerző.

10.18132/LFZE.2010.21

követően évről–évre vendégeskedtek. Schulhof úgy vélte, Bakerék gesztusai rendkívül jó hatással voltak a zeneszerző kedélyállapotára:

> Nagy örömmel hallottam, hogy Dohnányi az otthonukban lakik, ugyanis legutóbbi leveléből tudom, milyen sokat jelent az Ön(ök) barátsága számára. Amióta Athensben van, ragyogó hangulatban ír – újra olyan boldog, mint tíz évvel ezelőtt. Valóságos csodát műveltek kedvességükkel.[99]

Dohnányiék nemcsak John Bakerrel, hanem feleségével, a zeneszerető Elizabeth-tel is hamarosan meghitt viszonyba kerültek, s kölcsönösen figyelemmel kísérték gyermekeik sorsának alakulását is.[100] Bakerék számos, Dohnányi iránt való nagyrabecsülésüket kifejező levele közül a zeneszerző 80. születésnapja alkalmából írott, a szokásosnál megindultabb sorokat idézzük:

> E levelet s jókívánságainkat azonban nem egyszerűen azért küldjük, mert oly sok évet éltél. A legmélyebb szeretetünkkel átitatott gratulációinkat és legjobb kívánságainkat emberi nagyságodért tolmácsoljuk neked. A sok-sok év alatt elszenvedett hányattatások, tragédiák és csalódások mit sem ártottak kedélyednek, jellemednek, s a mindenki álmait felülmúló, ragyogó sikerek sem tettek gőgössé, önzővé. Te vagy a legbölcsebb és legszeretetreméltóbb ember, akit ismerünk. A szó legigazabb értelmében vagy „mester".[101]

Athensbe való visszatérései alkalmával Dohnányit az egyetemi közösség is mind nagyobb odaadással fogadta. Bár eredetileg évenként más-más zeneszerzőt akartak meghívni, Dohnányi első látogatásának sikere megváltoztatta a terveket. Baker évről–évre azt írta leveleiben, hogy a legutóbbi látogatás sikere, szervezettsége és hasznossága felülmúlta az addigiakat,[102] s szavait a vendégeskedések lelkes sajtóvisszhangja is igazolja. Az athensi recepció – mintegy félszáz

[99] „I was so happy to hear that Mr. Dohnanyi is living in your home, because from his past letter I know how much your friendship means to him. Since he is in Athens he writes in a wonderful mood – he is again as happy as he used to be ten years ago and you have done miracles with your kindness." Schulhof levele Bakernek, 1948. december 17. (OU: „Baker Files".)

[100] Baker a Salacz–Dohnányi gyerekek egyetemi tanulmányainak szervezésében segített: Helen át akart iratkozni az OU-ra, amikor problémái adódtak az FSU vezetésével egy szerencsétlenül alakult iskolaorvosi vizsgálat fejleményei miatt (tévesen tbc-t diagnosztizáltak nála, s ezért megalázó tortúrának vetették alá). Julius esetében szakváltás, majd a doktori tanulmányok ügyében kérték Bakerék tanácsát és támogatását. Emellett nemcsak Helen és Julius látogatott Athensbe, de a Baker-lányok is vendégeskedtek Dohnányiéknál. Lásd Ilona von Dohnányi leveleit Bakernek, többek között 1951. június 3., 1952. március 29., 1952. május–június, 1952. szeptember 28. (OU: „Baker Files".)

[101] „Neither this letter nor our congratulations, however, are simply sent because you have lived a long, long time. Our congratulations and best wishes go to you with our deepest affection because of the kind of man you are. Over many, many years neither vicissitudes, tragedies, nor disappointments tarnished your spirit or character, nor did brilliant success beyond one's dreams turn you into an arrogant, selfish person. To us you personify one of the most spiritual, lovable men we have ever known. You are in the truest sense a »maestro«." Bakerék levele Dohnányinak, 1957. július 22. (OU: „Baker Files".)

[102] Lásd például: „The Dohnanyis have come and gone. This was, as you know, their third visit with us in Athens. All of the visits have been most helpful, worth-while, and inspiring to our music faculty and student body – in fact, to all of us. This year, however, their visit probably was the most successful of all because we knew better than in the past how to plan for his work." Baker levele Schulhofnak, 1951. március 29. (OU: „Baker Files".)

10.18132/LFZE.2010.21

hosszabb–rövidebb újságcikk[103] – hangnemét jól jellemzi Dohnányi egyik hívének, az OU-professzor Paul Fontaine-nek 1950-ben, illetve 1957-ben írt beszámolója:

> Az ünnepelt zenész nagyságát tavaly hosszan tárgyaltuk e hasábokon, s aligha szükséges ismétlésekbe bocsátkoznunk. Azok a százak, akik azóta találkoztak vele, s bűvkörébe kerültek nem mindennapi személyiségének, művészetének, most boldogan üdvözlik őt újra körünkben. Ők voltak jelen tegnap este a Memorial Auditoriumban, ahol Dr. Dohnányi az Ohio University School of Music vendégprofesszoraként szólóestet adott. Ahogy korábban, most is lebilincselte őket annak az embernek mesteri tudása, akin láthatólag nem fognak az évek.[104]

> E kritikus már oly sokat írt évente visszatérő, ünnepelt vendégünkről, Dr. Ernst von Dohnányiról, hogy már-már szokásának mondható. Mindazonáltal e világhírű zenész évenkénti látogatása soha nem szűnik meg zenei életünk számára érdekesnek lenni, ösztönzést adni és lelkesedést ébreszteni.[105]

Dohnányi Athenshez fűződő szoros szakmai és emberi kapcsolatainak ismeretében aligha meglepő, hogy 1951 őszén Baker őt, a floridai emigráns professzort kérte fel az OU alapításának 150. évfordulóját ünneplő, reprezentatív zenekari mű komponálására.[106] A mű keletkezéstörténetét részletesen dokumentáló levelezésből kiderül, hogy Dohnányi eredetileg közismert amerikai egyetemi dallamokat akart művébe szőni:

> Arra gondoltam, hogy diák-dalokat használok fel – mint Brahms az *Akadémiai ünnepi nyitány*ban –, főleg athensieket, ha vannak ilyenek. Talán Mrs. Baker hajlandó volna egy válogatást küldeni nekem ezekből.[107]

---

[103] Az ohiói látogatásokról beszámoló legfontosabb újságcikkek adatait lásd az *5.c. függelék*ben. Dohnányi athensi kötődéséről lásd még: Karl Ahrendt, „Memoirs, 1987. október 27” (kézirat, hozzáférhető a Dohnányi Archívumban).

[104] „The status of this celebrated musician was discussed at length in these columns last year and need not to be repeated here. The hundreds who met him then, and came under the spell of his great friendliness, as well as his artistry, are happy to welcome him back. They were present last evening in Memorial Auditorium when Doctor Dohnanyi gave a recital, as a guest professor of the Ohio University School of Music. As before they were enthralled by the mastery of the man to whom years apparently mean nothing.” Paul Fontaine, „Dohnanyi Makes His Second Visit”, *The Athens Messenger* (1950. március 20.).

[105] „This reviewer has written so many passages about our perennial and celebrated visitor, Dr. Ernst von Dohnanyi, that to do so again is to revert to a habit. Nevertheless, the annual visit of this world re-nowned musician to our campus never fails to be of interest, never fails to bring encouragement and renewed enthusiasm to our musical community.” Paul Fontaine, „Celebrated Musician a Master in Field of Chamber Music”, *Athens Messenger* (1957. március 28.).

[106] Az OU Dohnányi–Baker levelezésének tanúsága szerint 1951. december 7-i levelében említi először Dohnányi, hogy vállalná egy ilyen kompozíció megírását. A felkérést tartalmazó dokumentum – ha volt ilyen – nem maradt fenn, de ez a levél és Baker december 13-án kelt válasza a tárgyalás korai stádiumáról árulkodik.

[107] „I thought I could use – like Brahms did in his »Akademische Festouverture« – some student-songs in it, particularly of Athens, if such ones exist. Perhaps Mrs. Baker would be interested to send me a collection of those.” Dohnányi levele Bakernek, 1951. december 7. (OU: „Baker Files”.)

10.18132/LFZE.2010.21

Bár a mű így szorosabban kötődött volna a megrendelő intézményhez, Baker és a zenei fakultás dékánja, Karl Ahrendt inkább arra ösztönözte a zeneszerzőt, hogy általánosan ismert népdalokat válasszon.[108] Ennek ellenére tiszteletben tartották Dohnányi elképzeléseit, és az anyaggyűjtéshez más egyetemek segítségét is kérték.[109] A komponista csaknem egy évnyi vívódást követően azonban belátta, hogy Bakerék tanácsa nem volt indokolatlan. 1952 nyarán már így írt:

> Alaposan átnéztem a Harvard Daloskönyvet. Sajnos nem találtam semmi olyasmit, ami megfelelő lenne a célra. […] Így tehát meggondoltam magam és elvetettem azt az ötletet, hogy egyetemi dalokat dolgozok fel a darabomban. Mivel találtam pár nagyon szép dallamot a „Fireside Book"-ban[110] úgy gondoltam, hogy írok valamiféle „Amerikai rapszódiát". Ha te Elizabeth-tel segítenél néhány további „népdalt" találni – lehet néger vagy indián (ha van ilyen) – szörnyen hálás volnék. A Firesidebook népdalai nagyobbrészt lassúak. Szükségem lenne pár táncdallamra (de nem újakra).[111]

Baker Dohnányi e kérésének is nagy figyelmet szentelt, s nemcsak az OU zenei tanszékének folkloristáitól kért tanácsot,[112] hanem a téma egy specialistájával is felvette a kapcsolatot.[113] Ennek ellenére a konkrét dallamok kiválasztásában nem volt tényleges szerepe,[114] hiszen Dohnányi – valószínűleg már fentebb idézett levele írását megelőzően – az *Amerikai rapszódia*

---

[108] „We were all delighted to know you would be interested in a composition for Ohio University. I have talked to Dr. Ahrendt about this, and we believe you could work with folk music and what they call »mountain music« better than with University songs. However, we will send you material on both groups." Baker levele Dohnányinak, 1951. december 13. (OU: „Baker Files".)

[109] 1952. április 22-i levele szerint Baker a Harvard, Princeton és Yale egyetemektől is kért egyetemi dalokat tartalmazó gyűjteményeket. (A *Harvard Song Book* [1931] megtalálható Dohnányi könyvtárában.) Mindazonáltal egy Baker levelében idézett harvardi szakértő is azon a véleményen volt, hogy Dohnányinak más anyagból kellene választania: „There is no college song which is loved and performed by even a small number of colleges in this country. Each institution has its own and sticks to that and one or two other local college ditties. The one song familiar to probably all college glee clubs isn't an American tune at all, but a Dutch one. That is The Prayer of Thanksgiving which occurs frequently on all programs of men's voice choruses. The best trick, I think, would be to take the Ohio University official song which would correspond to Fair Harvard and work that into the composition." Baker levele Dohnányinak (Dr. Davison válaszát idézi), 1952. április 22. (OU: „Baker Files".)

[110] Margaret Bradford Boni (ed.), *Fireside Book of Folk Songs* (New York: Simon and Schuster, 1947).

[111] „I went carefully through the Harvard Songbook. Unfortunately I did not find anything which could be appropriate for my purpose. […] So I changed my mind and dropped the idea to use »College«-Songs in my composition. As I found some very nice melodies in the »Fireside Book«, I think I will write a kind of »American Rhapsody«. If you or Elizabeth would help me in finding some more »folk tunes« – it could be also negro or indian (if there are such) – I would be awfully grateful to you. The folksongs in the Firesidebook are mostly slow ones. I need some Dance Melodies (but not new ones)." Dohnányi levele Bakernek, 1952. augusztus 28. (OU: „Baker Files".)

[112] Ennek megtörténtét több sürgető memorandum is bizonyítja. Lásd például Baker üzenete Ahrendtnek, 1952. szeptember 10.; Ahrendt üzenete Bakernek, 1952. október 9. (OU: „Baker Files".)

[113] „I am going to take up with the Music Department your request for folk songs which would contain dance melodies. Also, I am writing a friend of mine who did a lot of work on American Indian music. His name is Dr. William Howie. He just graduated from Harvard and took his training in music in Kansas. Bill Howie is a very good friend of ours and heard you play in Kansas. He is working at Harvard this year, and I am going to ask him to write directly to you about some research work which he did on American music." Baker levele Dohnányinak, 1952. szeptember 9. (OU: „Baker Files".)

[114] Az bizonyos, hogy javasoltak további dallamokat neki. Lásd: „We sent additional examples of American music to Dr. Dohnanyi. These were selected from music, which was in existence in the early days of the midwestern territorial settlement. The examples included music of contrasting nature." Ahrendt üzenete Bakernek (inter-office communication), 1952. október 9. (OU: „Baker Files".)

10.18132/LFZE.2010.21

(op. 47) összes leendő szöveges dallamát megjelölte a *Fireside Book* című népszerűsítő kiadványban.[115] Választása az alábbi dallamokra esett:[116] *On Top of Old Smoky* (amerikai népi ballada); *I Am a Poor Wayfaring Stranger* (amerikai fehér spirituálé); *The Riddle Song* (angol népdal amerikai szöveggel); *Turkey in the Straw* (amerikai népdal); *Sweet Betsy from Pike* (angol népdal amerikai szöveggel).[117] (*1. kotta,* 117. oldal.) Az autográf tisztázathoz tartozó forrásmegjelölés szerint a levél keletkezésekor még hiányzó gyors táncdallamokat, két *country dance*-et, Dohnányi végül Hollace E. Arment gyűjteményéből kölcsönözte.[118]

Majdnem egy esztendőt vett tehát igénybe a megfelelő dallami alapanyag után való kutatás, de a kompozíciós munka a koncepció megváltoztatása után, azaz a népdalok mellett való elköteleződést követően sem haladt a várt ütemben.[119] Ezt Dohnányi azzal magyarázta, hogy megrendelésre általában nehezen komponált:

> Amikor kellett a pénz, kénytelen voltam mégis „rendelésre", úgynevezett „comissio"-ra írni, ami kétszeresen nehezemre esett. Emlékszem, az „Amerikai Rapszódia" két évig készült, mert hiába tanulmányoztam a régi amerikai népdalokat, nem éreztem ihletet, hogy azt a rövidke darabot összehozzam, s csak két év múlva jött el az idő amidőn végre úgy alkothattam meg ezt a művet, hogy megelégedetté tett.[120]

Végül 1953. október 17-én, két évvel a felkérést, s egy évvel a dallamok kiválasztását követően Dohnányi a partitúra elkészültéről értesítette ohiói barátait.[121] A komponálás problémái ellenére

[115] Kérdéses viszont, hogy maga a *Fireside Book* hogy került Dohnányi látókörébe és tulajdonába – erre sem az athensi levelezés, sem Dohnányi példánya nem ad választ (a bejegyzéseket is tartalmazó kötet a mai napig a tallahassee-i Dohnányi-házban található).

[116] A választott dallamokat ki is írta magának egy vázlatlapra legfőbb jellemzőikkel és szövegeikkel együtt. (FSU Kilényi–Dohnányi: „Sketches".) A műbe került témák mellett szerepel további 10 dallam a vázlatlapokon, ezek nagy részét a *Fireside Book*ban is bejelölte (pl. *The Erie Canal, Arkansas Traveler, Swing Low*).

[117] E dallamok közül kettőt – az *Old Smoky*t és a *Turkey in the Straw*-t – egy korábbi levelében Mrs. Baker is feldolgozásra javasolta, ráadásul utóbbit ki is emelte, mint a talán legismertebb dallamot. Ő egyébként két javaslatot tett Dohnányi kompozícióját illetően: az egyik, hogy közismert amerikai dallamokat használjon fel (pl. *Yankee Doodle*); a másik pedig, hogy népdalokat válasszon. Elizabeth Baker levele Dohnányinak, dátum nélkül (FSU: „McGlynn–Kusz levelek, 18.).

[118] A zenei autográfon tévesen „Armend" szerepel. Hollace E. Arment (†1976) zenetörténész és énekes volt, aki az országban több helyen tanított, utoljára a Florida Community College-on. Dohnányi talán ekkor ismerkedett meg vele – egy alkalommal Athesben közösen szerepeltek (51. koncert, Dohnányi vezényelt, Arment énekes szólista volt) –, ám hogy pontosan milyen gyűjteményre utal itt, az nem tisztázott. Pruett figyelmét valószínűleg elkerülte a partitúra ezen utalása, így ő európai eredetet feltételezett e dallamok esetében. (Pruett, 174.) A műhöz kapcsolódó vázlatlapokon a 2 country dance-szel együtt további szövegtelen dallamok találhatók, melyek feltehetőleg úgyszintén Arment azonosítatlan gyűjteményéből valók.

[119] Egy interjúban elmondta, hogy az *Amerikai rapszódia* komponálása a nehézkes indulás után sem volt folyamatos. „The work was not continuous. After doing the sketch, I left it for a few weeks, so I could return, and look at it objectively with »fresh eyes«. After making a few alterations, I then started on the industrious task of composing and scoring. I finished sometime in October." Myron Henry, „Would Join OU Faculty: Interview With Composer von Dohnanyi Furnishes Interpretation of »Rhapsody«", *Ohio University Post* (1954. február 26.).

[120] *Búcsú és üzenet,* 33.

[121] „I was delighted to receive your letter of October 17th telling me that the score to the »American Rhapsody« has been completed, and that we can expect it soon." Ahrendt levele Dohnányinak, 1953. október 28. (OU: „Baker Files".) Dohnányi egy Bakernek írt leveléből az is kiderül, hogy a hangszereléssel késlekedett: „The orchestration of the American Rhapsody took me a little longer then I expected, but finally, after having nicely copied the score – as the somewhat scrawled original is of not much use – I sent the copy to New York to let make a Blue-print

10.18132/LFZE.2010.21

a megrendelők úgy vélték, a Rapszódia egyike lett Dohnányi legjobb műveinek.[122] Ahrendt nem tévedett, amikor a bemutató előkészületei során azt jósolta, a mű „királyi fogadtatásban"[123] részesül majd: az athensiek – felmérve a jelentőségét annak, hogy intézményük számára egy világhírű zeneszerző komponált –, az est során többször is állva ünnepelték Dohnányit;[124] az OU pedig 1954 júniusában díszdoktori cím adományozásával ismerte el fáradozásait.[125] Az *Amerikai rapszódia* kortársi recepciójáról alkotott képünket a sajtóvisszhang viszont nem gazdagítja érdemben. Túl a kritikusok elfogultságán a csaknem kizárólag Dohnányi műismertetőjére támaszkodó, s olykor megdöbbentő tájékozatlanságról árulkodó leírások jól jellemzik azt a kulturálisan kevéssé inspiráló közeget, amelyben Dohnányi amerikai évek alatt tevékenykedett.[126]

Az *Amerikai rapszódiá*nál is személyesebb ihletésű a két fuvolamű: az Áriát és a Passacagliát egyaránt John Baker egyik leánya, a fuvolaművész-növendék Ellie (Eleanor) Baker számára komponálta és ajánlotta a zeneszerző. Ellie visszaemlékezésében elmesélte, hogy a gyakori házi kamaramuzsikálások alkalmával szüleihez hasonlóan ő is közvetlen kapcsolatba került az Athens-ben vendégeskedő Dohnányival.[127] A zeneszerző valószínűleg ennek hatására döntött úgy, hogy komponál a lány számára egy darabot. Az Ária 1958-as elkészültét követően egy nagyobb szabású kompozícióval, a Passacagliával jelentkezett.[128] Utóbbi talán kevésbé közvetlenül kötődik Ellie személyéhez, de a lány szüleivel együtt hasonlóképp lelkesedett érte:

---

which you will receive directly from there in a few days." Dohnányi levele Bakernek, 1953. október 26. (OU: „Baker Files".)

[122] „He feels that a piece of music like this written by you will have exceeding appeal. We all hope that it will be known as »one of your best«." Baker levele Dohnányinak, 1953. december 23. (OU: „Baker Files".) „The other evening Elizabeth and I were having a few quiet hours at home, and I suggested we get out the recording of »The American Rhapsody«. We played it, and I can't resist writing to tell you what a thrill we got out of hearing it again. It's going to be one of your masterpieces!" Baker levele Dohnányinak, 1956. május 24. (OU: „Baker Files".)

[123] „Karl Ahrendt was in and said that he was delighted with the »American Rhapsody« and thought it would have a »royal welcome«." Baker levele Dohnányinak, 1953. december 23. (OU: „Baker Files".)

[124] „Dr. Dohnanyi was given a standing ovation both as he stepped to the stage and at the conclusion of the performance." Gwen Roach, „Composer Conducts Premiere Of »The American Rhapsody« Played by Symphony Orchestra", *The Athens Messenger* (1954. február 22.).

[125] Emellett egy másik díjat is kapott az OU Alumnitól, melyről Baker sem tudott: „What a pleasure it was to have both of you in Athens over commencement! On all sides I have heard enthusiasm and praise for the Saturday evening concert. Also, everyone with whom I have spoken was thrilled with the thought of Ohio University honoring you, Ernst, with a degree. I did not even know about the alumni award, so you can see that what I write is what everyone feels about you and the visits you both make to Athens." Baker levele Dohnányinak, 1957. július 17. (OU: „Baker Files".)

[126] Lásd például: „Composer Dohnanyi's approach in the »American Rhapsody« could be thought of as being essentially the same as that of Brahms in his »Academic Festival Overture,« which was written in the same Hungarian tradition." Robert Schesventer, „Two OU Musical Landmarks Witnessed at Concert Sunday", *Ohio University Post* (1954. február). „Like many other Hungarian compositions, Dohnanyi's work was of comparative short length… about 12 minutes." Myron Henry, „Would Join OU Faculty: Interview With Composer von Dohnanyi Furnishes Interpretation of »Rhapsody«", *Ohio University Post* (1954. február 26.).

[127] Eleanor Lawrence, „The Flute Compositions of Ernst von Dohnányi", *The Flutist Quarterly* 21/4 (Summer 1996), 60–66.

[128] Eleanor Lawrence, „The Flute Compositions of Ernst von Dohnányi", 60–66, ide: 62. Ellie egyébként valószínűleg rosszul emlékezett, hogy már 1959 telén egyeztetett a szerzővel a darab részleteiről, ugyanis csak 1959 értesült az új fuvoladarab elkészültéről: Ellie Baker levele Dohnányinak, 1959. június 28. (FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters", 23.) A darabbal kapcsolatos további levelezésükre az ezt követő hetekben került sor. (FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters", 24–25., valamint FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1958–1960", 64.). Ebből az is következik, hogy e harmadik forrás, vagyis a végleges műalak csak Ellie levelének

10.18132/LFZE.2010.21

> Kedves Dr. Dohnányi, a szólófuvolára írt darabja tökéletesen gyönyörű! […] Micsoda kihívás! Ami a rendkívül nehéz részeket illeti, egyre jobban megkedvelem őket, s habár minél többet játszom, annál megvalósíthatatlanabbnak tűnnek, nem mondanék le róluk semmiért.[129]

> Ellie csodálatosan érzi magát Fontainebleau-ban, és el volt ragadtatva a fuvoladarabtól, amit kapott. Azt mondta, szörnyen felvillanyozza, de félő, hogy vénasszony lesz, mire igazán jól el tudja játszani. Elizabeth-tel együtt nagyon–nagyon méltányoljuk, hogy megírta számára.[130]

Dohnányi a kéziraton 1959. június 13-ra datálta a Passacaglia befejezését. Ellie – talán a technikai nehézségek miatt – csak 1973-ban mutatta be, jóllehet nyomtatásban már egy évvel az Ária után, 1963-ban megjelent. A szerző azonban az Ária bemutatóját sem érte meg. A halála után egy hónappal, 1960 márciusában tartott premierről John Baker így írt Dohnányinénak:

> Elizabeth-tel múlt héten Bostonban voltunk, hogy meghallgassuk Eleanor Baker diplomahangversenyét. Természetesen Ernő gyönyörű Áriáját játszotta, ami a lehető leglelkesebb fogadtatásra talált. Mellékelem Eleanor műsorának egy példányát. Elizabeth valószínűleg máris ír majd, hogy elmondja: minden nap gondoltunk Ernőre, s minden nap, amíg ott voltunk, beszéltünk róla és Rólad. Nem tudjuk még felfogni, hogy ezen a tavaszon nem lesztek velünk.
>
> Ernő Áriája romantikus, érzékeny és mélyen megindító. Körülbelül 40, talán kicsit kevesebb hallgató volt jelen. Legtöbbjük régi barát volt, s mindannyiukat felkavarta és megindította Ernő műve. Milyen tragikus, hogy Te és ő nem lehettetek jelen, hogy halljátok Ellie-t.[131]

---

megérkezése utánra datálható, 1959. július 15. körülre (a levél 13-án kelt), jóllehet mindhárom kéziratban következetesen június 13. szerepel a befejezés dátumaként.

[129] „Dear Dr. Dohnanyi, your piece for flute alone is perfectly beautiful! […] What a challenge! As for the extremely difficult passages, I seem to grow more and more fond of them, and, although the more I play them the more impossible they seem, I wouldn't give them up for anything." Ellie Baker levele Dohnányinak, 1959. július 13. (FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters", 23.)

[130] „Ellie is having a wonderful time in Fontainebleau and was delighted with the flute composition which she received. She said it gave her a terrific thrill but she is afraid that she would be an old woman before she could play it skillfully. Both Elizabeth and I appreciate very, very much your doing this for her." John Baker levele Dohnányinak, 1959. augusztus 3. (FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters", 28.)

[131] „Elizabeth and I were in Boston last week to hear Eleanor Baker's master recital. Of course, she played Erno's beautiful »Aria« and it was most enthusiastically received. A copy of Eleanor's program is enclosed. Elizabeth will probably write to you at once and tell you that we thought about you and talked about you and Erno every day we were away. We cannot yet realize that you are not going to be with us in Athens this spring. Erno's »Aria« is romantic, sensitive, and deeply appealing. There were about 40 people, maybe a few more, present. Most of them were old friends, and they were all excited and deeply moved by Erno's composition. How tragic that you and he could not be present to hear Ellie." John Baker levele Ilona von Dohnányinak, 1960. március 14. (FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters", 31.)

10.18132/LFZE.2010.21

DOHNÁNYI AMERIKAI MŰVEI

II. FORMA

1. Klasszikus formák ötvözetei: az egytételes művek

Forma és formálás Dohnányinál

Számos más zeneszerzőhöz hasonlóan Dohnányi sem beszélt szívesen saját kompozícióiról, s ez alól kései művei sem jelentenek kivételt. Ahogy 1956-ban az EMI londoni képviselőjének írta:

> Először is szeretnék helyesbíteni: nem ígértem Önnek ismertetőt MINDEN Londonban felvett művemről, mert én vagyok az utolsó, aki képes lenne kielégítő módon megírni. Emellett nem hiszem, hogy illő, ha valaki saját darabjait méltatja.[1]

Persze aligha egyszerűen illemtudásból fakadt tartózkodása – ezt a 2. szimfóniával kapcsolatban fogalmazott sorai is bizonyítják:

> Mrs. Dean megkért, hogy mondjak Önnek néhány szót a művemről. Nagyon vonakodva teszem, annál is inkább, mert tökéletesen egyetértek Goethe szavaival: „Bilde Künstler, rede nicht! [Alkoss, művész, ne beszélj!]",[2] és jobban szeretnék csendben maradni.[3]

Azon kevés alkalommal, amikor mégis sikerült szóra bírni, többnyire az adott mű keletkezésével kapcsolatos tudnivalók ismertetésére szorítkozott. A fentebb idézett, 1956-os levelet például hasonló, szinte mulatságosan szűkszavú „műismertetők" követik:

> Az INTERMEZZO, Opus 2. No. 3., 1897-ben, Budapesten készült. A PASTORALE (opusz-szám nélkül) 1920-ban, Budapesten keletkezett, és egy magyar karácsonyi éneket dolgoz fel. Az ADAGIO NON TROPPO a RURALIA HUNGARICÁból, Opus 32/a, egy hét darabból álló, régi magyar népdalokon alapuló, 1924-ben, Budapesten komponált sorozat egyik darabja.[4]

---

[1] „For the first I have to rectify that I did not promise you program-notes on EACH of the works which I recorded with you in London, because I am the last person to be able to do that in a satisfactory way. Besides I do not think it proper if one praises one's works." Dohnányi levele Peter Andry-nak (EMI), 1956. november 18. (FSU Dohnányi: „McGlynn Letters", 590–591.)

[2] Vázsonyi megemlíti, hogy Dohnányi előszeretettel, többször idézte ezt a goethei mondást. Vázsonyi, 299.

[3] „Mrs. Dean asked me to say a few words about my work. I do this very reluctantly the more so as I fully agree with Goethe's words: »Bilde Künstler, rede nicht!« and I would rather remain silent." Dohnányi levele Donald Fergusonnak, 1957. február 17. (FSU Dohnányi: „McGlynn Letters", 319–323.). A műismertetőről részletesebben is szó lesz az alábbiakban.

[4] „INTERMEZZO Opus 2. No.3. was composed in 1897 in Budapest. THE PASTORALE (without Opus number) composed in Budapest in 1920, contains an elaboration of a Hungarian Christmas song. ADAGIO NON TROPPO from the RURALIA HUNGARICA Opus 32/a is one of a set of seven pieces, based on old Hungarian folksongs, composed in 1924 in Budapest." Dohnányi levele Peter Andry-nak (EMI), 1956. november 18. (FSU Dohnányi: „McGlynn Letters", 590–591.)

10.18132/LFZE.2010.21

Igaz ugyanakkor, hogy levelében meg is indokolta a lakonikus megfogalmazás okát: véleménye szerint a szóban forgó zongoradarabok nem bonyolultak annyira, hogy elemzést igényelnének.[5] Csakhogy nagyobb szabású műveinek ismertetéseiben is legfeljebb a formai jellemzők felsorolására vállalkozott. Ezzel egyrészt nyilvánvalóan egy régebbi tradícióhoz igazodott, amely nem várt el filozófiai–esztétikai elemzéseket az alkotótól, másrészt pedig lehetséges, hogy e szempont kiemelt jelentőségű volt számára.

Sajnos nincs arra vonatkozó adatunk, hogy zeneszerzés-kurzusai során mennyire helyezett hangsúlyt a formatanra, vagy hogy miképp tanította a zenei formálás elveit. Zongoratanítványai mindenesetre úgy emlékeztek, hogy míg professzoruk az apró technikai részletekkel nem szívesen bíbelődött, addig a nagyformához, a forma interpretációjához előszeretettel szólt hozzá.[6] Dohnányi egy vázlatokban fennmaradt *lecture*-je is arról tanúskodik, hogy egy mű első megközelítése során alapvetőnek tartotta a forma áttekintését és értelmezését.[7] Az előadásban Beethoven-zongoraszonáták elemzését tervezte, de hangsúlyozta, hogy nem célja például részletes harmóniai analízist végezni, csupán a struktúrát, architektúrát kívánja vizsgálni – a Beethoven-példákat néhány Haydn- és Mozart-párhuzammal kiegészítve. A *lecture* terminológiája jó összefoglalást ad a saját, angol nyelvű műismertetőiben is használt, alapvető formatani fogalmairól (mint például *sonata form, exposition, development, recapitulation, 1st subject, transition, rondo form* stb.), hiszen az összegzés elsődleges célja éppen az volt, hogy orvosolja az amerikai növendékek – Dohnányi szerint súlyos – formatani és terminológiai hiányosságait.

Nem véletlen, hogy saját művei is leírhatók a Beethoven-zongoraszonáták elemzésekor használt, klasszikus formai terminusokkal. Zenei nyelvének más aspektusaihoz hasonlóan ugyanis Dohnányi a forma tekintetében is szinte kizárólag 18–19. századi hagyományokra támaszkodott. Stílusa így nem egyszerűen anakronisztikusnak mondható, de – különösen a tárgyalt periódusban – valóságos „zárványnak" tűnik. Jellemző, hogy a sok tekintetben Beethoven és Brahms útját járó 2. szimfóniáját még 1957-ben is elég aktuálisnak érezte ahhoz, hogy átdolgozásokat készítsen belőle – s ez aligha magyarázható kizárólag azzal, hogy Doráti révén váratlanul lehetőség nyílt a mű előadására. Kompozícióinak elemzése és értékelése során a „zenetörténeti kontextus" így tehát még a kivételes esetekben is az 1950-es éveknél évtizedekkel korábbi darabokra és tendenciákra vonatkozhat – ezt az alábbiakban több példa is bizonyítja. Vázsonyi értékelését Dohnányi konzervatív stílusáról – mely szerint a szerző élete végéig „küldetésnek tekintette", hogy „szép" zenét komponáljon, illetve hogy az életmű a

[5] „For a musical analysis the piano pieces are not enough complicated and they do not need such." Dohnányi levele Peter Andry-nak (EMI), 1956. november 18. (FSU Dohnányi: „McGlynn Letters", 590–591.)

[6] Általában egyben tekintette át az egész művet, a formához szólt hozzá, az apró részleteket nemigen elemezte." Kovács Ilona, „A Dohnányi-metodika (2.). Beszélgetés Váczi Károly zongoraművésszel", *Parlando* 46/4 (2004), 21–25, ide: 22.

[7] FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Documents",725–728.

10.18132/LFZE.2010.21

hiányzó 19. századot hivatott pótolni a magyar zenetörténetben[8] – fenntartásokkal fogadhatjuk. Az azonban tény, hogy Dohnányi stílusa meglepően autonóm művészi értékrendről árulkodik – ami persze valószínűleg nem független attól, hogy a szerző sokáig hatalmi pozícióban volt a budapesti zenei életben, vagyis darabjainak előadatása ritkán ütközött akadályba.

Dohnányi zeneszerzői ideálja kétségkívül Beethoven volt, akit egy másik *lecture* vezérgondolatában úgy jellemzett: egyszerre romantikus, azaz mondanivalójában szubjektív, és klasszikus, azaz zenei formái és szerkezetei tekintetében objektív – s e kettősség teszi kivételes nagysággá.[9] Dohnányi számára ez minden bizonnyal követendő példát jelentett, hiszen saját műveiben is a fegyelmezett zenei formákat részesítette előnyben. Valószínűleg éppen stílusának e klasszikus formai gyökerei miatt tiltakozott az ellen, hogy művészetét egyszerűen „romantikus"-ként jellemezzék. Zongorajátékának és előadói attitűdjének meghatározására reagálva Paul Fontaine-nek így fogalmazott:

> […] a romantika ilyen felemlegetése nagyrészt tudatlanságból fakad, és csupán hiábavaló kísérlet egy nehezen körülírható jelenség felcímkézésére.[10]

A Dohnányi-jelenséget talán úgy ragadhatjuk meg leginkább: a szerző bizonyos lélektani, alkati és életrajzi okok miatt nem érezte szükségét annak, hogy a 18–19. századi, elsősorban német zenei hagyományoktól elrugaszkodjon, mintha – Szabolcsi Bence kifejezésével élve – egy magától értődően érvényes „zenei köznyelvet" használt volna.[11]

Az általános értékítéleten túl bizonyára a stílus saját korától való függetlensége is oka annak, hogy az újabb, nagy zenetörténeti összefoglalások megfelelő köteteiben Dohnányi neve egyáltalán nem szerepel.[12] Kivételt ez alól csak a *New Oxford History of Music* jelent, melynek „The Apogee and Decline of Romanticism, 1890–1914" című fejezetében sor kerül a szerző rövid – s a vele együtt tárgyalt komponisták miatt meglehetősen bizonytalan érvényű – jellemzésére. Ez elsősorban a zenei romantika közvetítő nyelvként való említése miatt érdemes figyelmünkre:

---

[8] Lásd például: Vázsonyi, 297, 322–323.

[9] „Romanticism in Beethoven's Pianoforte Sonatas". Közli Grymes [Ilona von Dohnányi], 217–219, „Appendix B. Dohnányi's Lectures at Ohio Universtiy". Az előadásról hangfelvétel is készült: „Romanticism in Beethoven's Sonatas", lecture recital, University of Wisconsin, 1955. november 16. (FSU Dohnányi: „DAT Collection", 17.)

[10] „Dohnanyi is one of the last, if not the actual last, of a type, rather than a mere generation. He properly belongs in that series of creative pianists, immortalized by such men as Liszt, Anton Rubinstein, Paderewski, Rachmaninoff, and many others. These musicians were creative in two ways: they created music of their own, and by their playing they »recreated« the music of other composers. […] In Dohnányi's view much of this talk of romanticism arises from ignorance, and is a futile attempt to pin a label on something that is difficult to isolate." Paul Fontaine, „Artist To Present Concert Tonight", *The Athens Messenger* (1951. március 1.).

[11] Szabolcsi Bence, „A zenei köznyelv problémái", *Magyar Zene* 7/5 (1966. november), 451–468.

[12] Lásd például Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion; Laaber: Laaber-Verlag, 1980) = Carl Dahlhaus (Hrsg.), *Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Band 6;* Hermann Danuser, *Die Musik des 20. Jahrhundert* (Laaber: Laaber-Verlag, 1984) = Carl Dahlhaus (Hrsg.), *Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Band 7* (ebben egy fakszimilén, az 1923. november 19-i ünnepi koncert plakátján szerepel Dohnányi); Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music. Vol. 5–6* (Oxford–New York: Oxford University Press, 2005).

10.18132/LFZE.2010.21

> A fiatal magyar brahmin, Dohnányi Ernő (1877–1960) és Dvořák két legtehetségesebb tanítványa, Vitězslav Novák (1870–1949) és Josef Suk (1874–1935) egyaránt abszolút eklektikussá fejlődött – fogékonyan Straussra vagy Csajkovszkijra; követve az impresszionizmus vagy a nacionalizmus lidércfényeit; szabadon és gyakran igen ékesszólóan, *lingua franca* módjára alkalmazva a későromantika stílusát annak továbbfejlesztése nélkül.[13]

Hogy Dohnányi köznyelvként vagy közvetítő nyelvként tekintett e zenei nyelvre, arról éppen formakoncepciója árulkodik a leginkább. Jellemző volt ugyanis rá, hogy a klasszikus formakincsből merített, de a struktúrákat viszonylag nagy szabadsággal alakította, keverte – mintha egy készletből gazdálkodna. Vázsonyi részben azért nevezte „összegző"-nek a komponistát, mert

> […] formái állandóan változnak és mindig a szonáta, a rondó, a fúga, a variáció s a háromrészes triós forma különböző, differenciált és harmonikus egybeépüléséből adódnak.[14]

Jellemző, hogy Dohnányi egy levelében a programzene és az abszolút zene különbségét úgy ragadta meg: előbbi „több, mint egyszerű játék a formával".[15] Ha túlzás is volna ebből arra a következtetésre jutni, hogy legtöbb műve eszerint viszont „egyszerű játék a formákkal", az látszik: e szempont jó kiindulópont lehet az analízis során.

Dohnányi formálása végül azért is érdemes kiemelt figyelemre, mert stílusa egyik legértékesebb összetevőjének tekinthető. Számos kortársa, például Bartók is nagyra értékelte:

> Igaz ugyan, hogy tulajdonképpeni új nincsen zenéjében, stílusa alapjában véve a nagy német – eleinte Schumann, Brahms, később Wagner, sőt talán Strauss – epigonjáé, mint egyéni vonás csak a stílusok keverésének miként jelentkezik. Művei, éppen erősen német karakterük következtében, magyar nemzeti szempontból kevésbé jelentékenyek, viszont nagy formakészségük, előkelő zenei ízlésük nagy elterjedtséget biztosított számukra Budapesten kívül is.[16]

---

[13] „The young Hungarian Brahmsian Ernö Dohnányi (1877–1960) and Dvořák's two most talented pupils, Vitězslav Novák (1870–1949) and Josef Suk (1874–1935) all developed into complete eclectics, sensitive to Strauss or Tchaikovsky, following the will-o'-the-wrisps of impressionism or nationalism, and thus freely and often eloquently employing the *lingua franca* of late romanticism without extending it." (Gerald Abraham). Martin Cooper (ed.), *The New Oxford History of Music. Vol. 10. The Modern Age 1890–1960* (London–New York–Toronto: Oxford University Press, 1974) = J. A. Westrup–Gerald Abraham–Don Anselm Hughes–Egon Wellesz–Martin Cooper (editorial board), *The New Oxford History of Music*, 9.

[14] Vázsonyi, 338.

[15] Dohnányi levele Donald Fergusonnak, 1957. február 17. (FSU Dohnányi: „McGlynn Letters", 319–323.) A teljes idézetet lásd a II. 2. fejezet *Forma és narratíva* alfejezetében.

[16] Bartók Béla, „A magyarországi modern zenéről", in Tallián Tibor (közr.), *Bartók Béla írásai. 1. Bartók Béla önmagáról, műveiről, az új magyar zenéről, műzene és népzene viszonyáról* (Budapest: Zeneműkiadó, 1989), 118–122, ide: 120. Bartók más írásaiban is hasonlóan fogalmazott, lásd például: „Finom mesterségbeli tudást és

10.18132/LFZE.2010.21

Mindezek fényében célszerűnek látszik az amerikai periódus stílusát elsőként a forma oldaláról vizsgálni – előbb az egy-, majd a többtételes művekben, s végül egy különleges példán keresztül.

Klasszikus formák egymásutánja: az Amerikai rapszódia

Dohnányi az *Amerikai rapszódia* előtt mindössze két egytételes zenekari kompozíciót írt:[17] a fiatalkori *Zrínyi-* (op. nélk.), illetve az 1923-as *Ünnepi nyitány*t (op. 31).[18] Az ezekkel való összehasonlítás azonban nem igazán gyümölcsöző, hiszen a *Rapszódia* játékidejében is terjedelmesebb, s felépítésében is különlegesebb a két, szonátaforma-alapú nyitánynál.[19] Sajátos egytételessége ugyanis több, önmagában is teljes formaként azonosítható szakaszt rejt magában. *(1. kotta, 16. ábra)* Talán a személyes ohiói kapcsolatnak köszönhető, hogy a bemutató szervezőinek a szokásosnál terjedelmesebb szerzői műismertetőre sikerült szert tenniük:

> A mű a népszerű *On Top Of Old Smoky*-val indul, amely szabad feldolgozásban, bevezetésként jelenik meg. Az első fő rész az *I Am A Poor Wayfaring Stranger* című fehér spirituáléra épülő 3 variációból áll (Andante quasi adagio). A harmadik változat észrevétlenül átvezet a középrészbe, amelyet egy vidám *mountain song* Kentuckyból, a *The Riddle* alkot (Allegretto vivace). Ez összefonódik az országszerte ismert *Turkey in the Straw*-val. A *Wayfaring Stranger* kontrapunktikusan feldolgozott első ütemeinek rövid visszatérését követően kezdődik a harmadik, befejező rész, egy gyors Presto. A jól ismert *Sweet Betsy From Pike* a két *country dance* egyike mellett jelenik meg.[20]

Dohnányi tehát háromrészesnek tekintette művét, s az egységek belső felépítését – a variációkat leszámítva – nem részletezte. A könnyebb követhetőség érdekében az alábbiakban öt szakaszt *(A, B, C, D, E)* különítek el, hiszen bár a bevezetés (*A,* 1–44. ütem) és a *Wayfaring stranger-*

---

csodálatos arányérzéket eláruló művei közül a következők említhetők." „A műzene fejlődése Magyarországon", in i. m., 123–128, ide: 127 (Barna István fordítása). Eredetiben: „Von seinem Werken, die sämmtliche ein hoches [hohes] Können und einen wunderbaren Proportionssinn verraten, sollen besonders hervorgehoben sein." „14b »Chesterian« cikke", in László Somfai (Hrsg.), *Documenta Bartókiana. Heft 5. Neue Folge* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1977), 125–129, ide: 126.

[17] Ezek mellé állítható esetleg a bevezetésből, témából és 11 változatból, valamint zárófugából álló zongoraversenye, a *Gyermekdal-variációk* (op. 25); illetve a gyermekkori B-dúr nyitány (1892, kiadatlan).

[18] Érdekes, hogy mindhárom kompozíció valamiféle külső inspirációra született: a *Zrínyi* a zeneakadémiai Király-díj pályázatra készült (nyertes műként 1897. június 2-án mutatták be); az *Ünnepi nyitány* pedig arra a Buda és Pest egyesítésének 50. évfordulójára rendezett díszhangversenyre, melyen Bartók *Tánc-suit*je és Kodály *Psalmus hungaricus*a is bemutatásra került (1923. november 19.).

[19] A *Zrínyi* lassú bevezetéssel és erőteljes kódával keretezett szonátaforma feszes kidolgozási résszel és tömörített reprízzel; az *Ünnepi nyitány*t pedig szonátaszerű indulás, hosszas kidolgozási rész jellemzi, s legfontosabb része a *Himnusz*, a *Szózat* és a *Magyar hiszekegy* dallamait összefűző, bombasztikus kóda.

[20] „The work begins with the popular, »On Top Of Old Smoky« freely used as Introduction. The first main part consists of 3 variations on the White Spir[i]tual »I Am A Poor Wayfaring Stranger« (Andante quasi adagio). The third variation leads imperceptibly into the middle section, a gay Kentucky Mountain Song, »The Riddle« (Allegretto vivace). This is interwoven with the universally known »Turkey in the Straw«. After a short return to the first measures of the »Wayfaring Stranger« worked up contrapuntally, the third, concluding part begins as a quick Presto. The well known »Sweet Betsy From Pike« appears in one of two Country Dances." Dohnányi műismertetője az *Amerikai rapszódiá*ról, dátum nélkül. (OU: „Baker Files".)

10.18132/LFZE.2010.21

dallam visszatérése (*D,* 217–236. ütem) nem értelmezhető önálló formaként, dramaturgiailag mindkettő kulcsfontosságú.[21]

A terjedelmesebb egységek röviden a következőképp jellemezhetők. A gyors tempójú szakaszok (*C*, 145–216. ütem; *E,* 237–466. ütem) leginkább scherzo-formához hasonlítanak. A *C* főrészének a *The Riddle*-dallam feldolgozása felel meg (a rekapitulációban fugatóval), míg a trió a *Turkey in the Straw*-melódiára épül, s a főrésszel elsősorban groteszk, rézfúvós hangszerelésében kontrasztál. Az *E* szakaszban hasonló háromrészesség ismerhető fel – igaz, a témák lejtése inkább rondó-karakterű, s a főrész visszatérésében, a végső kulminációban nemcsak az 1. *country dance,* hanem számos korábbi téma felvillan.

A lassabb alaptempójú *B* szakasz formája még fajsúlyosabbnak bizonyul: ez – a partitúrában is jelzett – variációs formában íródott, melyben a *Wayfaring stranger*-dallam exponálását három változat követi. *(2.a kotta)* Az 1. variációt kétféle stratégia alakítja: egyfelől az eredeti dallamot körülíró díszítés, másfelől a Dohnányinál jellegzetes „kivonatoló" technika, ami a téma egy karakterisztikus elemének – itt a *wayfaring stranger*-szavakra eső lehajló motívumnak – kiemelését jelenti.[22] *(2.c kotta)* A harcias 2. variáció új, pontozott ritmusos, *staccato* alapképletet vezet be, technikája szempontjából pedig a Dohnányi-művekben szintén gyakori „témafej-változatok" közé sorolható, hiszen anyaga csaknem teljes egészében a téma kezdőmotívumából épül. *(2.e kotta)* A 3. változat a téma hangvételéhez közelít, s annak érzelmes, dúr verzióját hozza. *(2.g kotta)*
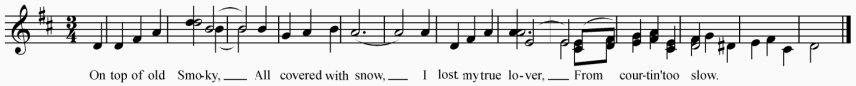
A variációs forma természetesen nem zárul éles határvonallal: a *Wayfaring stranger* utolsó motívumát Dohnányi a következő dallam, a *The Riddle* egy részletévé alakítja át (134–146. ütem). Annak ellenére azonban, hogy leírása szerint „a harmadik változat észrevétlenül átvezet a középrészbe", ez a motívum-transzformációs megoldás a zene hangzó folyamatába nem illeszkedik igazán szervesen. A többi egység is lazán kapcsolódik – lásd például a *Wayfaring stranger*-témafej kissé erőltetett megjelentetését a bevezetés végén (38–45. ütem) vagy a legnagyobb hangulati kontrasztot hozó *D–E* szakasz éles határvonalát (235–243. ütem) –, vagyis a hallgató világosan érzékeli, amint egy-egy rész lezárul, és szertefoszló anyagából valami új tűnik elő. A formai egységek dramaturgiailag függetlenek egymástól, ugyanakkor mégiscsak rövidek ahhoz, hogy a kompozíció egyszerűen több hangszeres forma *attacca* egymás mellé állításaként hatna. A mű egy olyan különös és meglehetősen laza forma-

[21] Az *A* egység anyaga az *Old Smoky*-dallam rézfúvós, harsány megszólalásából és kétféle, független motívumból épül fel (egyik szigorú, pontozott ritmusos, *staccato* anyag; másik sikoltásszerű, ereszkedő tizenhatodos figura). A *D* egységben a rekapituláló *Wayfaring stranger*-dallam témafeje imitációban bukkan fel: a szólamok szabadon, egymást erősítve lépnek be, hogy a szakasz a 229. ütemben csúcspontjára jusson, majd onnan céltalanul aláhulljon.

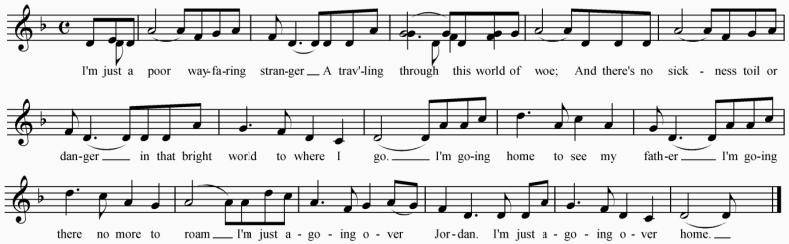
[22] Erről lásd Kusz Veronika, „Dohnányi variációs stílusa *Szimfonikus percek* (op. 36) című zenekari művének IV. tételében, »Tema con variazioni«", in *Dohnányi Évkönyv 2003,* 99–122.

10.18132/LFZE.2010.21

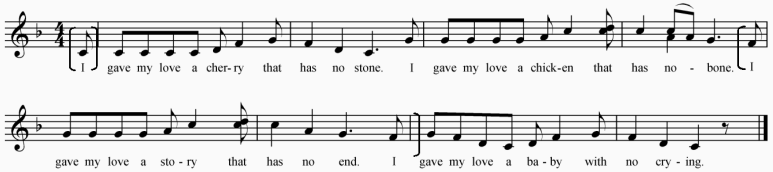
On Top of Old Smoky (*Fireside Book;* amerikai népi ballada, első gyűjtés: 1911)



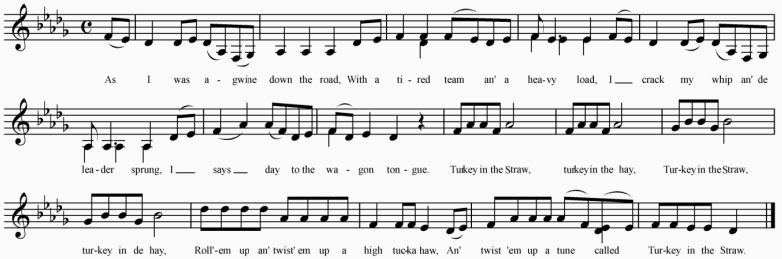
The Wayfaring Stranger (*Fireside Book;* fehér spirituálé, első kiadás: 1816)



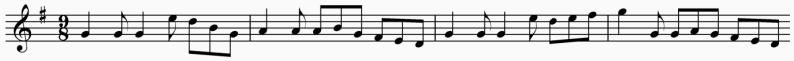
The Riddle (*Fireside Book;* 15. századi eredetű angol népdal amerikai szöveggel)
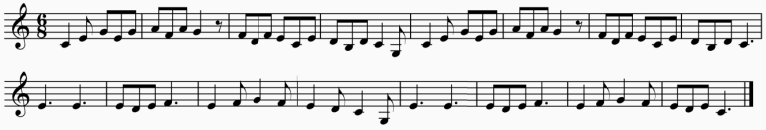


Turkey in the Straw (*Fireside Book;*amerikai népdal, első kiadás: 1829)
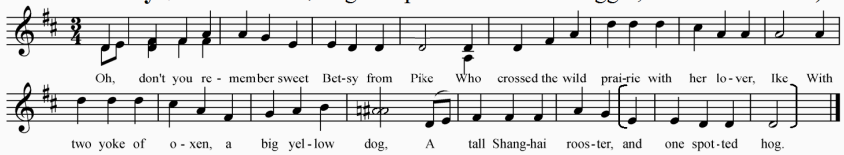


1. country dance (Hollace E. Arment gyűjteménye, 18. szd.?)



2. country dance (cotillion; Hollace E. Arment gyűjteménye, 18. szd.?)



Sweet Betsy (*Fireside Book;* angol népdal amerikai szöveggel, első kiadás: 1858)
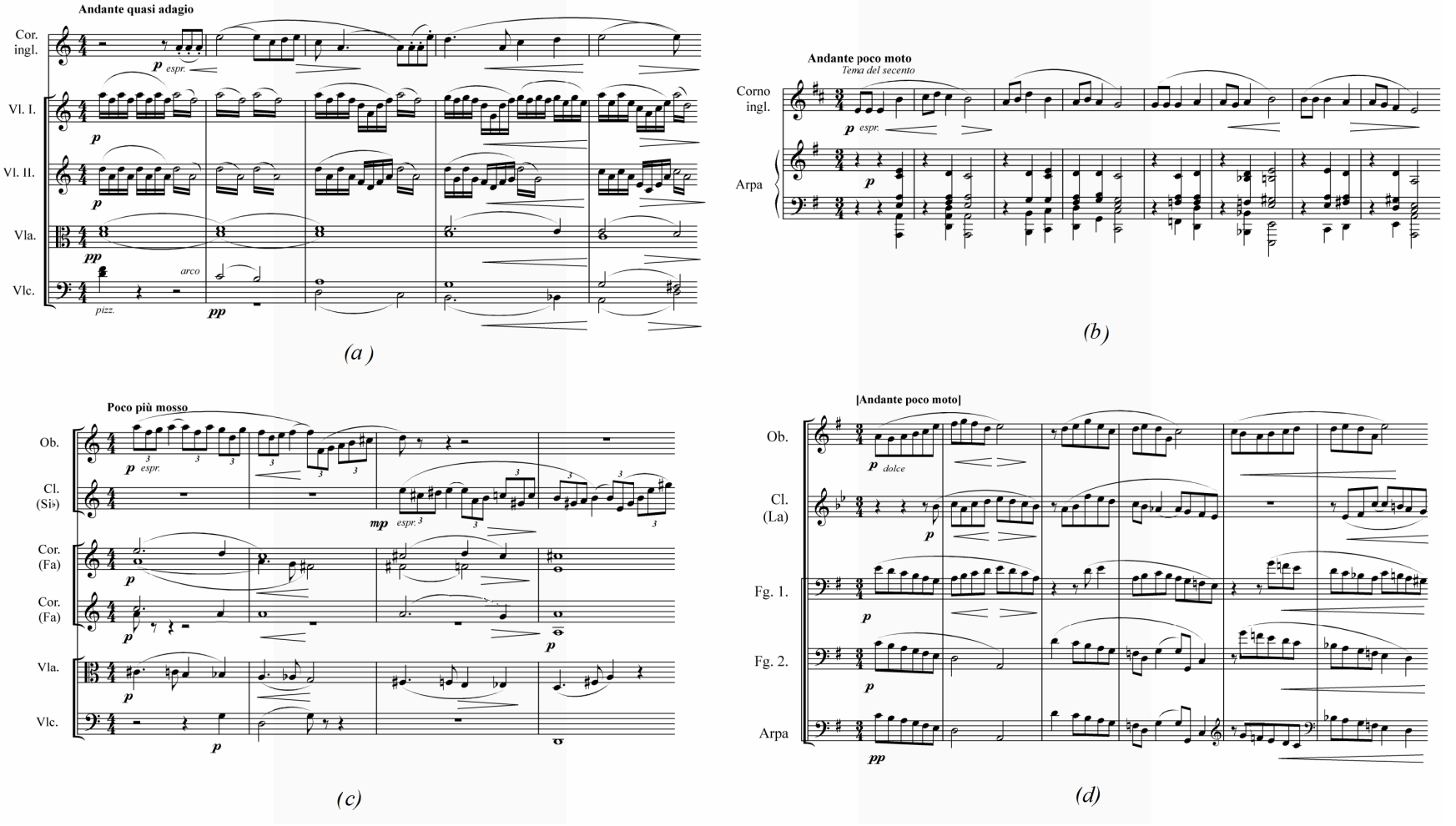


1. kotta. Az Amerikai rapszódiá*ban felhasznált népdalok (Dohnányi változtatásaival)*

10.18132/LFZE.2010.21

***A:* Bevezetés**	
1. indulás (Allegro)	2. indulás
On Top of Old Smoky - - - - - - -	
1. ütem	25.
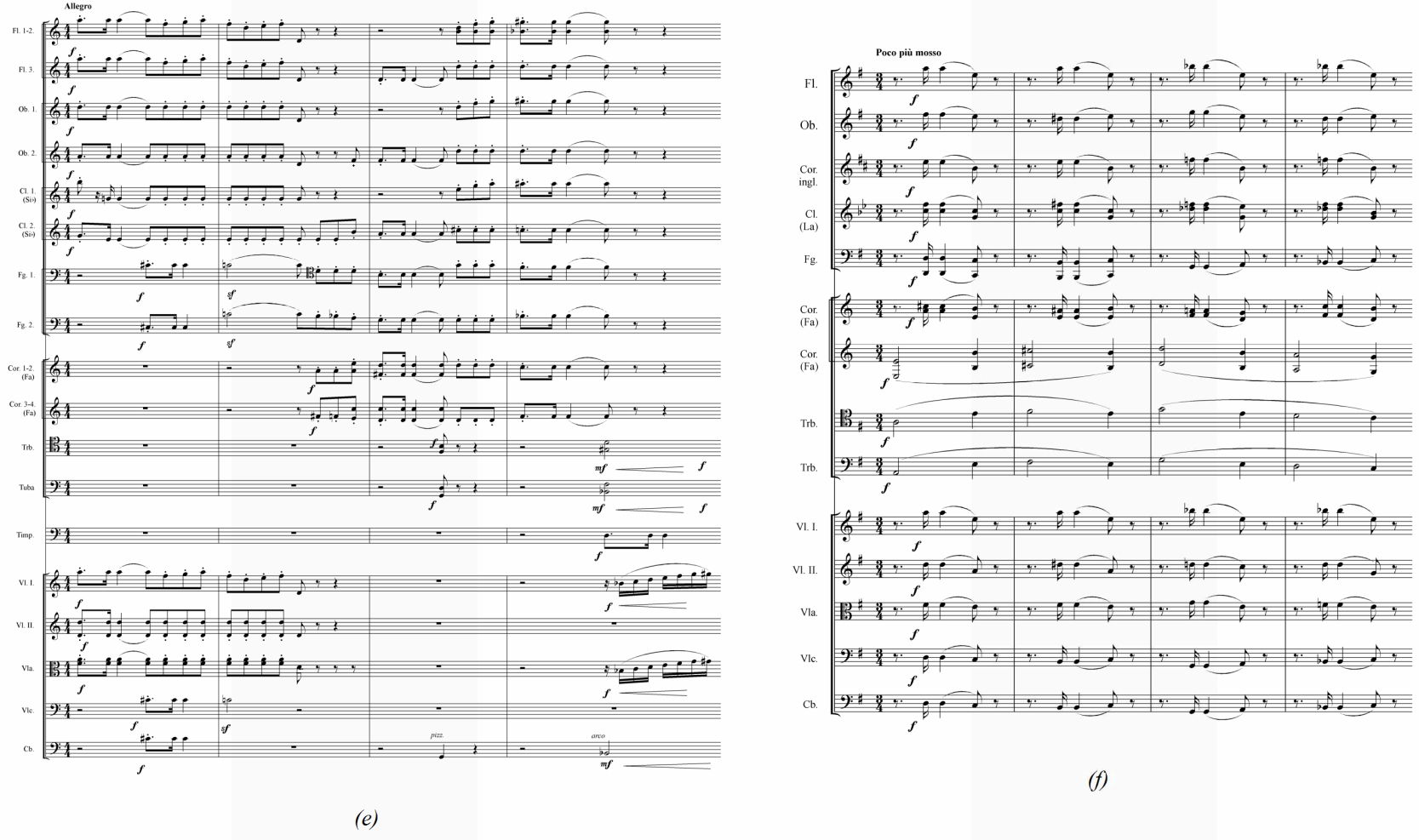
***B:* Téma és variációk**			
Téma (Andante...)	1. variáció (Poco più mosso)	2. variáció (Allegro)	3. variáció (Tempo del tema)
Wayfaring stranger - - - - - - -

10.18132/LFZE.2010.21
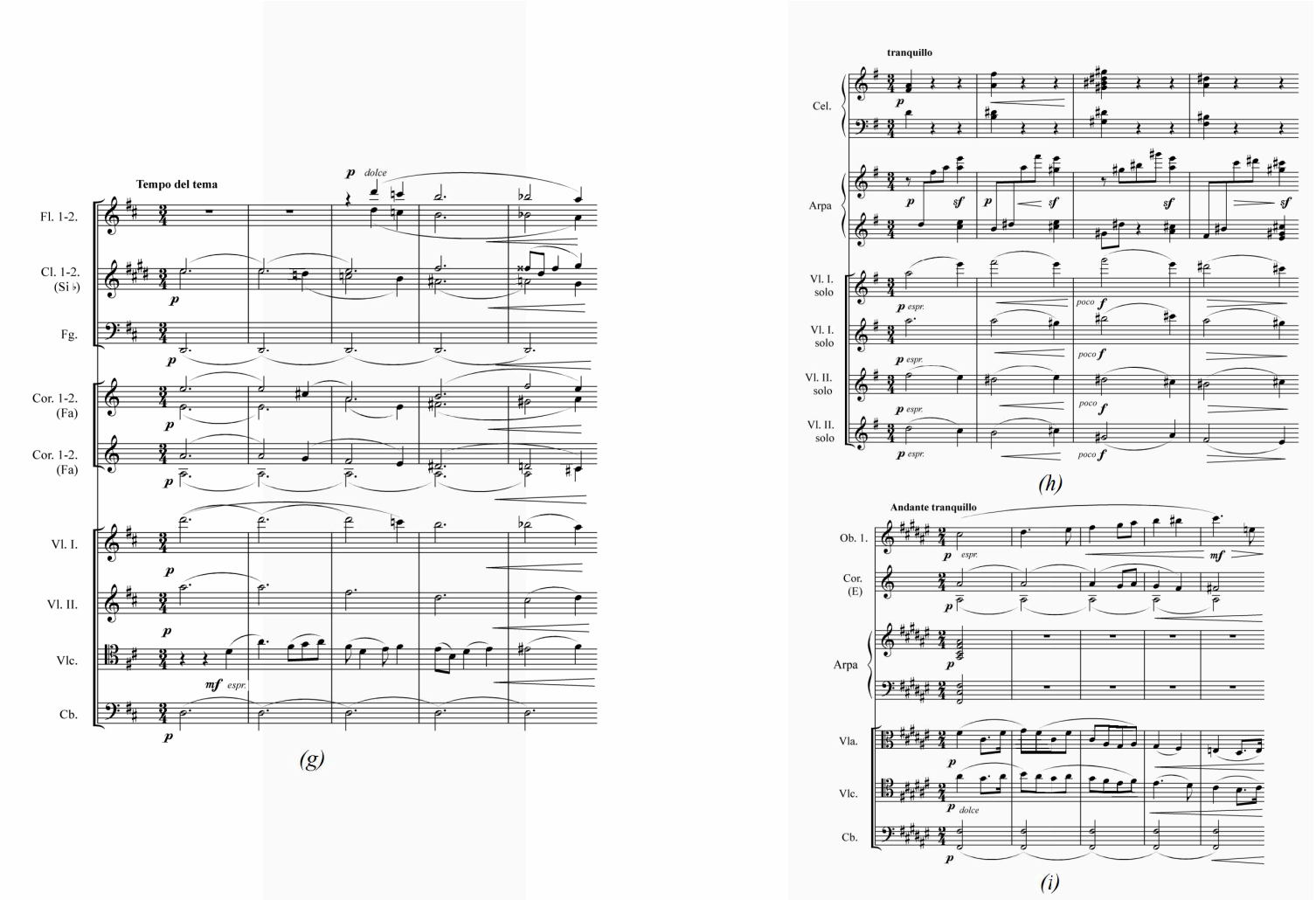


2.a–d kotta. Variációs téma és 1. variáció az Amerikai rapszódiá*ban (a, c), valamint a* Szimfonikus percek*ben (b, d)*

10.18132/LFZE.2010.21



2.e–f kotta. A 2. variáció az Amerikai rapszódiá*ban (e) és a* Szimfonikus percek*ben (f)*

10.18132/LFZE.2010.21



2.g–i kotta. A 3. variáció az Amerikai rapszódiá*ban (g), a* Szimfonikus percek*ben (h) és a fisz-moll szvit nyitótételében (i)*

10.18132/LFZE.2010.21

komplexumként fogható tehát fel, melyben klasszikus formák követik egymást: a szabad bevezetést követően egy teljes variáció és két szabályos scherzo-forma zajlik le, utóbbiak határán egy, a variációs formához kapcsolódó átvezetéssel.

Dohnányi egy nyilatkozatában elmondta, hogy a „rapszódia" számára nem jelentett semmiféle kötöttséget. Szerinte ez a műfajcím éppen a formai szabadságot, a csapongást, „rapszodikusságot" hivatott kifejezni, 47. opuszát pedig akár „Amerikai fantáziának" is lehetne nevezni.[23] Korábbi, „Rapszódia" címet viselő művei valóban igen változatosak formai szempontból. A *Szimfonikus percek* (op. 36) II., „Rapsodia" tétele például egyetlen, hat ütemes motívum hatszori ismétléséből áll; míg a zongorára írt Négy rapszódia (op. 11) sorozat darabjai több, különböző tempójú anyag ismétlődésein alapuló, laza füzérek, amihez valószínűleg Brahms karakterdarab-rapszódiái szolgálhattak mintául.[24] Az *Amerikai rapszódia* azonban sem ezekre, sem Liszt és Bartók lassú–gyors rapszódia-struktúrájára nem hasonlít igazán, még ha kétségkívül érzékelhető is benne egy gyorsuló ív.[25] Leginkább talán Liszt egy tételbe foglalt ciklikus formáival rokoníthatjuk, bár terjedelme és szakaszainak formája, sorrendje miatt ez a párhuzam sem bizonyul meggyőzőnek. A mű keletkezéstörténetének áttekintésekor láttuk, hogy Dohnányiban eleinte Brahms *Akadémiai ünnepi nyitány*a merült fel mintaként. S bár a kompozíció „helyi" verziója, melynek kódájában az *Alma Mater Ohio* című dallam is felbukkan, valóban összevethető Brahms művének hasonló hangzású, a *Gaudeamus igitur*t felidéző kulminációjával, a darabokra formai és hangvételbeli rokonság nemigen jellemző. Strukturális szempontból talán inkább a *Tragikus nyitány* komplex, különféle értelmezésekre feljogosító szerkezete lehetett példa Dohnányi számára[26] – bár az egyedi forma kialakításában az *Amerikai rapszódia* teljesen más úton jár. A lehetséges minták között végül Gershwin *Rhapsody in Blue* című művét érdemes említeni. Nemcsak azért, mert Gershwin eredetileg ugyancsak az *American Rhapsody* címet adta volna kompozíciójának,[27] hanem mert a darab szerkezete szintén teljesen kötetlen.[28] Persze Gershwin és Dohnányi formai szabadsága aligha

[23] „… the »Rhapsody« might well have been called the »American Fantasy«. A rhapsody is merely the name of a piece of music… it has no strict form… it is a fantasy… merely rhapsodic." Myron Henry, „Would Join OU Faculty: Interview With Composer von Dohnanyi Furnishes Interpretation of »Rhapsody«", *Ohio University Post* (1954. február 26.).

[24] Zongoraművészként – egészen az utolsó évekig – előszeretettel tűzte műsorára a h-moll, g-moll (op. 79/1, 2) és az Esz-dúr (op. 119/4) Brahms-rapszódiát.

[25] Ezt maga Dohnányi is fontosnak látta kiemelni, hiszen annyit azért megjegyzett a darab dramaturgiájáról: „The Rhapsody begins with a slow introduction and ends fast." Myron Henry, „Would Join OU Faculty: Interview With Composer von Dohnanyi Furnishes Interpretation of »Rhapsody«", *Ohio University Post* (1954. február 26.).

[26] A különféle formai értelmezésekről lásd James Webster, „Brahms's *Tragic Overture:* the Form of Tragedy", in Robert Pascall (ed.), *Brahms. Biographical, Documentary and Analytical Studies* (Cambridge: Cambridge University Press, 1983), 99–124.

[27] Lehetséges persze, hogy erről Dohnányi nem is tudott. Az „Amerikai rapszódia" kifejezést mindazonáltal valószínűleg ő is összekötötte Gershwinnel, hiszen ezen a címen számos, az amerikai zeneszerzővel kapcsolatos produkció vagy kiadvány (lemezek, könyvek, újságcikkek, show-k) létezett és létezik a mai napig. Jellemző példája ennek magyar nyelvterületről: Gál György Sándor, *Amerikai rapszódia* [Gershwin-kismonográfia] (Budapest: Gondolat, 1971). Gerswhin címadásáról lásd David Ewen, *George Gershwin. His Journey to Greatnes* (New York: The Ungar Publishing Company, ^{2}1986), 74–75.

[28] A szerző hasonlóan fogalmazott Dohnányihoz: „No set plan was in my mind – no structure to which my music would conform. The rhapsody, as you see, began as purpose, not a plan." Idézi: Charles Schwartz, *Gershwin. His*

10.18132/LFZE.2010.21

említhető egy lapon – a magyar zeneszerző tradicionális és fegyelmezett formakoncepcióját jól jellemzi, hogy „szabad" nagyformája is hagyományos egységekből áll. Felmerül a kérdés, hogy ez a különleges, elemeiben azonban nagyon is szokványos és kötött forma mire utalhat; illetve hogy szaggatottsága, töredékessége lehet-e szándékolt, s mindez milyen kapcsolatban állhat a dallami alapanyaggal vagy a kompozíció alkalomszerűségével – minderre a mű értelmezése kapcsán kell visszatérnünk.

Klasszikus formák keveréke: a Stabat Mater

Egy, a *Stabat Mater* vázlatanyagához tartozó gépiraton Dohnányi így összegezte műve szerkezetét: *A–B–A–B–C–A–B*.[29] *(17. ábra)* Ahogy ez a képlet sejteti, a világos tagolása ellenére is folyamatos szövésű kompozíció különféle hangszeres formák körvonalait mutatja. *(18. ábra, 3. kotta)* Ahogy tehát az *Amerikai rapszódia* több, hagyományos forma egymásutánjából áll, úgy Dohnányi a másik, egytételes kései kompozíciója esetében is klasszikus formákból indult ki, ám azokat szervesebben elegyítette. E formai koncepció egyáltalán nem magától értődő, hiszen azokat a *Stabat Mater*-letételeket, amelyekhez a művet keletkezési ideje (Poulenc, 1950), zenei stílusa (Dvořák, 1877; Verdi, 1898), vagy egyéb szempontok (Pergolesi, 1736) alapján kötni lehet, általában kétféle formai stratégia jellemzi: vagy a vers strófahatárainak megfelelő, zárt tételekből építkeznek, vagy – amennyiben végigkomponáltak – a szöveg szuggesztív képei diktálják szerkezetüket.[30] Dohnányi azonban más elvet követett: az ő feldolgozásában a szöveg tolmácsolása szigorú hangszeres formába illeszkedik – mely koncepció az említett szerzők közül még leginkább Dvořákra jellemző.

A kompozíciót elsősorban olyan, kiírt ismétléssel rendelkező triós formaként értelmezhetjük, melyhez viszonylag terjedelmes kóda csatlakozik. A szerző a fentebb említett *lecture*-vázlatában Beethoven szonáta- és rondóformáit az *A–B–A* struktúrából vezette le, s ez a megközelítés saját *Stabat Mater*e esetében is célravezetőnek bizonyul. A főrész összetett felépítésében és hangnemileg is elkülönülő szakaszaiban ugyanis a szonátaforma körvonalaira ismerhetünk. Expozíciónak az ábra szerinti *A+B* szakasz felel meg (ismétlésének, illetve rekapitulációjának az *A′+B′,* illetve *A″+B″*), melyben *A* jelenti az 1., *B* pedig a 2. tématerületet. Utóbbiban jól elkülönül két különböző karakterű zenei anyag *(b1* és *b2)*, amelyeket mellék-, illetve zárótémaként azonosíthatunk. A *Sancta Mater* kezdetű középrész eszerint kidolgozásnak tekintendő, bár kétségkívül inkább viseli magán a hangnemében, hangulatában és zenei anyagában a kontrasztáló trió, mint a motivikus feldolgozás jegyeit

---

Life and Music (Indianapolis–New York: The Bobbs–Merrill Company Inc., 1973), 207. Igaz, Schwartz szerint ezek valószínűleg nem Gershwin szavai.

[29] A folyamatfogalmazványhoz tartozó betétlap, BL Add. MS. 50, 803.

[30] Pergolesi, Haydn, Schubert, Dvořák, Szymanowski és Poulenc például számokra tagolja művét, ellentétben Verdivel és Liszttel, akiknél viszont a *Stabat Mater* egy nagyobb kompozíció része *(Quattro pezzi sacri,* illetve *Krisztus)*.

10.18132/LFZE.2010.21

.

strófa		szövegrész (szövegsorok száma)	**Dohnányi jelölése**	nagy egység-gek	kisebb téma-területek	ütemszám (összesen)
				zenekari „ritornell”		1–11 (11)
I.	1.	*Stabat Mater* (3)	***A***	*A*	*a1*	12–23 (12)
	2.	*Cujus animam* (3)			*a2*	24–34 (11)
				zenekari „ritornell”		34–37 (4)
II.	3.	*O quam tristis* (3)	***B***	*B*	*b1.1*	38–45 (8)
	4.	*Quae maerebat* (1,5) *…cum videbat* (1,5)			*b1.2*	46–51 (6)
					b2	52–58 (7)
				zenekari „ritornell”		58–62 (5)
III.	5.	*Quis est homo* (6)	***A***	*A′*	*a′1*	63–75 (13)
	6.					
IV.	7.	*Pro peccatis* (6)			*a′2*	76–89 (15)
	8.					
				zenekari „ritornell”		90 (1)
V.	9.	*Eia Mater* (3)	***B***	*B′*	*b′1.1*	91–107/108 (16/17)
					b′1.2	
	10.	*Fac ut ardeat* (2) *Ut sibi* (1)				109–125 (17) 126–135 (10)
					b′2	
				zenekari „ritornell”		134–137 (4)
VI.	11.	*Sancta Mater* (3)	***C***	*C*	*c1*	138–148 (10)
	12.	*Tui nati* (3)			*c2*	149–158 (10)
VII.	13.	*Fac me vere* (3)		*C′*	*c′1*	159–168 (10)
	14.	*Juxta crucem* (3)			*c′2*	169–182 (14)
				zenekari „ritornell”		82–192 (11)
VIII.	15.	*Virgo virginum* (6)	***A***	*A″*	*a″1*	193–204 (12)
	16.					
IX.	17.	*Fac me plagis* (3)			*a″2*	205–215 (11)
				zenekari „ritornell”		215–217 (3)
	18.	*Inflammatus* (3)	***B***	*B″*	*b″1.1–b″1.2*	218–242 (25)
X.	19.	*Fac me cruce* (3)			*b″*	243–256 (14)
				zenekari „ritornell”		256–263 (8)
	20.	*Quando corpus* (3)		kóda		264–342 (79)
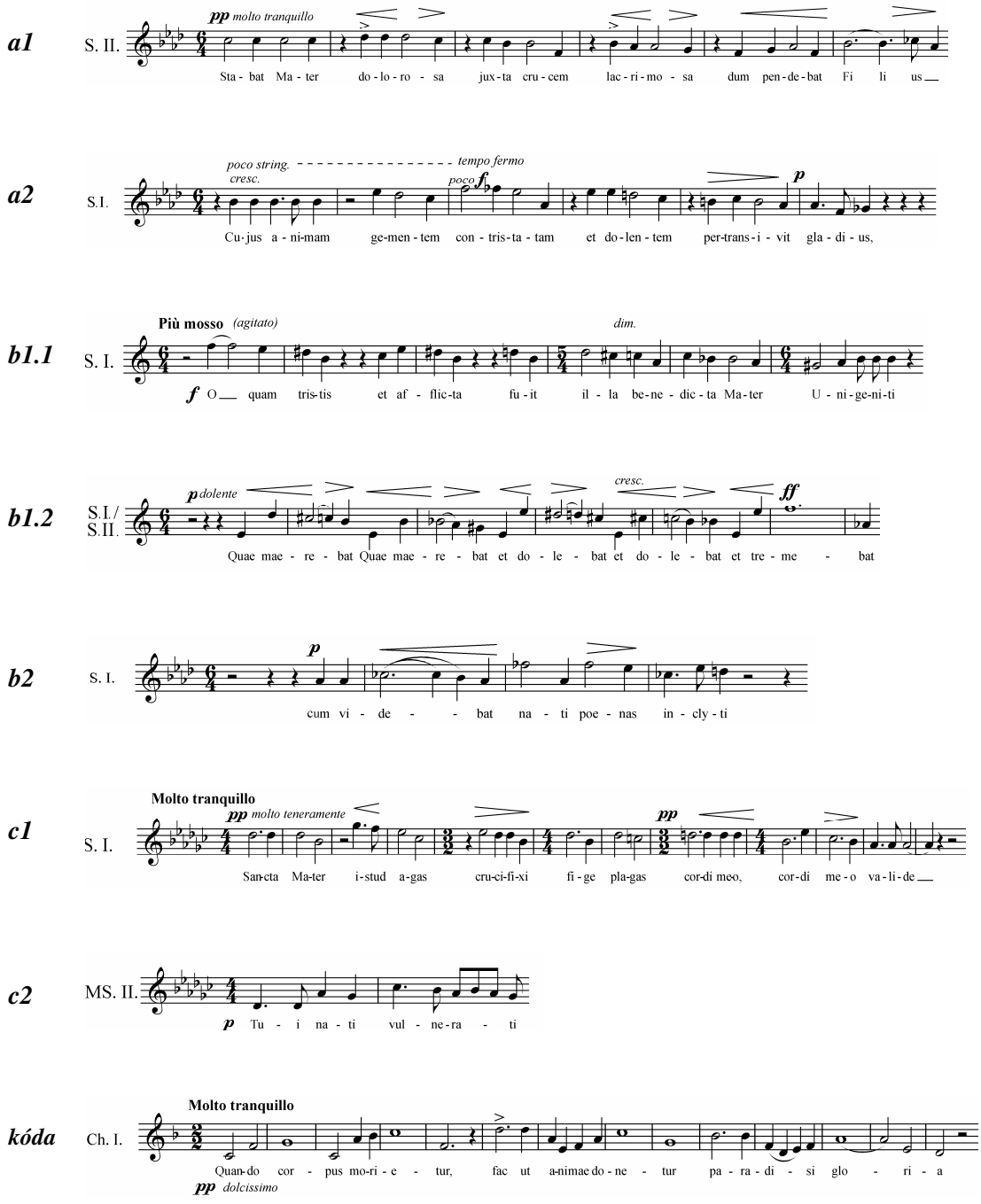
17. ábra. A Stabat Mater *felépítése*

10.18132/LFZE.2010.21

ütem	1–37.		38–62.		63–75.		76–90.		91–137.		138–158.		159–192.		193–204.		205–242.		243–342.	
szöveg	I. *Stabat Mater*		II. *O quam tristis*		III. *Quis est homo*		IV. *Pro peccatis*		V. *Eia Mater*		VI. *Sancta Mater*		VII. *Fac me vere*		VIII. *Virgo virginum*		IX. *Fac me plagis*		X. *Fac me cruce*	
	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.	12.	13.	14.	15.	16.	17.	18.	19.	20.
	A		*B*		*A′*				*B′*		*C*		*C′*		*A″*			*B″*		Kóda
	a1	*a2*	*b1.1*	*b1.2 b2*	*a′1*		*a′2*		*b′1.1*	*b′1.2b′2*	*c1*	*c2*	*c′1*	*c′2*	*a″1*		*a″2*	*b″11b″12*	*b″2*	Kóda
triós f.	Főrész										Trió				Főrész (variált) visszatérése					Kóda
	Főrész 1. elhangzása				Főrész (variált) ismétlése															
szonátaforma	Expozíció										Kidolgozás				Repríz					Kóda
	Expozíció				Az expozíció ismétlése															
	1. téma		2. téma		1. téma				2. téma						1. téma			2. téma		
			mellékt.	zárót.					mt..	zt.								mt.	zt.	
ron-dó	Rondótéma		1. epizód		Rondótéma				2. epizód		3. epizód				Rondótéma			4. epizód		Kóda
kettős var.	1. téma		2. téma		1. téma 1. variációja				2. téma 1. var.		trió [3. téma]		trió [3. t. 1. var.]		1. téma 3. var.			2. téma 3. var.		Kóda
tonalitás	f–asz	~Esz ~Asz f	~a	f–asz–f	f–asz	~Desz ~Gesz ~Asz f			~a	~gisz ~cisz ~d ~Gesz ~Esz ~ C?	Gesz	Desz	gesz	~f ~Esz ~ C f V	f–asz	~Esz ~Gesz ~esz		~h/H ~D ~gisz?	asz C (=FV)	F

18. ábra. A Stabat Mater *formájának lehetséges értelmezései*

10.18132/LFZE.2010.21



3. kotta. A Stabat Mater *vokális témái*

10.18132/LFZE.2010.21

A szonátaforma-érzetet erősíti ugyanakkor az expozíció és a visszatérés különböző tonális terve: a főtéma első két elhangzásának hasonló tonális útvonalához *(f–asz–Esz–Asz–f)* képest ugyanis a rekapituláció újat hoz *(f–asz–Esz–Gesz–esz)*, s ez a különbség nagyon is szonátaszerű.[31] A kidolgozást közvetlenül megelőző szakaszban a zárótéma *(b′2)* az alaphangnemből Esz-, illetve Gesz-dúr felé vezet el,[32] a rekapituláció zárótémája *(b″2)* ellenben asz-moll felől, a mű legmélyebb hangulati–hangnemi szakadékából az *F*-tonika előkészítéséhez közeledik.

Bár a mű struktúráját mindenképpen összefüggésbe kell hoznunk a Dohnányi által igen kedvelt és művenként más-más változatban alkalmazott szonátaformával, ez az értelmezés több ponton problematikusnak bizonyul. Leginkább azért, mert a 2. tématerületként azonosított szakaszok *(B–B′–B″)* tematikus szempontból nem pontos megfelelői egymásnak.[33] A *B–B′–B″* szakaszok változékonysága az *A–A′–A″* részek állandóságával szemben ezért egy másik formai értelmezés lehetőségét is felkínálja: a rondóformáét.[34] Dohnányi koncertismertetője szerint a szerző maga is egyfajta rondónak tekintette művét; igaz, nem pontosan ebben az értelemben – tehát nem oly módon, hogy *A* volna a rondótéma *B* és *C* pedig az epizód –, hanem mivel a forma *A B* és *C* anyagok váltakozására épül.[35]

Mindemellett a variáció elve is meghatározónak mutatkozik a formában. A *B*-szakaszokat joggal tekinthetjük egyazon zenei gesztus közös zenei kezdő- és végponttal rendelkező változatának, az *A* visszatérései pedig kifejezetten egymás – elsősorban hangszerelésbeli – variánsai. (*4.a–b kotta,* vö. az *5. kottá*val.) Először *(A)* a két kórus egymás után szólal meg, másodjára *(A′)* a hat szólam *unisonó*ban (illetve oktávpárhuzamban) hozza a témát a három szólista melizmatikus ellenpontjával kísérve. A harmadik változatban *(A″)* a kórusok két, egyenként három–három szólamú tömbként, kérlelhetetlen imitációban csendülnek fel. Variációja egymásnak emellett a trió *C* és *C′* szakasza is: az első részek *(c1* és *c′1)* világos

[31] Igaz, a kétféle tonális útvonal közül inkább az utóbbi, az esz-moll felé elkanyarodó változat volna jellemző az alaphangnemtől eltávolodni igyekvő expozícióra, de ez természetesen nem az egyetlen „rendellenessége" a *Stabat Mater* szonátaformájának.

[32] Az expozíció első elhangzásakor a zárótéma ugyan még világosan az alaphangnemben, f-mollban marad, de vélhetően a „kiírt ismétlés" miatt viselkedik rendhagyóan.

[33] Első megjelenésekor a *B* szakasz kiegyensúlyozott arányokat mutat: három témája *(O quam tristis – Quae maerebat – cum videbat)* egymáshoz – de az *A* és a *C* szakaszok egységeihez is – hasonló hosszúságú: 8, 6, illetve 7 ütemes. Másodjára a zárótémaként azonosított, *b′2* szakasz *(ut sibi complaceam)* még megtartja eredeti arányait (10 ütem), a *b′1.1 (Eia Mater)* és *b′1.2 (Fac ut ardeat)* részek ellenben több mint kétszeresükre bővülnek (16 és 17 ütem). A 2. reprízbeli verzió végképp elválik a korábban elhangzottaktól: egyrészt itt a *b′1.1* és *b′1.2* szakaszok nem különíthetők el, hanem egyetlen, terjedelmes egységet alkotnak (25 ütem, *Inflammatus),* másrészt pedig a zárótéma is kibővül (14 ütem, *Fac me cruce)*, nyilván a kóda érzelmi előkészítése érdekében.

[34] A Weiner Leó által leírt rondó-típusok némelyike közel áll a *Stabat Mater* formájához: a 3. és 4. típusú „magasabbrendű rondóformá"-inak keverékeként írható le (előbbi képlete: F[főtéma]–M[elléktéma]–Trió–F–M–Kóda, utóbbié: F–M–F–Trió–F–M–Kóda). Fontos megjegyezni azonban, hogy Weiner kizárólag Beethoven-zongoraszonáták gyors zárótételeit hozta példának e struktúrákra, melyekkel a *Stabat Mater* nem igazán vethető össze. Weiner Leó, *A hangszeres zene formái* (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1955), 75–76.

[35] „The form of the work is a rondo-form with three subjects (A, B, C) in the following arrangement: A. Adagio, f-minor (first strophe); B. Piu mosso, agitato, a minor, with transition back to the original key (second strophe); A. Tempo primo. The theme in the chorus, counterpointical variation in the three solo parts (third and fourth strophe); B. Piu mosso, agitato. Variation of the first »B« (fifth strophe); C. Molto tranquillo, G flat major (sixth and seventh strophe); A. Tempo primo (eight and part of the ninth strophe) Variation with the two choruses in Canon. B. (Inflammatus et accensus…); Coda. Molto tranquillo, Canon F major." Dohnányi műsimertetője a *Stabat Mater*ről [az eredetinek megfelelő központozással], 1956. január 16. (UNT.)

10.18132/LFZE.2010.21

maggiore–minore viszonyban állnak egymással (Gesz-dúr és gesz-moll), de a második két rész *(c2* és *c'2)* kapcsolatához sem fér kétség. A mű leginkább meglepő variációs párjának mindazonáltal a zenekari bevezető és a kóda bizonyul. A hat alkalommal, különböző (4–11 ütem) hosszúságban és különböző modulációs vázzal visszatérő zenekari ritornell nyitómotívuma ugyanis a kóda megszólalásakor új értelmet nyer: a komor dallam témafeje váratlanul a kóda derűs, ártatlan melódiájának kezdetévé alakul át.
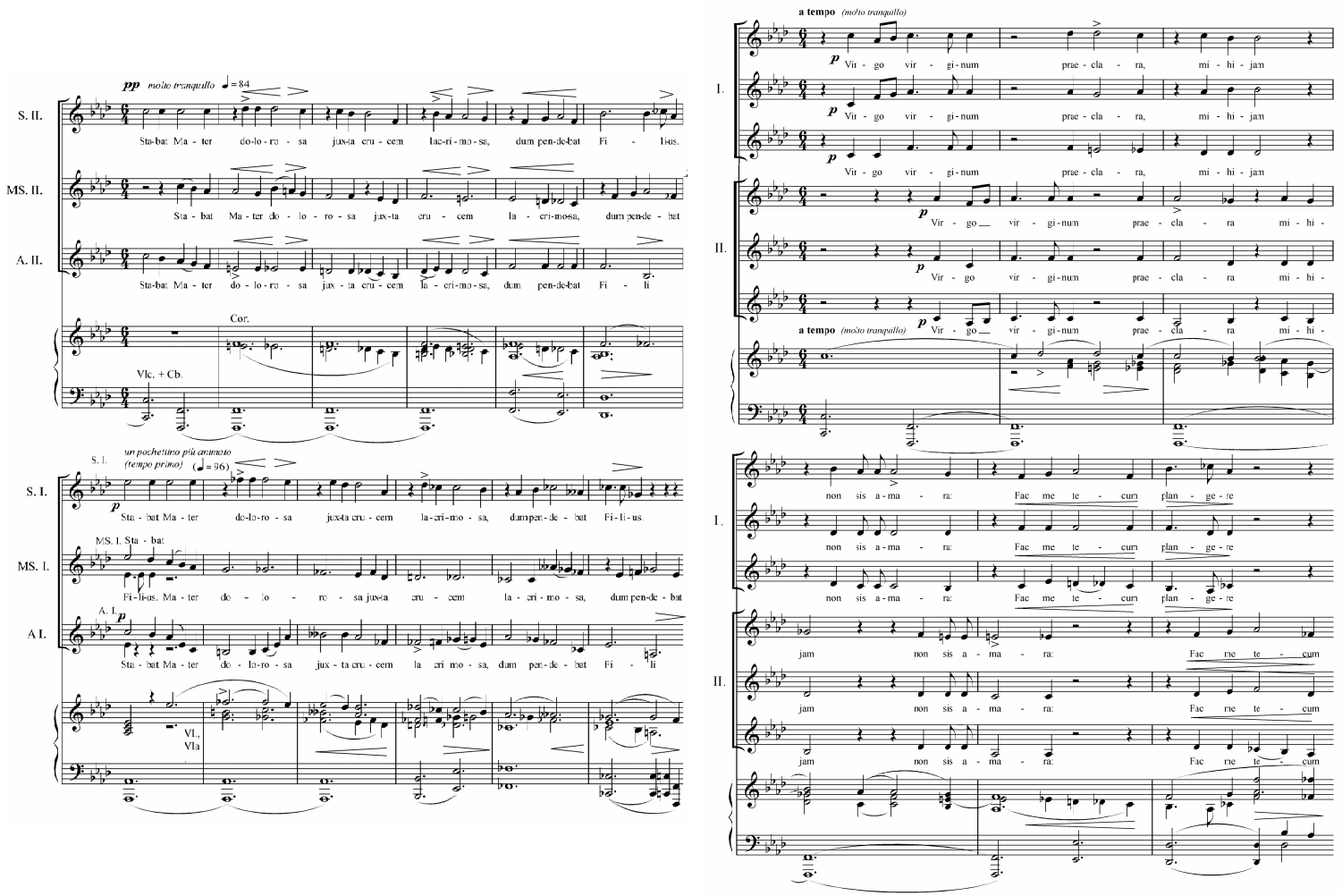
Az eddig említett formák – a szonáta-, a triós forma, és a (triós) rondó – mind magukban rejtenek valamiféle háromrészességet, ami túl azon, hogy keresztény számszimbólum, nyilvánvalóan a kompozíció alappillérét jelenti. Kétségkívül érvényesül azonban egy ettől alapvetően különböző, páros szerveződés is, amely több szinten megvalósul. „Párja" egymásnak az expozíció és kiírt ismétlése *(A+B* és *A'+B')*, melyek önmagukban is kétrészesek (*a1–a2*, de úgy is mint *a1–a'1*); kétrészes a 2. tématerületnek nevezett szakasz (mellék- és zárótéma); valamint kétszer kettes felépítésű a trió is (*C – C'*, és azon belül: *c1 – c2*). Ez hatással van a teljes mű dramaturgiájára: a párokba rendeződő egységek füzére egyfelől némileg útjában áll a hevesebb érzelmi kibontakozásnak, másfelől azonban hangsúlyozza a szövésmód folyamatosságát, a zenei anyag homogeneitását.

Míg Dohnányi *Stabat Mater*ének felépítése más szerzők megzenésítéseivel kevéssé vethető össze, addig több, saját művéhez hasonlítható. Az A-dúr vonósnégyes (op. 7) II. tétele például kettős variációs–triós szerkezete miatt állítható párhuzamba vele; formai képlete: *A–B–A'–B'–A''–B''–C–A'''–B'''–A''''–B''''*.[36] *(6.a–c kotta)* A rokonságot más közös jegyek is erősítik: például a kvartett *A* szakaszának egyre elrugaszkodottabb visszatérései, amelyek végül szinte szétfeszítik a formai kereteket (vö. az *Inflammatus* kezdetű résszel); továbbá a *B* téma állandósága, ami részben a *Stabat Mater A* szakaszaira, részben pedig a zenekari ritornell megjelenéseire emlékeztet. Emellett a *C* szakasz melodikája is a *Stabat Mater*ben tapasztalt módon tér el az *A*- és *B*-témáktól: a „főtéma" mindkettőben határozott irányban mozog, míg a triótéma inkább stagnáló, deklamáló jellegűnek mutatkozik.

A *Stabat Mater* nagyformája emellett a Cselló–zongora szonáta (op. 8) nyitótételével is rokon. *(19. ábra)* Utóbbi szonátaformája a következő sajátosságokat mutatja: az expozícióban a megszokottnál nagyobb szerepet kapnak a különböző átvezető- és epizódszerű szakaszok; a kidolgozás ellenben szó szerint ismétli az expozíció kezdetét, vagyis nem jellemzi az előzményekhez képest intenzívebb feldolgozási hajlam. A repríz pótolja e hiányosságot, hiszen itt a főtéma is tematikus feldolgozásnak alávetve jelenik meg, és a melléktéma-szakaszhoz szervesen tartozó kidolgozás-jellegű szakasz is ismétlődik. A kidolgozás és a repríz tehát mintegy kiegészítője egymásnak: előbbiből a melléktéma anyaga hiányzik, utóbbiból a főtéma és az átvezetés közti lírai „intermezzo"; ráadásul a főtémát funkciójukkal ellentétes módon kezelik.

[36] A tételről lásd: Kovács Ilona, „A Hybrid Form: The Second Movement of Ernst von Dohnányi's String Quartet in A major (Op. 7)", *Studia Musicologica* 50/1–2 (March 2009), 75–86.
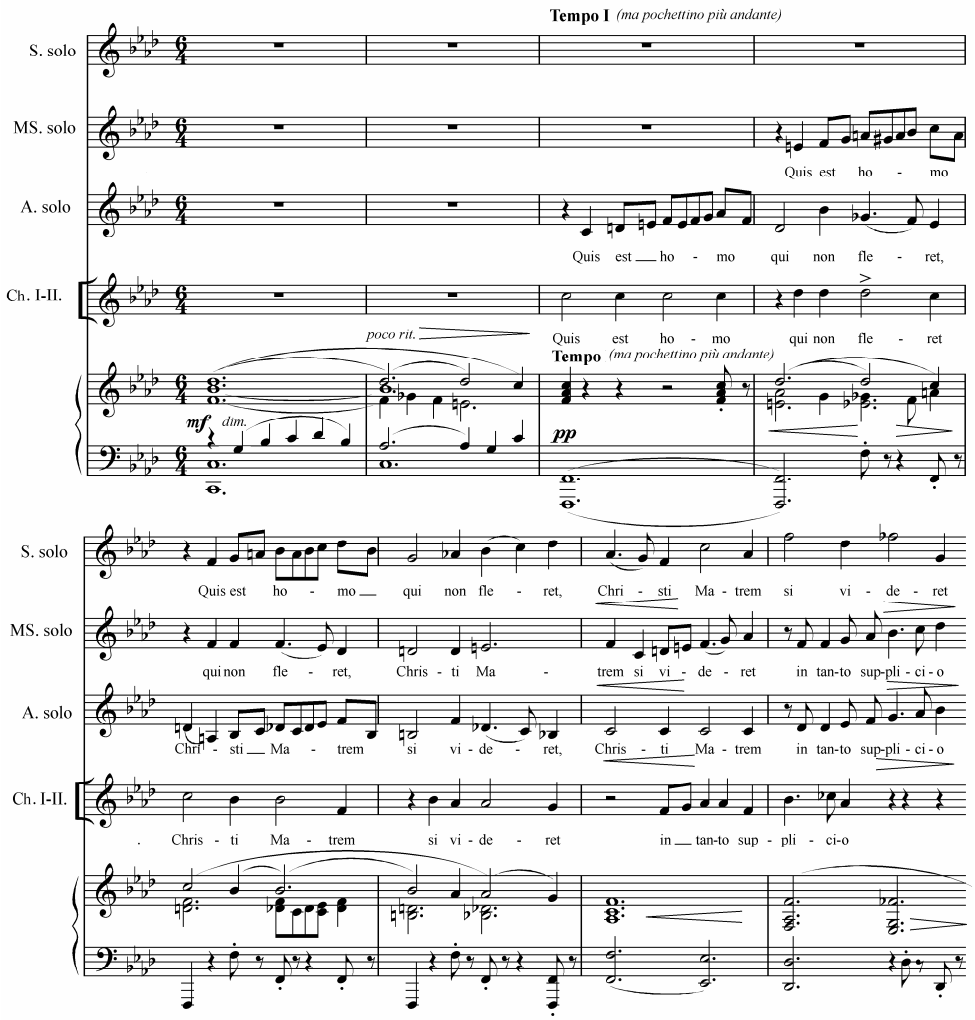
10.18132/LFZE.2010.21



(a) *(b)*
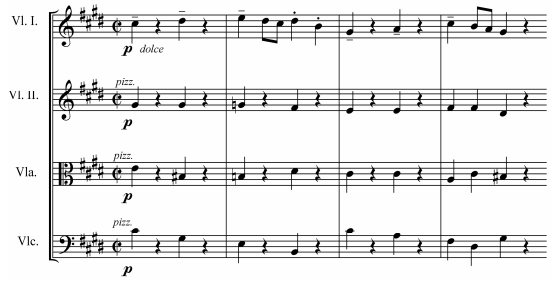
4.a–b kotta. A Stabat Mater *expozíciója (a) és a visszatérés (b) főtémája*

10.18132/LFZE.2010.21
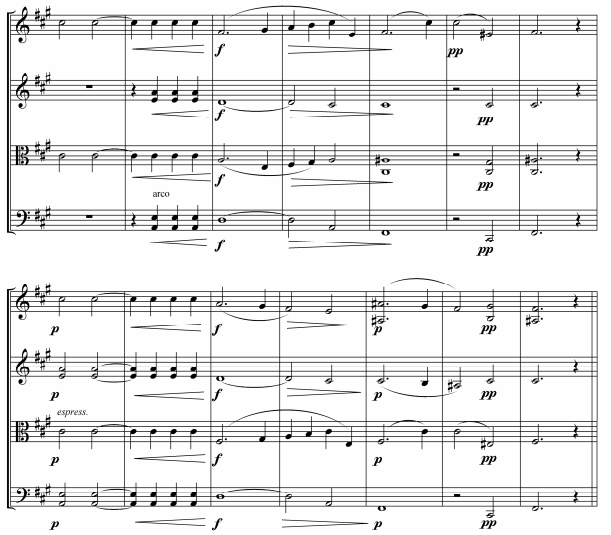


5. kotta. A Quis est homo *kezdete*
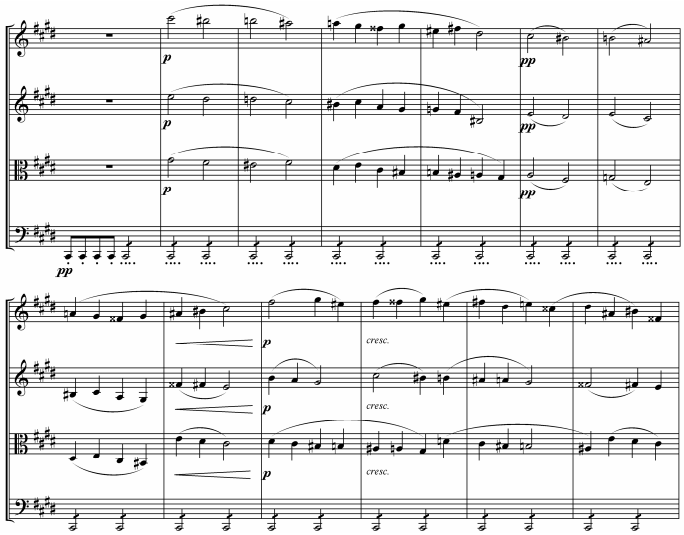
10.18132/LFZE.2010.21



(a)



(b)



(c)

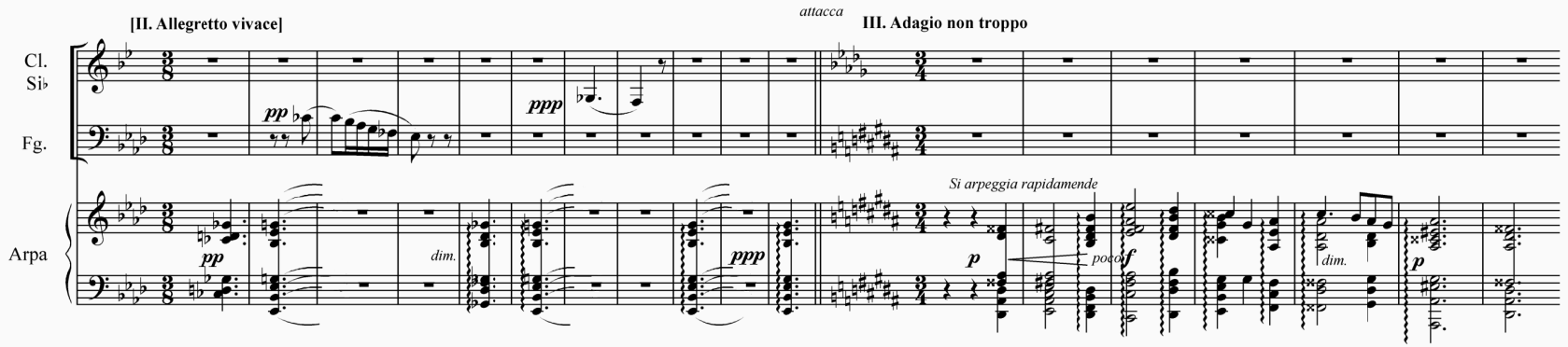
6.a–c kotta. Az A-dúr vonósnégyes (op. 7) II., variációs tételének téma-kezdete (a), triója (73. ütemtől, b) és szabad variációja (141. ütemtől, c)

EXPOZÍCIÓ						
Bevezetés **(mottótéma)** 1–6. ütem	Főtéma 7–16.	1. epizód **(mottótémával)** 16–24.	2. epizód 25–38.	Melléktéma 39–46.	Átvezetés 47–61.	Zárótéma **(mottótéma)** 62–75.

KIDOLGOZÁS			
Főtéma 76–85.	1. epizód feldolgozása (mottótéma nélkül) 86–103.	2. epizód feld. 104–111.	Zárótéma feld. **(mottót.)** 112–115.

REPRÍZ				
Főtéma (feldolgozásszerű) 116–132.	2. epizód 133–139. (b-moll)	Melléktéma 143–176.	Átvezetés 173–182.	Zárótéma **(mottótéma)** 183–196.

19. ábra. A Cselló–zongora szonáta I. tételének párhuzamos formája



7. kotta. A Hárfa-concertino II–III. tételének határa

10.18132/LFZE.2010.21

Mindezt tekintetbe véve a tétel nemcsak szonátaformaként, hanem valamiféle párhuzamos struktúraként is értelmezhető: tekinthetjük kétrészesnek, amennyiben egy formaegységnek vesszük az egymást kiegészítő kidolgozást és a reprízt; vagy háromrészesnek, mivel egy-egy tématerületet elhagyva a kidolgozás, majd a repríz is végigvezet az expozíció anyagain. Az utóbbi értelmezés különösen emlékeztet a *Stabat Mater* háromszor megszólaló, s másodszor–harmadszor bizonyos „tematikus hiányokat" mutató főrészére. Bármelyik rokonságot tekintsük is mérvadónak, annyi bizonyos, hogy a *Stabat Mater* formálása elsősorban a szerző hangszeres kamaraműveinek stílusához köthető, amit a mű egyéb zenei jellemzőinek elemzése során is szem előtt kell tartanunk.

10.18132/LFZE.2010.21

2. Hagyományos és kivételes többtételesség

Tipikus és egyedi tételrendek

Dohnányi az amerikai években három többtételes kompozíción dolgozott: a 2. hegedűversenyen (4 tétel), a Hárfa-concertinón (3 tétel) és a 2. szimfónia átdolgozásain (4 tétel). Ezek közül a Concertino felépítése a legérdekesebb: *attacca* kapcsolt tételei élén *Andante, Allegretto vivace*, illetve *Adagio non troppo* tempóutasítás áll. A szerző korábban sosem font össze ilyen módon egy teljes művet. Ráadásul itt nem is egyszerűen a lendület fenntartása érdekében előírt folyamatos előadásról van szó, hiszen a tételek zeneileg is nyitottak. Az I. tétel végén egy tonálisan elbizonytalanodó, hárfa-*glissandó*s motívum jelenik meg, amely szinte hídként vezet a II.-ba. Utóbbi záró ütemei szintén elkülönülnek a korábbi anyagoktól, s nem is az előjegyzés szerinti Asz-, hanem Esz-dúrban végződnek – ami enharmonikusan átértelmezve a III. tétel nyitóakkordjával egyezik meg. A tételhatár körüli ütemek hangszerelése azonos – a hárfa szólaltatja meg őket –, így a hallgató partitúra nélkül aligha észlelheti, pontosan hol zárul le a középtétel, s hol indul a „finálé". *(7. kotta)* Hogy a viszonylag rövid darabot mégsem egyetlen, komplex formának kell tekintenünk, azt mindenekelőtt a szerző által kiírt tételszámok indokolják.

A Concertinónak nemcsak tételfűzése különleges: maga a mérsékelt tempójú nyitótétel sem mondható tipikusnak Dohnányi életművében, még ha figyelembe vesszük is, hogy az *Andante* szakaszok elevenebb, *Più mosso. Allegro ma non troppo* utasítású tématerületekkel váltakoznak. A teljes egészében lassú, utolsó szakaszában *Più adagio* finálé pedig teljesen példátlan a szerző több tételes, ciklikus művei közt. 14 további zenekari- és kamarazenekari szonátaciklusában mindig a hagyományos gyors–lassú–gyors dramaturgiát alkalmazta,[37] de lazább, szvitszerű sorozatainak összeállításakor is elmaradhatatlannak tekintette a gyors finálét.[38] Ez a tradicionális tempó-rend jellemzi a 2. hegedűversenyt is: két gyors saroktétele közé egy *Allegro comodo e scherzando* és egy *Adagio molto sostenuto* feliratú tétel illeszkedik. A 2. szimfóniában a finálé ugyan *Andante maestoso. Alla marcia* feliratú kódával zárul, de ez fokozatosan *animató*vá gyorsul. Dohnányi a lassú zárást még olyankor is kerülte, amikor a mű végén egy korábbi tétel mérsékelt tempójú anyagát idézte fel. A fisz-moll szvitben (op. 19) például a lassú témavisszatérés után néhány ütemes, gyors, frappáns befejezést választott, az esz-moll zongoraötös (op. 26) változékony – részben lassú – finaléját pedig végül ugyancsak némileg gyorsabb tempóban zárta *(Allegro ma non troppo, tranquillo).*

Sajátságos dramaturgiája és hangvétele miatt a Concertino talán ez utóbbi műhöz áll legközelebb az œuvre-ben. A könnyed hangvételű középtétel, melyet két, mérsékelt

[37] Zongorás kamaraszonáták (op. 8, op. 21), vonósnégyesek (op. 7, op. 15, op. 33), zongoraötösök (op. 1, op. 26), szextett (op. 37), szimfóniák (op. 9, op. 40), zongoraversenyek (op. 5, op. 42), hegedűversenyek (op. 27, op. 43).

[38] Például: Szerenád (op. 10), *Humoreszkek szvit formában* (op. 17), fisz-moll szvit (op. 19), Szvit régi stílusban (op. 24), *Ruralia hungarica* (op. 32), *Suite en valse* (op. 39).

10.18132/LFZE.2010.21

alaptempójú, tartalmában súlyosabb tétel ölel közre, az esz-moll zongoraötösben „Intermezzo" feliratot visel, s tulajdonképpen a Concertinóban is ilyen funkcióban jelenik meg – bár nem ezzel a címmel. Miután a Hegedűverseny II. tételét viszont valóban Intermezzónak nevezte a szerző, érdemesnek látszik az amerikai periódus két újonnan keletkezett, több tételes ciklusának formálási sajátosságait II. tételeik összehasonlításával kezdeni.

Scherzo vagy intermezzo?

Dohnányi opusz-számot kapott kompozíciói közül összesen négy szonátaciklusban szerepel Intermezzónak címzett tétel, melyekhez további két, zongorára írt Intermezzo csatlakozik az op. 2-es sorozatból. E műcsoport a darabok hangvétele szempontjából meglehetősen heterogén. A két kis zongoraművet például homlokegyenest ellentétes tónus jellemzi: az a-moll intermezzo (op. 2/2) csupán egy felszabadult, *Vivace* karakterdarabnak tűnik; míg az *Adagio* alaptempójú, irodalmi mottóval is ellátott, f-moll kompozíció (op. 2/3) megindult és ünnepélyes szerelmi vallomásként értelmezhető, mely a sorozat ajánlását birtokló Kunwald Elsának, Dohnányi első feleségének szól. Mindkettőtől különbözik a két kamarazenei intermezzo: ez a már említett esz-moll kvintettben egy csapongó, finom humorral átszőtt kis darab; a Szextettben (op. 37) pedig tömör, indulószerű epizódokkal elidegenített, mély tartalmú lassú tétel. Az 1. szimfónia (op. 9) intermezzója hasonlít leginkább egy „közjátékra": a sajátos textúrájú, röpke tétel ugyanis nyilvánvalóan csupán megpihenésül szolgál súlyosabb szomszédjai között.[39]

Az alapvető különbségek ellenére a Dohnányi-intermezzók egy szempontból mégis hasonlítanak egymásra, mégpedig formálásuk szempontjából. Mindegyikre jellemző ugyanis, hogy szerkezete nem két- vagy háromtagúságon alapul – tehát nem egy tematikus vagy hangnemi rekapituláció áll a dramaturgia középpontjában –, hanem valamiféle lineáris folyamatként írható le. Az op. 2/2-es Intermezzót ugyan tekinthetjük olyan háromtagú formának is, melyben a középrész kódaként visszatér *(ABAB)*, csakhogy ugyanez a struktúra az op. 2/3 és a Szextett esetében már világosan továbbfejlődik, s kialakul belőle egy, az anyagok sorozatszerű ismétlésén alapuló szerkezet. Ehhez hasonlít az esz-moll zongoraötös kötetlen variációs formája is, melyben szabadon következnek egymásra a téma első- és második felét variáló, illetve az I. tétel anyagait felidéző taktusok. E lineáris, sorozatszerű szerkesztésmód a befejezetlenség, átmenetiség érzetét kelti, ami a szonátaciklus-tételek esetében feltehetőleg az intermezzo átvezető funkciójával van összefüggésben.

A Hegedűverseny Intermezzo-tétele mindenesetre két szempontból is átmeneti jellegű a ciklusban: egyrészt mert a klasszikus versenymű-tételrendbe negyedik tételként ékelődik be (csakúgy, mint az I. szimfónia Scherzója és Finálé közé – ötödikként – az Intermezzo),

[39] Jellemző a tétel közjáték-funkciójára, hogy az I. szimfónia ennek beékelődése által bővült a klasszikus 4 helyett 5 tételessé (az Intermezzo a III. tétel után következik), Vikárius László szerint részben Berlioz *Fantasztikus szimfóniájá*nak mintájára: *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában* (Pécs: Jelenkor Kiadó, 1999), 154.

10.18132/LFZE.2010.21

másrészt pedig mert a ciklusszervező témák hiányoznak belőle, tehát csupán egy epizód a mű narratívájában (erről részletesebben lásd a *Forma és narratíva* alfejezetet). Érdekes, hogy a Dohnányi számára sokszor mintát jelentő Brahmsnál az intermezzo sok esetben éppen hogy ciklusszervező vagy visszatekintő funkcióval bírt – egy elemző például az op. 5-ös zongoraszonáta „Rückblick" alcímű intermezzójából kiindulva az önálló zongora-intermezzókat is így értelmezte a teljes életmű kontextusában.[40] Dohnányi koncepciója ez esetben tehát sokkal közelebb áll Mendelssohnéhoz:[41] ő az op. 13-as vonósnégyesében például, melyben bonyolult, Beethovenhez és saját, *Ist es wahr?* című dalához kapcsolódó narratíva köti össze a tételeket, az Intermezzót független epizódként kezelte.[42]

Bár Dohnányi kevés intermezzót írt ahhoz, hogy biztonsággal el lehessen különíteni a tipikus és az atipikus jegyeket, az jól látszik, hogy a Hegedűverseny II. tétele különbözik a többi darabtól. Szerkezetét ugyanis erőteljes rekapitulációval hangsúlyozott háromtagúság jellemzi, így inkább a szerző scherzóihoz hasonlít – bár ezek némelyike, például a 2. szimfónia *Burlá*ja szonátaformává növekedik. A scherzókhoz fűződő rokonság természetesen a *scherzando* előadói utasításból is adódik, s a tétel anyagában valóban hemzsegnek a különféle, játékos hanghatások (*chiuso* kürt; harsona- és tuba-*glissando;* üveghangok; magas fekvésű, „nyávogó" hegedűhangzás).

Másfelől ugyanakkor feltűnő, hogy a Hegedűverseny Intermezzójának humora súlyosabbnak mutatkozik a szerző jellegzetesen könnyed scherzo-hangvételénél. A *maggiore* középrész érzelgős valcer-paródiájában például szinte mahleri irónia elevenedik meg. A főrész visszatérése – a Hegedűverseny talán legkiemelkedőbb részlete – ugyancsak messze túlmutat a Dohnányi-scherzók dimenzióján: a komponista a csaknem fele terjedelmére tömörített rekapitulációban a groteszkig túlozta a főrész ártatlan játékosságát. *(8. kotta)* A szólóhegedű helyett a vaskosra hangszerelt zenekarnak adta a főtémát, a klarinét lágy *glissandó*it pedig ormótlan harsonákra és tubákra osztotta a torz, sőt hátborzongató hatás kedvéért. A játékosan kromatikus 2. téma a visszatérésben ugyancsak bizarr hanghatásokkal egészül ki, ráadásul közben tonalitását és formai kereteit is elveszíti. A tömörített és parodisztikusan transzformált visszatérés koncepcióját talán nem túlzás Bartók megoldásaival rokonítani.
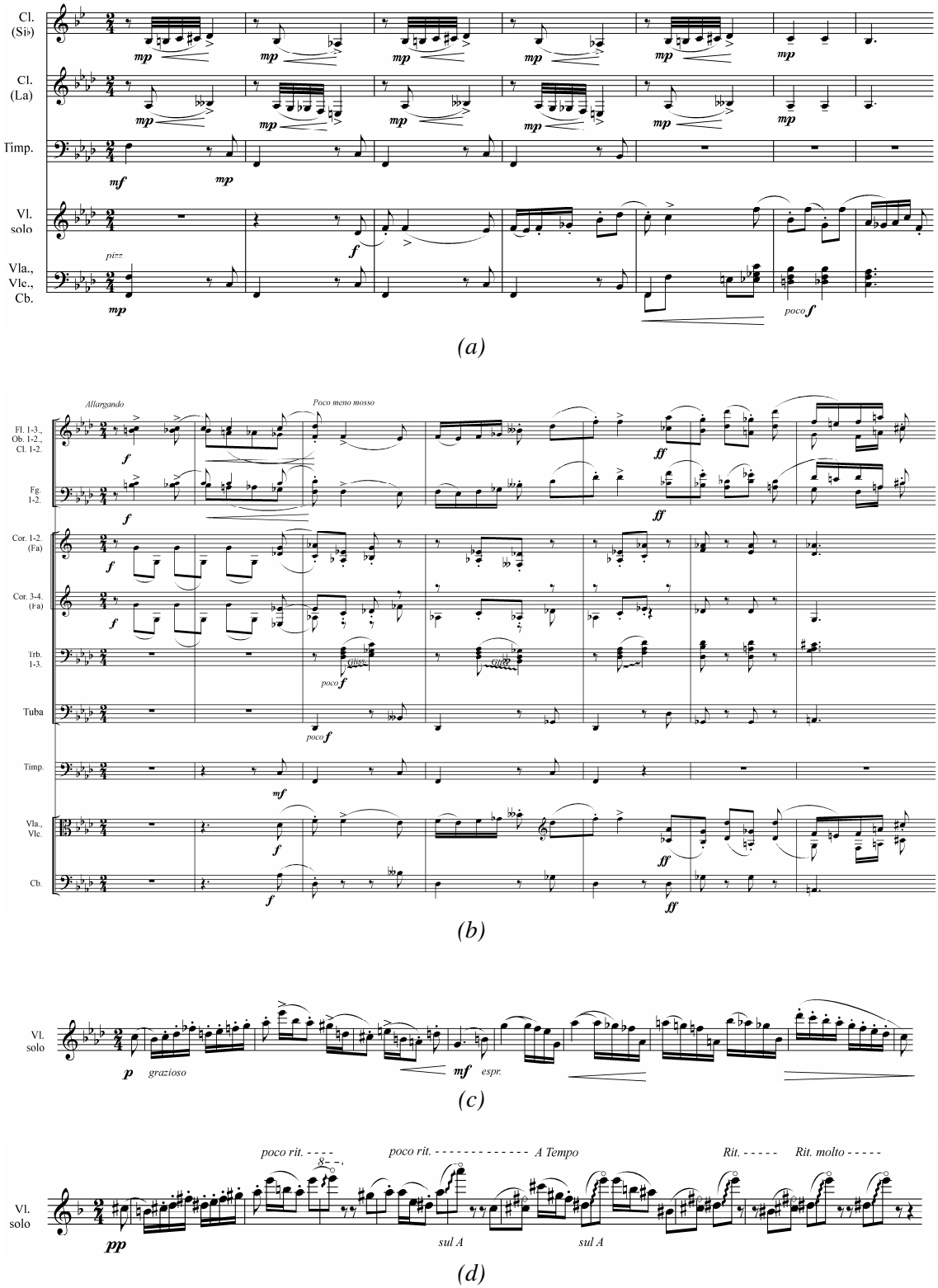
Szemben a Hegedűverseny sajátságosan groteszk humorával a Hárfa-concertino II. tétele nagyon is jellegzetesnek bizonyul Dohnányi scherzói közt – e művei ugyanis gyakran nem annyira Beethoven és Brahms robosztus scherzo-hangját, mint inkább Mendelssohn tündér-scherzóinak (*Szentivánéji álom,* Oktett, d-moll zongoratrió) tónusát követik. A Concertino első

[40] Detlef Kraus, „The Andante from the Sonata Op. 5 – a Possible Interpretation", illetve „The Path of the Intermezzo", in *Johannes Brahms. Composer for the Piano* (Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 1988), 29–34, illetve 41–48.

[41] Persze ennek ellenére Brahms intermezzói is mintái lehettek Dohnányinak. Erről már csupán az a megdöbbentő texturális és hangvételbeli hasonlóság is árulkodik, amely a német szerző op. 25-ös g-moll zongoranégyese Intermezzóját és Dohnányi op. 26-os zongoraötöse e tételét összefűzi.

[42] Hogy ez a mű és konkrétan ez a tétel Dohnányi számára mintaadó jelentőségű volt, azt az op. 7-es kvartett II. tételével való rokonsága bizonyítja.
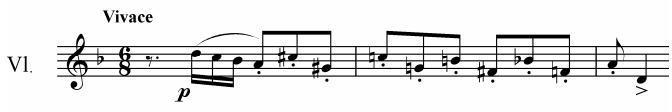
10.18132/LFZE.2010.21



8. kotta. A Hegedűverseny Intermezzójának karakterpárjai: az 1. téma (a) és visszatérése (b); a 2. téma dallama (c) és visszatérése (d)

10.18132/LFZE.2010.21

ütemeiben egy kacagó, nagyrészt kisszekund-lépésekben ereszkedő motívum jelenik meg, amely nemcsak főtémaként szolgál, hanem belőle építkezik a tétel összes átvezető jellegű, nem-tematikus anyaga is. A kromatikus ereszkedő mozgás a szerző számos hasonló darabját eszébe juttathatja a hallgatónak, Dohnányi ugyanis előszeretettel használt ereszkedő skálafutamokat humoros vagy karikaturisztikus elemként (erre mutat példát más összefüggésben a *31.* és *33. kotta,* 188–190. oldal), sőt scherzóinak gyakran teljes anyagát kromatikus ereszkedés dominálja. A Szerenád (op. 10) III. tételében például ez alkotja a téma gerincét – maga az ereszkedő gesztus pedig valószínűleg Beethoven VII. szimfóniájának III. tételével, illetve a *Szentivánéji álom-nyitánny*al hozható összefüggésbe. (*9.a–b kotta)*



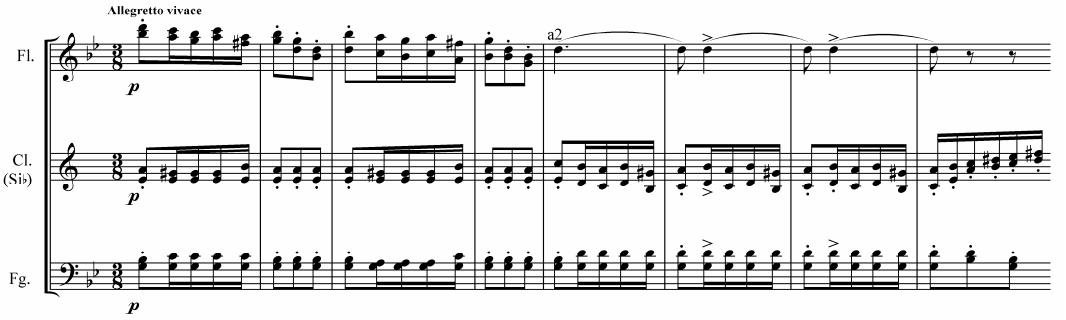
9.a kotta. Dohnányi scherzo-textúrái: a Szerenád IV. tételének ereszkedő témája

A Concertino középtételének azonban nemcsak rokonait, hanem „ikertestvérét" is megtaláljuk az életműben: a fisz-moll szvit (op. 19) scherzo-témája a motivika, a ritmus és a fafúvós intonáció szempontjából is olyan jelentős mértékben emlékeztet rá, hogy a két tételt szinte egyazon gondolat két különböző megfogalmazásának tekinthetjük. *(9.c–d kotta)*
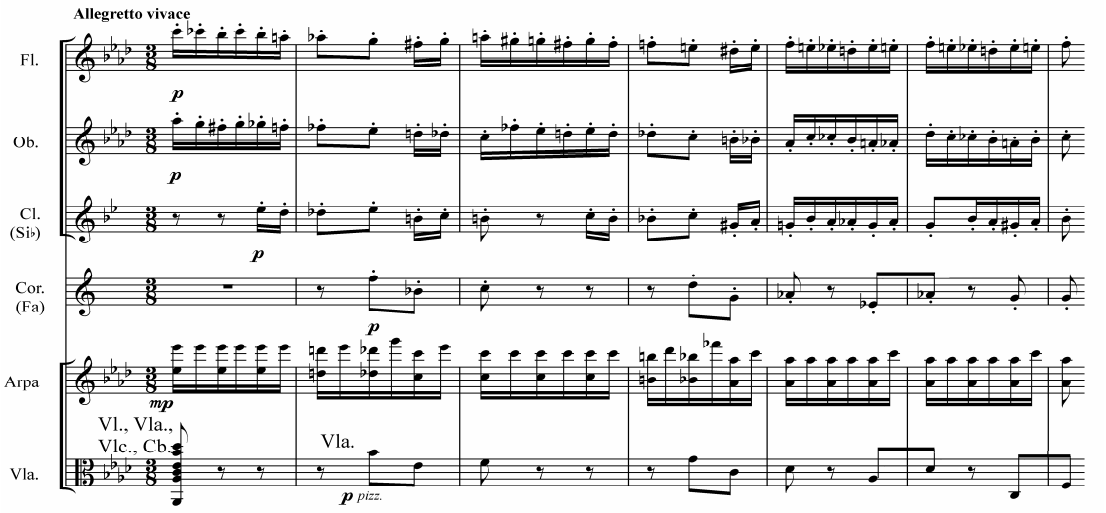
Formai szempontból azonban nem tipikus a Concertino „scherzója". Indulását követően – a főtéma *aaba* formájú exponálása után – mintha elveszítené ugyanis a háromtagúság pilléreit. A frázisszerkezet megbomlik, s ezt követően jóformán csak a hangszerelésbeli változásokat lehet érzékelni a szinte improvizatív textúrában. A főtéma vissza sem tér, helyette különböző, lazább szövésű vagy kidolgozásszerű anyagok következnek, melyek anyaga az első téma kromatikájából eredeztethető. Mintha Dohnányi átengedte volna az uralmat, s hagyta volna a maga törvényei szerint kibontakozni a „tündérvilágot". A különböző, egymás mellé sorakoztatott, az állandó tizenhatod-zakatolás által egységessé tett anyagok láncolata az intermezzo-tételek lineáris formájával rokon.

Úgy tűnik tehát, hogy míg formája és groteszk humora miatt a Hegedűverseny *Intermezzó*nak címzett tétele inkább scherzószerűnek bizonyul, addig a Concertino jellegzetes scherzo-alapanyagú középtétele Dohnányi-intermezzók dramaturgiájához kötődik. A két tétel közt tapasztalható eltérés a művek alapvető koncepcióbeli különbségére is rámutat: ahogy a Hegedűversenyben a drámai formálás, úgy a Concertino esetében a lineáris szerkesztésmód lehet az analízis vezető szempontja. A továbbiakban ezen a nyomon folytatom a szélső tételek formai elemzését.
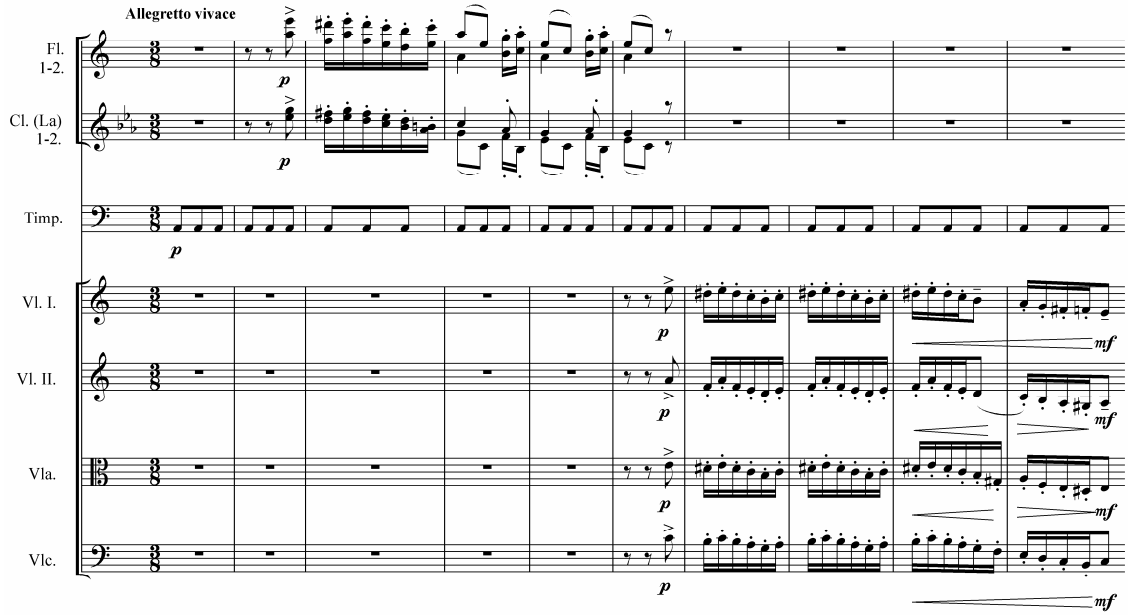
10.18132/LFZE.2010.21



(b)



(c)



(d)

9.b–d kotta. Dohnányi jellegzetes scherzo-textúráinak mintája, Mendelssohn: Szentiványéji álom, Scherzo (b) és Dohnányi-scherzók (Hárfa-concertino, c és fisz-moll szvit, d)

10.18132/LFZE.2010.21

A „nem-drámai" formakoncepció: a Hárfa-concertino nyitótétele
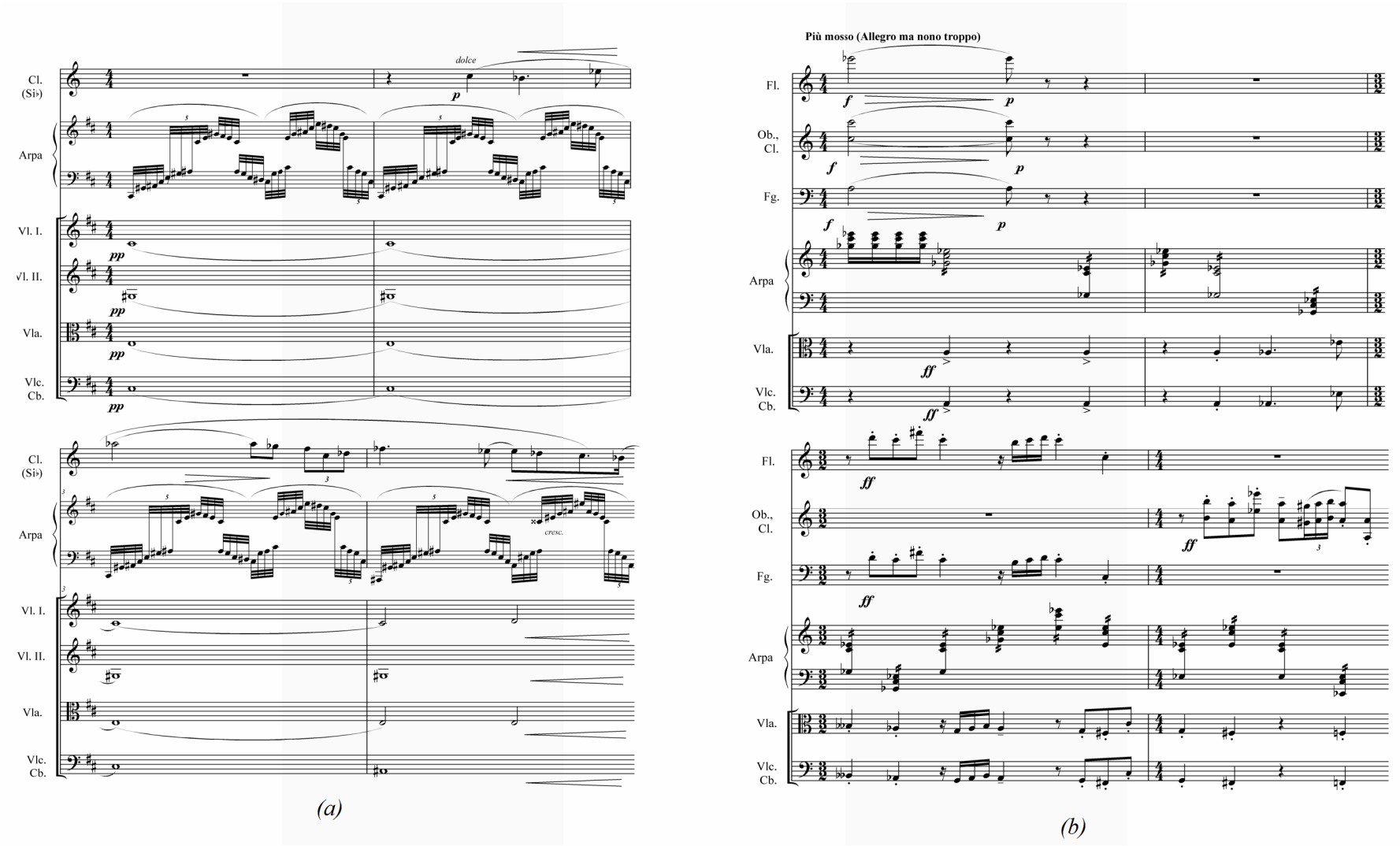
A Concertino I. tétele nemcsak mérsékelt tempója, de formája miatt is kivételesnek számít Dohnányi nyitótételei között. Bár a szerző szinte minden szonátaformája egyedi valamilyen szempontból, ciklusai I. tételében kivétel nélkül felismerhetően alkalmazta a nagyszabású hangszeres formát és kiaknázta annak dramaturgiai lehetőségeit. Ugyan a Concertino I. tétele is mutat szonátaszerű jegyeket, szerkezete sok tekintetben inkább a II. tétel „lineáris" formájára emlékeztet. *(20. ábra)* A darab hullámzó hárfakíséret felett lágyan beúszó, fafúvós témával nyit *(A)*, melynek egy transzformált alakja jelenik meg a második szakaszban *(B)*. Hogy az *A* és *B* tématerületeket mégse egyetlen egységnek tekintsük, azt a téma körvonalainak átalakulása, a hangvétel megváltozása és a tempó felgyorsulása indokolja. Az *A* és *B* részek elhangzását átvezetés jellegű szakasz *(C)* zárja, amelyet a *D*-szakasz követ egy nagyobb ívű, az eddigieknél teljesebb melódiával. Tematikus szempontból idáig teljes joggal értelmezhetnénk a formát szonáta-expozícióként: eszerint az első három szakasz az 1. téma-területnek, a zárt és melodikusabb *D*-egység pedig a melléktémának felelhet meg.

Az „expozíciót" azonban nem követi szabályos kidolgozási szakasz, majd visszatérés. Ehelyett a négyrészes struktúra *(A–B–C–D)* még egyszer lezajlik *(A′–B′–C′–D′),* s végül az *A* harmadik, rövidebb variánsa is felbukkan *(A″).* Az azonos rendben visszatérő formaszakaszok variálódnak ugyan, de csakis saját határaikon belül, vagyis egymástól való függetlenségük nem csorbul. Az *A* és *B* szakaszok hangulatbeli különbsége például az ismétlés során is megmarad, de ellentétes viszonyban érvényesül: az *A*-téma válik izgatottá és küzdelmessé – nemcsak az erélyes, *staccato* témaalak miatt, hanem az imitációs feldolgozásból adódóan is –, a fafúvók magas orgonapontja és a hárfa duruzsolása alatt *pizzicato* megszólaló *B*-téma ellenben gyengéd karaktert kap.[43] *(10. kotta)* Érdekes viszont, hogy a változatok közül éppen az átvezető jellegű *C′* szakasz egyezik meg leginkább eredeti alakjával *(C)*. A mű szerkezete mindennek következtében tehát egy kétrészes, párhuzamos formára hasonlít.

Ez a forma-típus Dohnányi más kompozícióiban is felbukkan, de leginkább a Concertinóban szakad el a szonáta-dramaturgiától. Láttuk, hogy a *Stabat Mater* formáját többek közt egy kontrasztáló zenei anyagokból álló „tömb" háromszori, variált ismétlődéseként is lehetséges magyarázni. Ezt fentebb a Cselló–zongora szonáta (op. 8) nyitótételéhez hasonlítottam, ami – más hangsúlyokkal – a Concertinóra is igaz. A Szonáta és a Concertino közös jegye például, hogy az „expozíciót" követően mindegyikben változatlanul újraindulni látszik az anyag (a Szonáta esetében ez már a kidolgozás része), illetve hogy a tematikus visszatérés nem esik

[43] Függetlenül attól, hogy e karaktercsere a leglényegesebb módosulás a darabban, Dohnányi természetesen számtalan finom – elsősorban hangszerelésbeli – variációval kerüli el a pontos ismétlést. Az *A′* rész hangszerelése például sokkal vaskosabb mint az *A*-é, s 3 témaintonáció helyett 3-szor 2 intonációra kerül sor. A párjával minden más szempontból azonos *C′*-ben a hárfakíséret figurációjának iránya változik. A *B* és *D* szakaszokban a hangszerelésbeli módosulások tűnnek fel elsősorban. *B* és *B′* például teljességgel megfordítja a letétet: a tematikus anyagot a hárfától a vonósok veszik át, a duruzsoló kíséretet a fuvolától a hárfa, az egy-egy akkordnyi harmóniát pedig a vonósoktól a fúvósok. Bár a pengetésszerű témaintonációt megőrzik a vonósok *pizzicató*i, a hangzás, mint láttuk, teljesen megváltozik.

10.18132/LFZE.2010.21

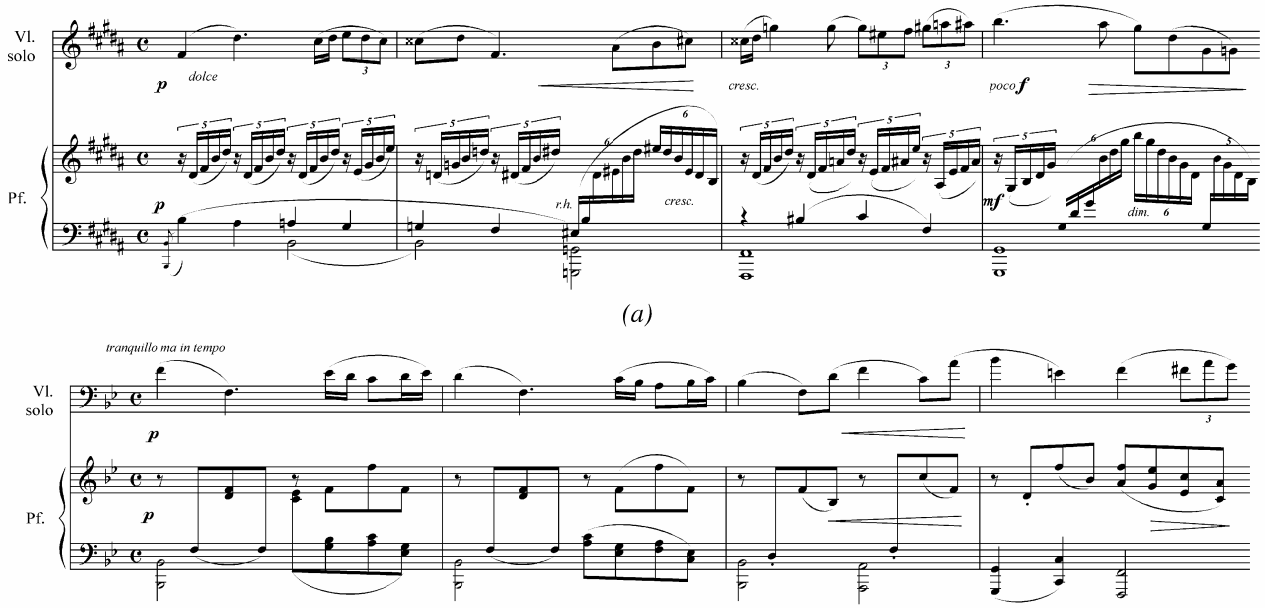


10.a–b kotta. A Hárfa-concertino nyitótételének 1. témája (A, a) és az 1. téma visszatérése (A', b)

A	*B*	*C*	*D*
3 témaintonáció	2 témaintonáció	átvezetés	2 témaintonáció
2♯ [cisz – E – ~h – hV^9]	2♯ [~D] ‖ 1♭ [~Esz – F – ~Ciszisz – D]	5♭ [Desz/desz]	5♭ [Desz – Bebé] ‖ 4♯ [E–a–C] ‖ – [f–Desz]
1. ütem	*17.*	*24.*	*36.*

A′	*B′*	*C′*	*D′*	*A″*
3×2 témaintonáció imitációban	3 (3×2) témaintonáció	átvezetés	2 témaintonáció	témaintonáció (im.), lezárás
ø [~a] ‖ 2♭ [g – ~Esz – ~esz – ~Gesz – F	– ~Ciszisz – D – H]	5♯ [H] ‖ – [G – B – gisz – E]	4♭ [~Asz]
60.	*86.*	*96.*	*107.*	*127.*

20. ábra. A Concertino I. tételének formája



11. kotta. A Hegedűverseny nyitótételének melléktémája a zongorakivonatban (a) és a téma egy rokona a Cselló-zongora szonáta variációs fináléjából (b)

10.18132/LFZE.2010.21

egybe a tonális rekapitulációval. Míg azonban a Csellószonátában a kidolgozás jellegű szakaszok kapnak nagyobb hangsúlyt, addig a Concertinóból éppen a feldolgozásszerűség hiányzik. Ez legkevésbé az *A′* szakaszra igaz, amely a téma kétféle transzformációját vezeti be imitációban, s fughetta-tetőpontban kulminál.

A Concertino kétszer lejátszódó és harmadszor is újraindulni látszó sorozata olyan hatást kelt, mintha a tétel csupán kivágata lenne egy végtelen zenei folyamatnak. A tematikus munka és a hangsúlyos rekapituláció hiányában voltaképpen az *A–B* illetve *A′–B′* szakaszok funkciócseréje jelenti az egyetlen drámai mozzanatot, ám ez is inkább csupán játékos variációnak tűnik – *egy* lehetőségnek a sok közül, nem pedig *a* szükségszerű dramaturgiai megoldásnak. A célratörő szonáta-forma helyett tehát egy attól gyökeresen különböző, konfliktusmentes, szemlélődő szerkezet jön létre, melynek líraiságát a zenei anyagok gyengéd karaktere is hangsúlyozza. Jellemző azonban Dohnányi formakoncepciójára, hogy még ez a struktúra is mindvégig igen szigorúnak és kontrolláltnak mutatkozik.

A „drámai" formakoncepció: a Hegedűverseny saroktételei

Szemben a Concertino nyitótételével, melyben a szerző kerüli a motivikus feldolgozást és a cselekményességet, a Hegedűverseny saroktételeit nagyon is a drámaiság, azaz a kontraszt-hatások, a kidolgozás-jellegű szakaszok túlsúlya és a markáns rekapituláció határozza meg. A különbség hasonló a művek II. tételei közt tapasztalt eltéréshez, amely azt a kérdést vetette fel, hogy scherzóként vagy intermezzóként volna-e helyesebb értelmezni őket. Jellemző a Hegedűverseny drámai koncepciójára, hogy még fináléja sem egyszerű rondóformában íródott, hanem a Dohnányi műveire ritkábban jellemző szonátarondó jegyeit viseli magán. A zárótétel nagyszabású formája mellett feldolgozásra való hajlama, gazdag kontrapunktikája és viszonylagos bőbeszédűsége miatt is kivételesnek mondható az œuvre-ben. Ez utóbbira jellemző, hogy a szerző még a kissé bizarr, kürttel kísért hegedű-*cadenzá*t követő záró szakaszban sem ragaszkodott a rá általában jellemző tömörséghez: ezután ugyanis még egy hosszabb, motivikus játékon alapuló, fokozásos szakaszt ékelt a lezárás elé.[44]

Még impozánsabb és terjedelmesebb a nyitótétel, melynek drámaisága részben az egyes formaszakaszok különböző funkciójának és karakterének hangsúlyozásából táplálkozik. Az 1. tématerületet rendkívüli feszültség jellemzi: nyomasztó küzdelmességet sugall a főtéma VII. dallamfokról való indulása, disszonanciája, s zaklatott, nagy hangközugrásokban mozgó dallamossága. A mű néhol egyenesen Bartók Hegedűversenyére emlékeztet – például a téma egész dallamívében, záró frázisában és a szólóhegedű zenekari témaexpozíciót felvezető kettősfogásaiban. Amennyire drámai és zaklatott azonban az 1. tématerület, olyannyira lírai és érintetlen a 2. téma, melynek melódiáját egy előadója a „hegedűirodalom egyik legszebbjeként"

[44] Maga a *cadenza* is kontrapunktikus játék, hiszen a kürt a főtéma augmentált alakját hozza – e köré épül a szabad hegedűszólam.

10.18132/LFZE.2010.21

aposztrofálta.[45] Szemben az 1. téma tónusával ez a melódia hangvételében és modulációiban is tipikus a Dohnányi-œuvre-ben: az évtizedekkel korábbi Cselló–zongora-szonáta variációs finálejának szabad változata például szoros rokonságban áll vele.[46] *(11. kotta)*
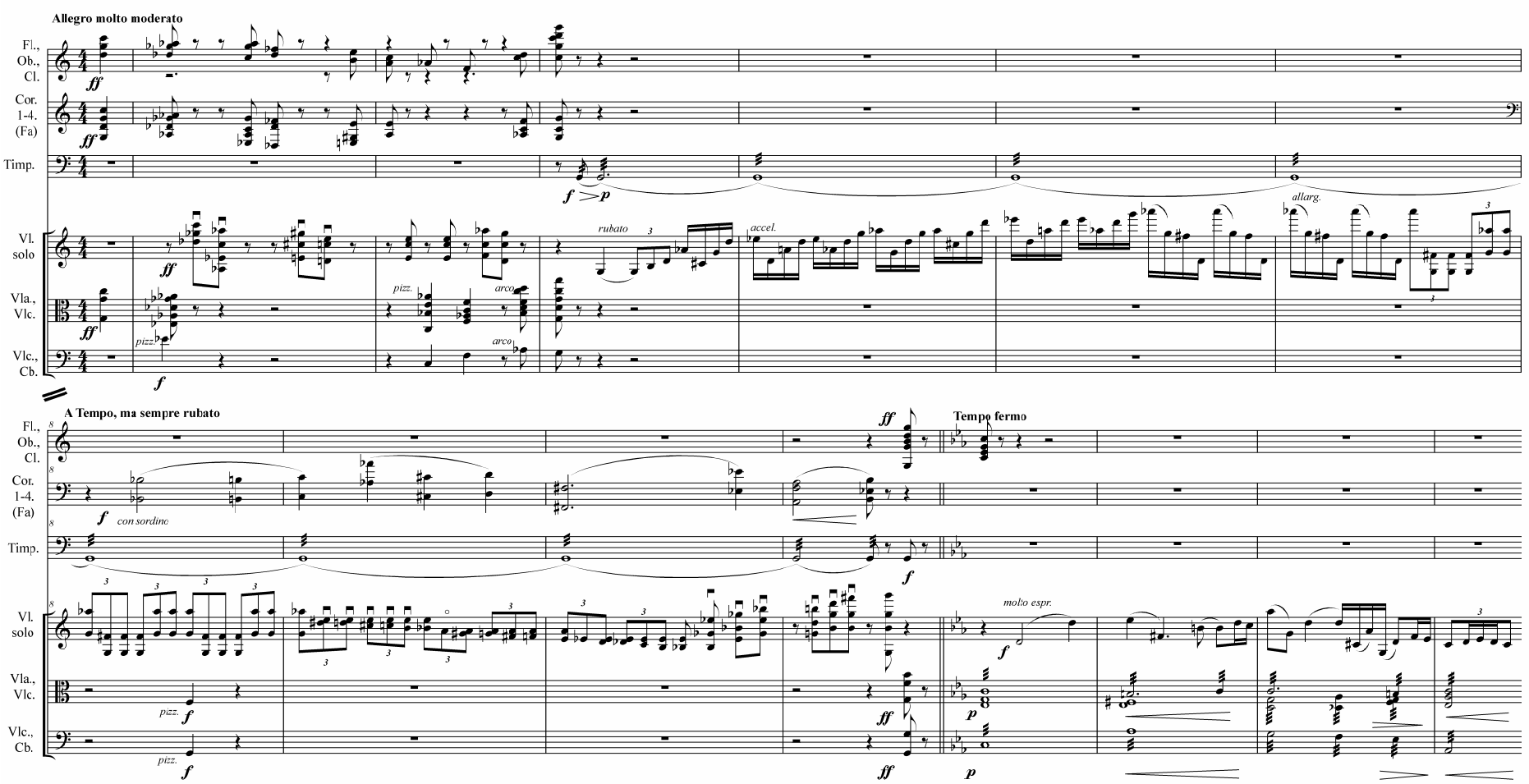
A tétel legfőbb jellegzetessége, hogy Dohnányi kifejezetten a drámaiságot, „beszédszerűséget" állítja a középpontba benne. E színpadias alapkarakter elsősorban a hegedű és a zenekar dialogizáló szembeállításából bontakozik ki. A szólóhangszer és a *tutti* egymást inspiráló párbeszéde mindjárt a darab kezdetén megjelenik: példát látunk itt gyors motívum-adogatásra; a másik féltől átvett motívum fejlesztésére; illetve a tömbszerű zenekari megszólalásra szenvedélyes választ adó hegedű-*cadenzá*ra egyaránt. *(12. kotta)* Még szemléletesebb azonban a kidolgozás kezdete, ahol mintegy 20 ütemen keresztül folytat dialógust a hegedű és a zenekar, melynek nyomán egy jól követhető drámai jelenet bontakozik ki – mégpedig a következőképpen. *(13. kotta)* Az expozíció végén a hegedű elkalandozó énekét eleinte csak egy baljós üstdob-tremoló árnyékolja be. *(13. kotta, 1. szakasz)* Hirtelen azonban egy dühös frázis robban ki a mélyvonós-kar *unisonó*jából, amelyből karakteres, erősen kromatikus téma születik – a feldolgozási szakasz anyaga. *(uo., 2. szakasz)* A vonóskar által „elmondottak" azonban a hegedű számára nem bizonyulnak elég meggyőzőnek: ingerült válasza újfent a lágy melódiába torkollik *(uo., 3–4. szakasz)*, s a zenekar részéről egy második figyelmeztetésre *(uo., 5. szakasz)* van szükség ahhoz, hogy megadja magát, és továbbvigye a zenekar által megkezdett témát. *(uo., 6. szakasz)* Messzebbre rugaszkodva az értelmezésben: mintha a hegedű által képviselt individuum vonakodna alárendelni magát a külvilág eseményeinek, s szeretne szemlélő szerepben maradni, ám ezt a körülmények végül nem teszik lehetővé.

A konfliktusok színpadias exponálása itt még nem fejeződik be, hiszen a mű ciklusszervezése is ezen alapul. A III. tétel végén a szólóhegedű ismét szabad *cadenzá*t indít. *(14. kotta, 1. szakasz) Adagio* ábrándozásából ezúttal is nehéz kizökkenteni: a fúgatéma felidézése nem is elegendő hozzá, a trombita távoli *(con sordino)* hívása szükséges megelevenedéséhez – a rézfúvós hangszer egyébként a nyitótétel főtémáját, azaz a legküzdelmesebb témát idézi fel. *(uo., 2. szakasz)* Mindezt egy olyan, részben zenekarral kísért, indulatos szakasz követi, amely enyhén variált formában a darab legelső ütemeit idézi vissza. Csupán a sorrenden változtat: előbb következik a kürtökkel kísért hegedű-*cadenza (uo., 3. szakasz),* s csak aztán a dialogizáló hangpáros anyag. *(uo., 4. szakasz, vö. a 12. kottával)* Egészen eddig a pontig tehát csupán a kérdések újra-felvetése történt meg, a „megoldás" az ezt követő öt taktusra szorítkozik, amikor is megismétlődik a nyitó tételből ismert *cadenza*-motívum – ez azonban már nem disszonáns

[45] Szabadi Vilmos, „Dohnányi két hegedűversenye" (CD-kísérőfüzet, Hungaroton: HCD 31759).

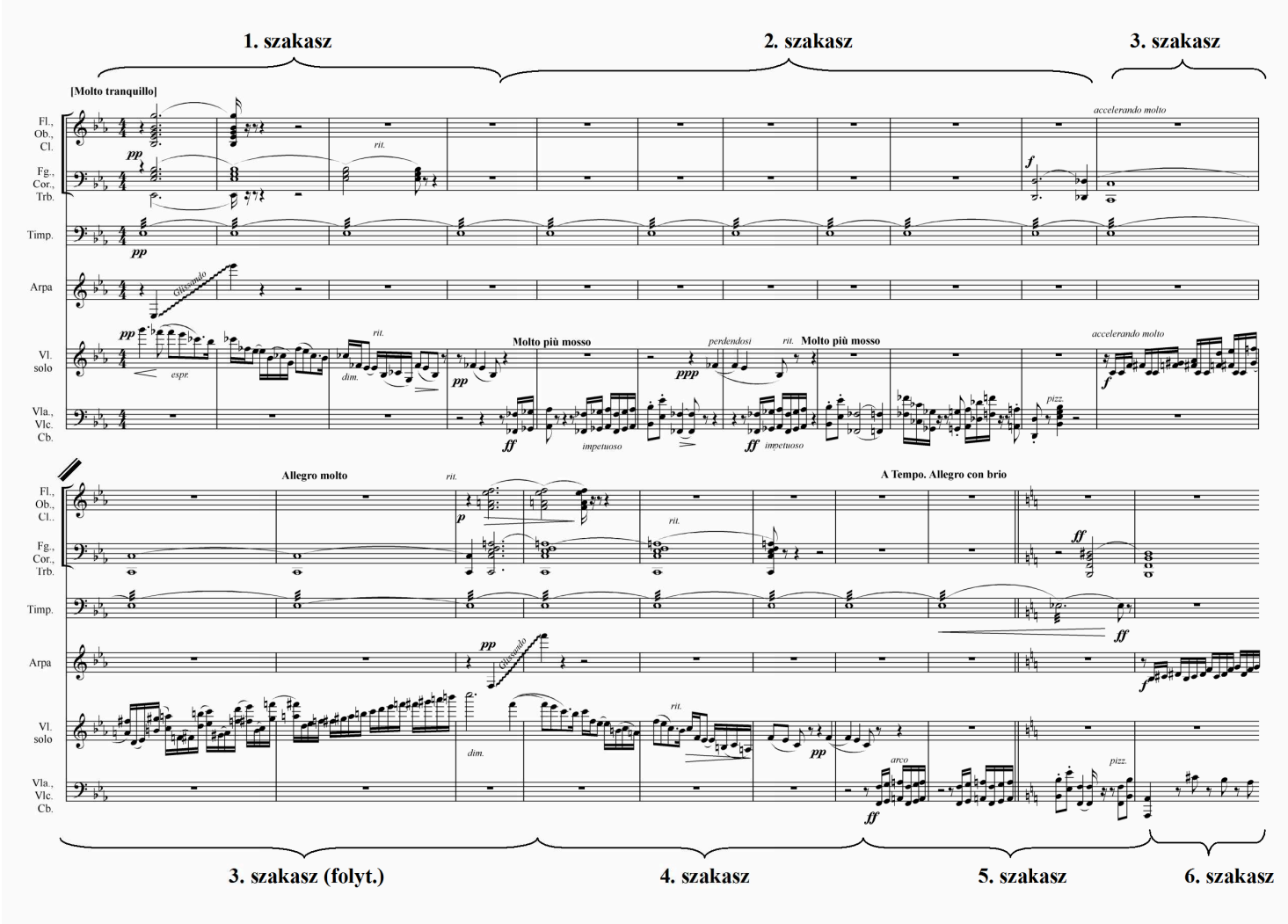
[46] A Csellószonáta e variációja egyébként erősen emlékeztet Brahms F-dúr gordonka–zongora szonátájának (op. 99) finálé-témájára, vagyis Dohnányi nemcsak saját jellegzetes dallamalkotását idézte itt fel, hanem a zeneszerző-mintáét is. A Brahms–Dohnányi rokonságról bővebben lásd Kusz Veronika, „Dohnányi variációs művei". Szakdolgozat, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2003, 125–126.

10.18132/LFZE.2010.21
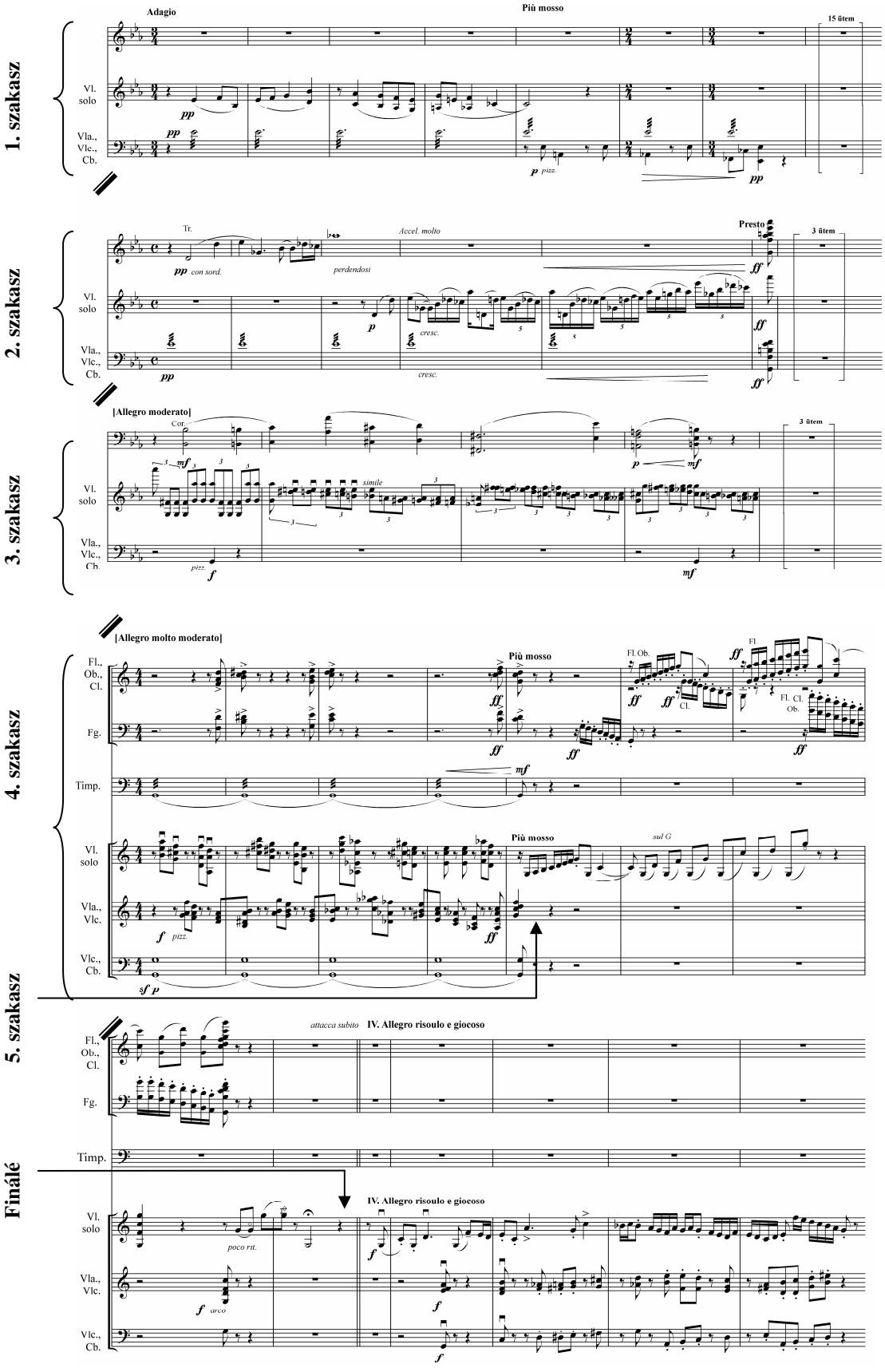


12. kotta. A Hegedűverseny kezdete (kivonat)

10.18132/LFZE.2010.21



13. kotta. A kidolgozás kezdete a Hegedűverseny nyitótételében (kivonat)

10.18132/LFZE.2010.21



14. kotta. A Hegedűverseny III–IV. tételének határa (kivonat)

10.18132/LFZE.2010.21

akkordfelbontásokat tartalmaz, hanem egy G-dúr skálává egyszerűsödik. *(uo., 5. szakasz)* Bevezet továbbá egy olyan *legato* kvart-hangpárt is, mely néhány másodperc múlva, az *attacca* kapcsolt finálé első ütemeiben a záró rondó témafejévé alakul. Míg a nyitótételben a küzdelmes, disszonáns *cadenzá*ból a szinte bartókian drámai főtéma-szakasz robbant ki, addig itt egy kedélyes, s motorikus ritmikája révén barokk concertók életteli hangját idéző rondó-finálé. Dohnányi egyébként nem mutatott kifejezett érdeklődést a neoklasszikus irányzatok iránt, s e tétel hangütése sem annyira Stravinsky vagy Bartók ilyen műveit idézi, hanem inkább közvetlen mintákat sejtet: az I. és III. tételek küzdelmei nyomán talán nem túlzás a főtéma diadalmas örvendezését a *Messiás*-oratórium *Rejoice, rejoice* kezdetű áriájával – annak nyitó frázisával és szövegével is – összefüggésbe hozni. Az I. tétel drámája mindenesetre igen frappáns, sőt kissé talán túlságosan is leegyszerűsített feloldást nyer, hogy a rondó már érintetlenül, a maga problémamentes C-dúrjában szólalhasson meg.

A ciklusszervezés a Hegedűverseny esetében tehát tulajdonképpen egy keretet jelent, melyet az I. tétel – annak is csupán bizonyos momentumai – és a III. tételt záró szakasz alkot. A kereten belül megszólaló anyagok – kezdve a nyitótétel melléktémájától a teljes Intermezzón át a lassú tételig – ettől teljesen függetlenek. A ciklusszervezés technikája így motivikailag nem kifejezetten szerves, viszont igen látványos narratívát sugall: a mű valamiféle kívülről érkező fenyegetésekkel szembeni magányos küzdelmet beszél el, amit lehetséges talán Dohnányi életkörülményeivel, közelmúltjának eseményeivel magyarázni. Az a szerzői szándék ugyanakkor mindenképp világos, hogy a Hegedűverseny reprezentatív megmutatkozásra készült; arra, hogy egy általános, jól érthető „cselekmény" mentén, a ragyogó szólista középpontba állításával hatást gyakoroljon hallgatóságára – s megnyerje a zeneszerző számára a szigorú New York-i közönséget.[47]

Forma és narratíva

Dohnányi hangszeres műveinek feltételezett narratívájával kapcsolatban persze nem árt az óvatosság, hiszen a „Romanticism in Beethoven's Pianoforte Sonatas" („A romantika Beethoven zongoraszonátáiban") című előadásában ezzel kapcsolatos fenntartásainak is hangot adott. Schumann fisz-moll szonátájának recitatívójáról ugyan azt írta, hogy benne Clara és Robert dialógusára lehet ismerni, Beethoven „Vihar" szonátájának (op. 31/2) hasonló értelmezéséről már jóval szkeptikusabban fogalmazott:

[47] Nyilvánvalóan Dohnányi más versenyművei is magukénak tudhatják e sajátosságot, ám ezek a 2. hegedűversenyhez hasonló mértékben nem élezik ki a szólista és a *tutti* szembenállását. Ugyanakkor meg kell jegyezni, hogy az 1. hegedűverseny textúrája jobban hasonlít a 2.-éra, mint a zongoraversenyekre, vagy akár Dohnányi lehetséges mintáira, például Brahms Hegedűversenyére.

10.18132/LFZE.2010.21

> Mire gondolt Beethoven? Habár késztetést érezhetünk arra, hogy megszövegezzük a recitativót, a szavak nem magyarázhatják meg a zenét. A zene a gondolatok nyelve, ami nem közölhető szavakkal.[48]

Az utolsó Beethoven-szonátákkal kapcsolatban szintén meglehetős éllel idézte Bülow-t:

> És mit mondhatnék a három utolsó szonátáról? Színtiszta romantika és költészet. Nincs szó, ami ezt kifejezhetné. Hans von Bülow, az ünnepelt Beethoven-interpretátor „Szamszára és Nirvána"-ként, illetve „Auflehnung und Ergebung"-ként (Lázadás és beletörődés) jellemzi az op. 111-es szonáta két tételét, de ez még mindig nagyon távol van attól, amit a szonáta mond nekünk.[49]

Van azonban egy hangszeres kompozíciója, amelyhez ő maga szolgált szöveges magyarázattal: a 2. szimfónia. Bár a műnek csak átdolgozásai tartoznak az amerikai periódushoz – amelyek ráadásul nem változtattak lényegesen anyagán és koncepcióján –, itt mégis érdemes röviden kitérni rá. Különösen, mert a 2. hegedűversenyt uraló küzdelmes hangvétel, mely ritkán fordul elő Dohnányinál, a 2. szimfóniát szintén jellemzi. Valószínű tehát, hogy az utóbbihoz kapcsolódó szerzői magyarázat segíthet a Hegedűverseny értelmezésében is. A két mű rokonsága mindenekelőtt a nyitótételek disszonáns, küzdelmes tónusában rejlik. Hasonlít továbbá a lassútételek végtelenített dallamszövése és a vonósdallamaikkal kontrasztáló fafúvós-megszólalások éteri atmoszférája; illetve a „scherzo" tételek megnövekedett súlya, s hogy mindkettőben nagy szerepet kapnak a groteszk hatások.

Mivel a zeneszerző az eredeti tervekhez képest késett a Szimfónia revíziójának befejezésével, a koncertismertetőt szerkesztő muzikológusnak, Donald Fergusonnak nem jutott elég ideje a kompozíció áttanulmányozására. Részben e késedelemnek köszönhető, hogy fennmaradt egy levél, melyben Dohnányi részletes leírást adott művéről. Ebből jól látszik, mennyire árnyalni igyekezett a darab kettős – programzenei és abszolút zenei – természetét:

---

[48] „What did Beethoven mean? One is inclined to put words under the notes of the recitative, but words can never explain music. Music is a language of ideas, which cannot be expressed by words." „Romanticism in Beethoven's Pianoforte Sonatas". Közli Grymes: Ilona von Dohnányi, 217–219, ide: 218.

[49] „And what shall I say of the last three sonatas? They are mere Romanticism, mere poetry. And there are no words to express what this reveals. Although Hans von Bülow, the celebrated Beethoven interpreter, characterizes the two movements of the Sonata op. 111, with »Samsara and Nirvana« or »Auflehnung und Ergebung« (Revolt and resignation), what the sonata tells us is still very far from that." „Romanticism in Beethoven's Pianoforte Sonatas". Közli Grymes [Ilona von Dohnányi], 217–219, ide: 219. Nincs pontos adatunk arról, hogy Dohnányi milyen egyéb irodalmat használt előadásához. Ismeretes azonban például, hogy húgát arra kérte, juttassa el neki „Nottebohm könyveit". (Ld. Mici Dohnányinak, 1959. június 14. FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1958–60", 101.) Valószínűleg a *Beethoveniana* 2 kötetéről van szó, amelyek Dohnányi magyarországi könyvtárában megtalálhatók voltak. Emellett a Mici által elkészített Széher úti könyvlistában (FSU Kilényi: „Miscellaneous Documents 1897–1950", 15–17.) Dohnányi megjelölésével szerepel (azaz ki akarta küldetni magának): Thayers, *Life of Beethoven* (3 vol.). A listán többek közt az alábbi, Beethovenről szóló művek is megtalálhatók (melyeket Dohnányi tehát már régebbről ismerhetett): Beethoven, *Impressions of Contemporaries*; André de Hevesy, *Beethoven: vie intime;* Kobalt, *Beethoven* [?]; Norman Mackenzie, *Beethoven*; Papp Viktor, *Beethoven és a magyarok*; Romain Rolland, *Beethoven's Meisterjahre;* Karl Storck, *Beethoven's Briefe*.

10.18132/LFZE.2010.21

> Kissé aggaszt, hogy a művet – különösen IV. tétele, a Bach „Komm, süsser Tod" koráljára[50] írott variációk miatt – „programzeneként" értékelik. Pedig nem az, vagy legalábbis nem jobban, mint – például – Beethoven *Ötödik*je vagy kései szonátái vagy bármely más zene, amely több mint egyszerű játék a formákkal.[51]

A kompozíció tehát nem a szó szoros értelmében programzene, mégis követhető benne egy zenén kívüli gondolat: az élet folytonos küzdelme és a küzdeni tudó ember diadala. Ez az eszme azonban nem új Dohnányinál, hanem egy korábbi művéből, a *Cantus vitae*-ből (op. 38) öröklődött a Szimfóniába:

> A Szimfónia – első változatában – mintegy 12 éve készült, azt követően, hogy megírtam Madách Imre *Az ember tragédiája* című drámai költeményén alapuló művemet, a *Cantus vitae*-t szólókra, kórusra és zenekarra. […] a Szimfónia ugyanezen gondolatok mentén született. Ezek lényege – meglátásom szerint és Madách szavaival élve:
> „A cél, megszünte a dicső csatának,
> A cél halál, az élet küzdelem,
> *S az ember célja e küzdés maga.*"[52]

Ahogy a *Cantus vitae*-vel a 2. szimfónia rokon, úgy a 2. szimfóniához a 2. hegedűverseny kapcsolódik szorosan, azaz nagy valószínűséggel ez utóbbi is az élet mindennapi–heroikus küzdelmét fogalmazza meg, s egyúttal a közelmúlt nehézségein való felülemelkedés szimbólumának is tekinthető. Fontos azonban leszögezni, hogy Dohnányi maga nem tett említést a Szimfónia és a Hegedűverseny rokonságáról – igaz, semmiféle nyilatkozata nem maradt fenn az utóbbi kompozícióról –, továbbá hogy a hasonló program e műben kissé más zenei koncepcióban jelenik meg. A 2. szimfónia súlyát, mondanivalójának hitelét ugyanis elsősorban az adja, hogy a program zenei motivikus munka nyomán bontakozik ki. Ezt maga a zeneszerző is fontosnak tartotta hangsúlyozni, az I. tétel leírásakor például így:

---

[50] Grymes jelzi, hogy bár Dohnányi mindvégig korálként utal rá, valójában egy *Geistliches Lied*ről van szó (BWV 478).

[51] „But I am a little worried that the work – especially because of the 4th movement, Variations on Bach's Choral »Komm' susser Tod« – might be interpreted as »Programmusic«, which it is *not*, at least not more than – for instance – Beethoven's Fifth or his last sonatas or any music which goes beyond a mere play with forms." Dohnányi levele Donald Fergusonnak, 1957. február 17. (FSU Dohnányi: „McGlynn Letters", 319–323.)

[52] „The Symphony was written – in its first version – about 12 years ago, after I had composed my »Cantus vitae«, a work for Soli, Chorus, and Orchestra based on words taken from Imre Madách's dramatic poem »The Tragedy of Man«. […] the Symphony […] arose under the influence of the same ideas. The essence of these, – in my opinion, also Madách's work: »The goal is the end of the glorious fight; the goal is death, *life is a struggle.*«" Dohnányi levele Donald Fergusonnak, 1957. február 17. (FSU Dohnányi: „McGlynn Letters", 319–323.) A *Cantus vitae* keletkezéséről, szövegi felépítéséről és filozófiájáról lásd: James A. Grymes, „A *Cantus vitae* (op. 38) szimfonikus kantáta keletkezéstörténete, zenei felépítése és bemutatója", in *Dohnányi Évkönyv 2004,* 3–20; Németh G. István, „*Az ember tragédiájá*tól a *Cantus vitae*-ig. Madách drámájának és Dohnányi szövegkönyvének konkordanciája", in *Dohnányi Évkönyv 2004,* 21–30.

10.18132/LFZE.2010.21

I. tétel

Allegro con brio, ma energico ed appassionato. E-dúr

Szonátaforma

Madáchot idézem: „*Szerelem és küzdés* nélkül mit ér [/] A lét?"

(Nincs program! A küzdelem kizárólag zenei jellegű a kidolgozási részben az első téma és az expozíció záró témái közt. Az első téma diadalmaskodik a visszatérésben.)[53]

Ezzel szemben, mint láttuk, a Hegedűverseny nyitótételéből hiányzik a témák harca: jellemző például, hogy a kidolgozási szakasz tematikusan független az előzményektől. A hegedű és a zenekar párbeszéde a III. tétel végén pedig rendkívül kifejező ugyan, dramaturgiailag mégis inkább csupán függeléke a műnek, hiszen a nyitóütemekkel alkotott drámai kereten belül – összesen három tételnyi zenei anyagban – lényegében nem történik kísérlet a „színpadra kerülő" alapkonfliktus megoldására. A Hegedűverseny felhőtlen fináléjával szemben a 2. szimfóniában a zárótétel is komoly küzdelmeket tartogat. Míg előbbi ciklusszervezése kizárólag egyszerű tematikus visszaidézésen alapul, addig utóbbi feloldást hozó zárófúgája egyszerre variánsa a variációs témának (Bach dallamának) és a nyitótétel markáns, anapesztusos alapgesztusának – s ez csak egy példája a művet átszövő tematikus rokonságoknak. *(15. kotta)*

Figyelemre méltó, hogy a Szimfónia átdolgozásai arra utalnak: Dohnányi a darab tökéletesítése során még inkább kerülni igyekezett az egyszerű tematikus visszatéréseket, s inkább az elvontabb technikákat helyezte az előtérbe.[54] Az első verzióban például a finálé bevezetésében még megjelentek az I. és II. tétel témái. Ezt a szerző utóbb javította, s helyette a korál anyagából szőtt introdukciót – mely persze kevésbé közvetlenül, de úgyszintén rokonságban áll a korábban hallott témákkal. Hasonlóképp változott meg a fúga 2. szakasza, melyből Dohnányi ugyancsak elhagyott egy visszautalást.

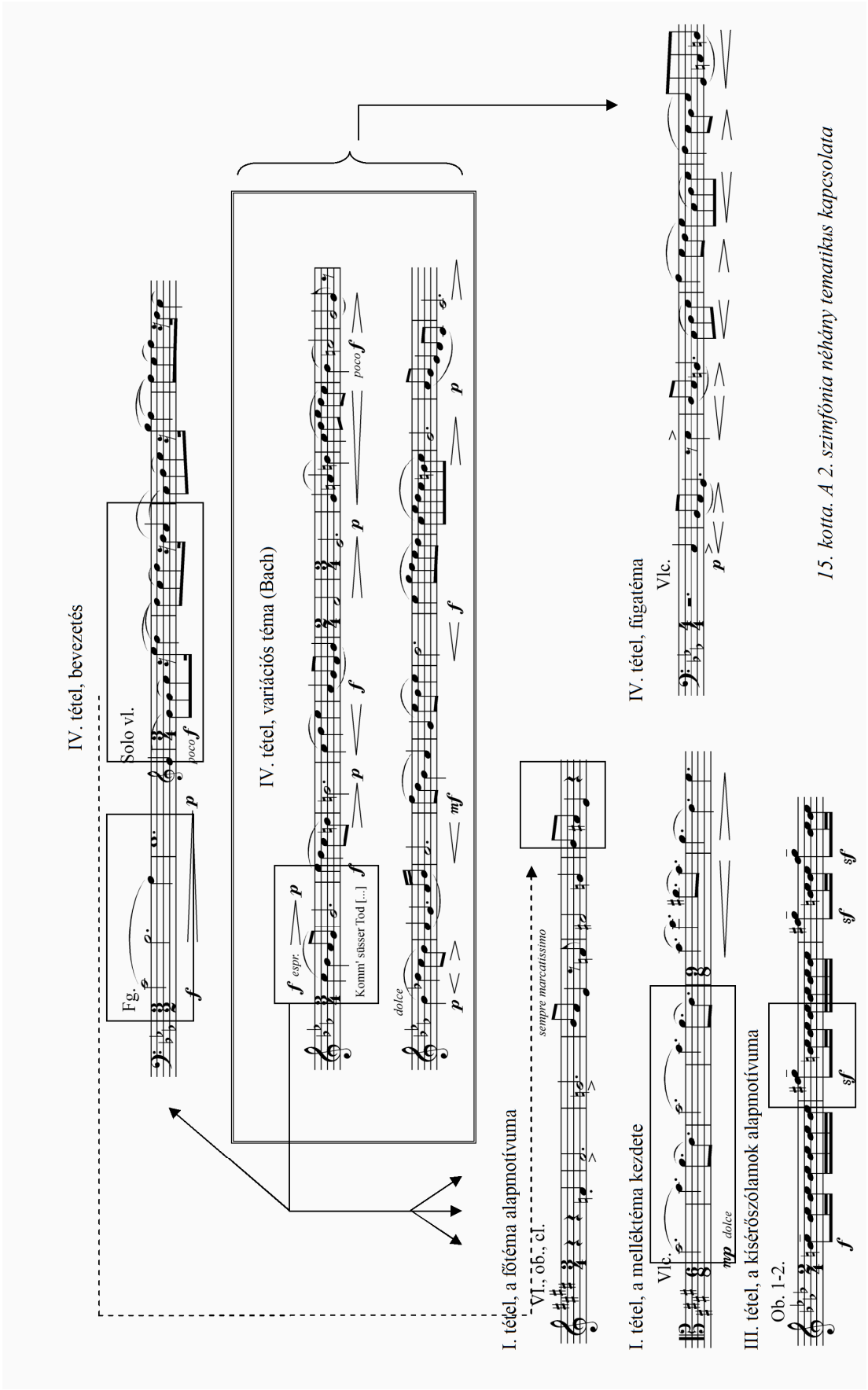
A James A. Grymes által részletesen számba vett revíziók véleményem szerint két további, általános, elsősorban formai–dramaturgiai vonatkozású tendenciát tükröznek. A változtatások az 1–2. verzió között igazán számottevőek, s a 2. revízióban Dohnányi mindenekelőtt a mű drámaiságát igyekezett tovább mélyíteni: anyagát egyfelől horizontálisan – formailag – tömörítette, másfelől vertikálisan – a szövésmód szempontjából – bonyolította. Az utóbbi tendenciával kapcsolatban Grymes úgy fogalmazott:

---

[53] „*1st movement.* Allegro con brio, ma energico ed appassionato. E major. Sonata allegro form. I quote Madách: »What is the life without love and strife?« (No program! The strife is merely musical in the developement [sic] section between the first subject and the closing themes of the exposition. The first subject triumphs in the recapitulation.)" Dohnányi levele Donald Fergusonnak, 1957. február 17. (FSU Dohnányi: „McGlynn Letters", 319–323.)

[54] A revíziós munka pontos tartalmát és menetét Grymes tárta fel nagy részletességgel. Az általános tendenciák megfogalmazásához teljes egészében az ő megfigyeléseit vettem alapul. James A. Grymes, „Compositional Process in Ernst von Dohnányi's Symphony in E major" (MA thesis, Florida State University); uő, „Compositional Process in Dohnányi's Symphony in E major, Op. 40", in *Perspectives on Ernst von Dohnányi,* 139–163.

10.18132/LFZE.2010.21



15. kotta. A 2. szimfónia néhány tematikus kapcsolata

10.18132/LFZE.2010.21

> Ahogy Dohnányi jobban kiismerte a szimfónia témáit, nekifogott, hogy a lehető leginkább kiaknázza a bennük rejlő lehetőségeket.[55]

E törekvésnek különböző megnyilvánulási formái vannak. Grymes leírja például: a II. tétel főtémáját Dohnányi úgy alakította át, hogy az eredeti tonalitás keretein belül kromatikusabbá, s ezáltal gazdagabbá tette. Emellett némiképp átalakította struktúráját is, aminek köszönhetően a tetőpont levezetésére több idő maradt (2 ütem helyett 4 ütem) a dallam felépülése pedig árnyaltabbá vált: egyetlen *fortissimo* csúcspont helyett két kisebb dallami tetőpont jelenik meg benne. *(16.a kotta)* A tematikus anyagok intenzívebb kihasználásának egy másik lehetséges módja, amikor a szerző egy-egy, az első verzióban önállóan megszólaló témát a revízióban további, korábban már hallott anyaggal kontrapunktikusan ötvözött. Ez történt például az I. tétel expozíciójának végén, ahol a visszaidéződő főtéma mellé a második változatban a főtéma-szakasz egy másik anyaga – Grymes jelölése szerint „1T" téma, azaz az első átvezető jellegű téma – társult ellenpontként.

A III. tétel kódájában ugyanakkor ennek ellenkezője történt, hiszen itt Dohnányi éppen hogy megszüntette a kontrapunktikus téma-kapcsolásokat – ami viszont a revíziós munka másik általános tendenciájára hívja fel a figyelmet: a formai tömörítés elvére. A tematikus egyszerűsítés révén ugyanis a struktúra adott esetben világosabbá válhat, a III. tétel kódájának új verziója például Grymes szerint is határozottabb konklúziót ad a tételnek. A II. tételben valószínűleg hasonló okból került sor változtatásra. Eredetileg a visszatérésben a főtéma mellett ellenpontként a „melléktéma" is rekapitulált. Később azonban Dohnányi megváltoztatta ezt a szakaszt: bár a kontrapunktikát megtartotta (a főtéma-szakasz két anyagának részvételével), a melléktémát elhagyta belőle. Így nagymértékben módosult a tétel struktúrája, hiszen a szonátaforma helyett egy egyszerűbb szerkezet – Dohnányi saját terminológiája szerint „A B A típusú rondóforma" [56] – alakult ki. A formai egyszerűsítésre talán azért kerülhetett sor, hogy a lassútétel kontrasztja a szonáta-alapú, küzdelmes programmal rendelkező többi tétellel szemben e tekintetben is markánsabb legyen. Ehhez ugyanis Éva 2. színbeli szavai szolgálnak mottóul: „Ah, élni, élni: melly édes, mi szép!"[57] A tételek közti kontraszt alapvetően fontos lehetett a szerző számára, hiszen fentebb idézett leírásában a III. tételhez nem is adott meg madáchi idézetet, csupán annyit jegyzett meg mellette: „a II. tétel ellentéte".[58]
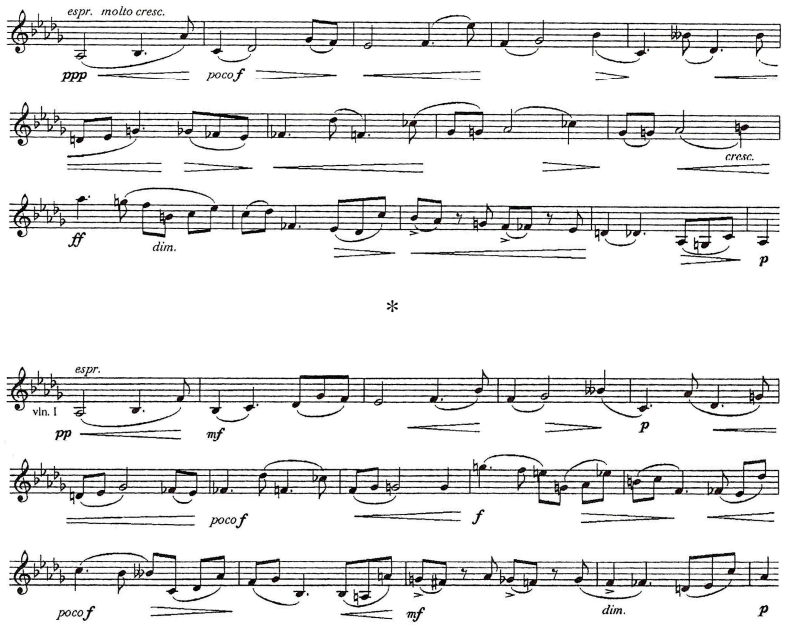
---

[55] „As Dohnányi became more comfortable with the themes of the symphony, he began to exploit them to their fullest potential." Grymes, „Compositional Process in Dohnányi's Symphony in E major, Op. 40", in *Perspectives on Ernst von Dohnányi,* 150.

[56] „A B A type of Rondo form." Dohnányi levele Donald Fergusonnak, 1957. február 17. (FSU Dohnányi: „McGlynn Letters", 319–323.)
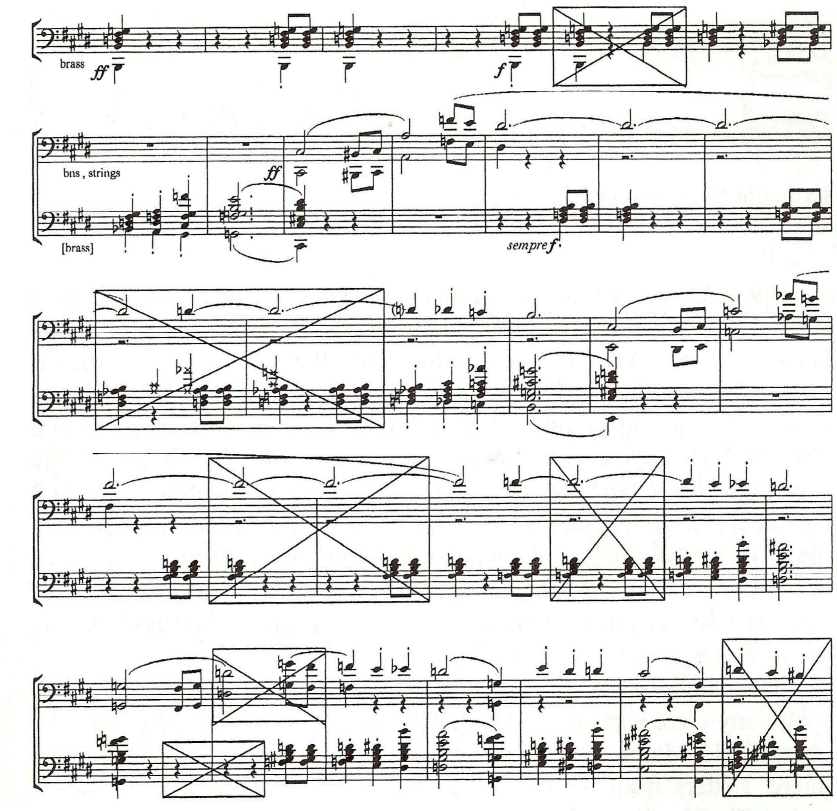
[57] Dohnányi levele Donald Fergusonnak, 1957. február 17. (FSU Dohnányi: „McGlynn Letters", 319–323.)

[58] „Burla (Mockery.) Allegro. F minor. The opposite of the 2nd." Dohnányi levele Donald Fergusonnak, 1957. február 17. (FSU Dohnányi: „McGlynn Letters", 319–323.)

10.18132/LFZE.2010.21



16.a kotta. A II. tétel témájának eredeti változata és revíziója a 2. szimfóniában



16.b kotta. Húzások a 2. szimfónia nyitótételének melléktéma-szakaszában

[Forrás: Grymes, „Compositional Process in Dohnányi's Symphony in E major, Op. 40", in uő. (ed.), *Perspectives on Ernst von Dohnányi,* 149 és 151.]

10.18132/LFZE.2010.21

A formai tömörítés legegyszerűbb módja a húzás, amire a nyitótétel melléktéma-szakaszának átalakítása adja a legjobb példát. Ebben a témaexponálásokat követő, a melléktémát kibontakoztató szakasz 33-ról 18 ütemre rövidült anélkül, hogy Dohnányi bármennyit is feláldozott volna a meglehetősen mechanikus, ismétlődő tematikából. (*16.b kotta*) Ugyancsak a zenei anyag tömörítését, s egyúttal a forma egyszerűsítését szolgálhatta, hogy motivikailag leegyszerűsítette a kidolgozási szakaszra való rávezetést (314–327. ütem a végleges verzióban). Grymes egyébként megjegyzi, hogy érdekes módon ez a rész formálódott a legnehezebben a komponálás során, míg az élet küzdelmeit „megzenésítő" kidolgozási szakaszhoz egyáltalán nem társult küzdelmes alkotói folyamat.

Vajon azért nyúlt vissza Dohnányi a Szimfónia narratívájához és kifejezésmódjához a Hegedűverseny komponálásakor, mert az 1948–49-es évek bolyongása közepette még mindig – vagy újra – aktuálisnak érezte? Ezt valószínűsíti a tény, hogy az op. 40-et is újra elővette amerikai éveiben. Az sem kizárt ugyanakkor, hogy a külső körülmények – a felkérés – sürgetése miatt fordult a Hegedűversenyben az ismerős hangvételhez, dramaturgiához. Bárhogy is történt, a korábbi művekben kipróbált koncepciók újraalkotása, ami több amerikai művét jellemzi, már itt, a periódus első kompozíciójában tetten érhető.

10.18132/LFZE.2010.21

3. Játék a formával: a *Burletta*

A Burletta *építőelemei*
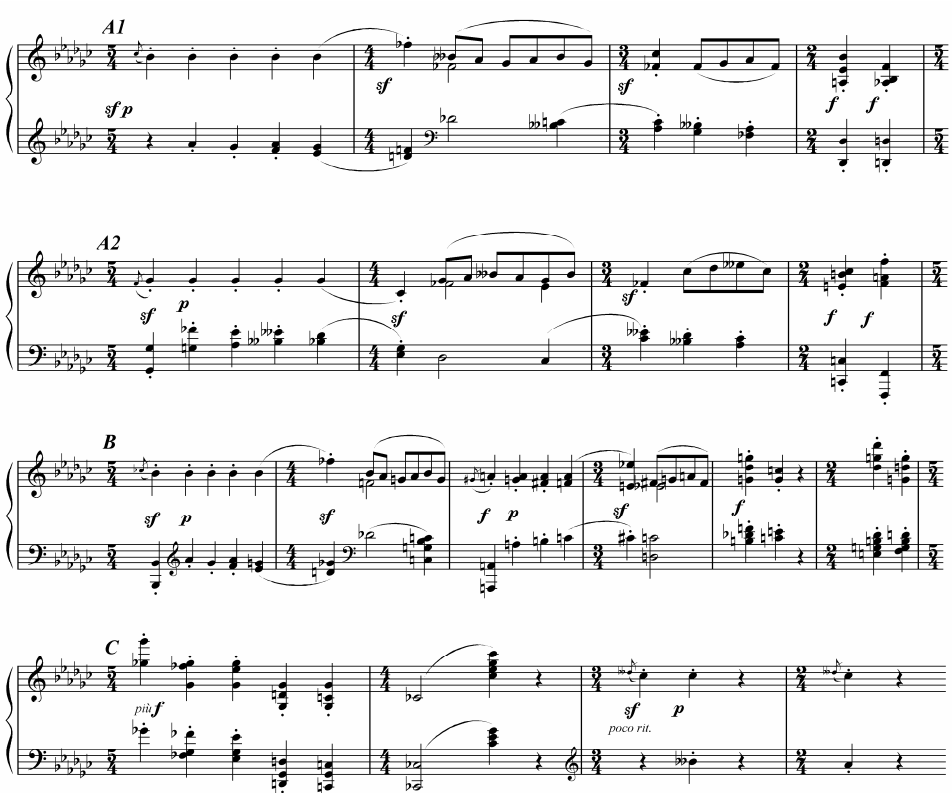
A fentiek arról tanúskodnak tehát, hogy a szerző kései stílusát alapvetően ugyanaz a formálási stratégia jellemezte, mint korábbi periódusait: hagyományos, 18–19. századi struktúrákban gondolkodott, melyeket olykor sajátos módon variált. Az egyetlen kivételnek a *Three Singular Pieces Burletta* című darabja (op. 44/1) látszik. A címében is játékosságot sugalló kompozíció legsajátosabb vonását folyamatosan változó ütemmutatója jelenti. Erre természetesen többen felhívták már a figyelmet – maga a zeneszerző is így jellemezte darabját –, de az elemzők a metrumrend esetlegességét és szabadságát hangsúlyozták.[59] Az alábbi analízis arra tesz kísérletet, hogy a változó ütemmutatók szabályszerűségét és formaalkotó szerepét mutassa be.

A *Burletta* különleges formai koncepciója nem a nagyszerkezet szintjén mutatkozik meg, hiszen a szerző másik három, kisebb terjedelmű, amerikai darabjához hasonlóan (op. 44/2, 3, op. 48/1) ez is egyszerű háromrészes (triós) formában íródott. A két formarész zenei alapanyagában is határozottan elkülönül: a főrészt fanyar, a *tritonus* hangközt hangsúlyozó tematika jellemzi (1–70. ütem, *17.a kotta,* visszatérése: 114–159. ütem), a középrész ezzel szemben kifejezetten melodikus (71–113. ütem, *18. kotta*). *(21. ábra, I. szint)* A főrész első megjelenése *(F)* maga is háromrészes struktúrát alkot, hiszen az első 18 ütem *(F1)* csaknem változatlan formában megismétlődik *(F1')*, majd egy 16 ütemes kitérőt *(F2)* követően visszatér *(F1'')*. A főrész rövidített rekapitulációja *(F')* előbb a kitérő anyagot *(F2')* eleveníti fel, majd röviden visszaidézi az *F1*-szakaszt, melyet kóda kerekít le. *(uo., II. szint)*
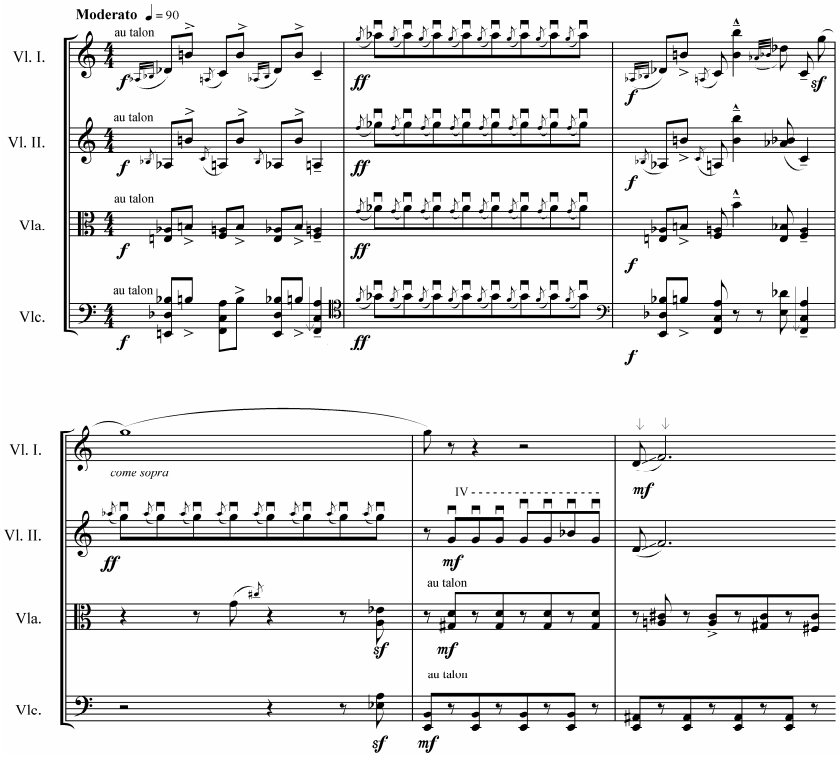
E szabályos háromtagúság azonban szokatlan módon épül fel és szokatlan elemekből áll. A legkisebb építőelemek pontosan egy-egy ütemnyi terjedelműek. *(uo., IV. szint)* A melodikus triótémát nem számítva a kompozíció összesen tucatnyi ilyen motívumból áll, melyek szoros rokonságban állnak egymással. (A motívumok rendszerét lásd a *19. kottá*n.) A négy legfontosabb motívum *(a, b, c, d)* mindjárt a darab legelején, egymás után megszólal (1–4. ütem). *(17.a kotta)* A következő négy taktusban legközelebbi rokonaik is elhangoznak: ezeket a az egyszerűség kedvéért a továbbiakban tükörfordításoknak nevezem *(a_t, b_t, c_t, d_t)*, bár nem

[59] „The Baleta [sic] Opus 44, composed more recently is described by the composer as a »musical joke«. The joke is on anyone who attempts to play it. The time signatures, changed with each measure, read 5-4, 4-4, 3-4, 2-4, and then are reversed." Paul Fontaine, „Dr. Dohnanyi's Recital One of Most Successful Ever Heard in Athens", *The Athens Messenger* (1954. március 1.). „Az Op. 44 első darabjának (Burletta) négytaktusos frázisai az 5/4, 4/4, 3/4 és 2/4 váltakozására épülnek, először a jelzett sorrendben, később különböző egymás mellé állításban." Vázsonyi, 298. „Némelykor több ütemfajta is váltakozik: a *Három különös zongoradarab* (op. 44) »Burlettá«-jában (no. 1) az 5/4 mellett 4/4, 3/4 és 2/4 is szerepel. Ám – jóllehet ez a metrikus rend uralkodik – itt is akad eltérés az ütemfajták sorrendjének szigorú ismétlődésétől: az egyenletes lejtést olykor egy-egy, több taktusra érvényes, új ütemmutató szakítja meg, míg máskor a fenti ütemrend fordul visszájára, így keltve egyfajta aszimmetria és kiszámíthatatlanság érzését." Kiszely-Papp Deborah, „Zenekari és improvizációs elemek Dohnányi zongoramuzsikájában", in *Dohnányi Évkönyv 2004,* 31–60.

10.18132/LFZE.2010.21



(a)
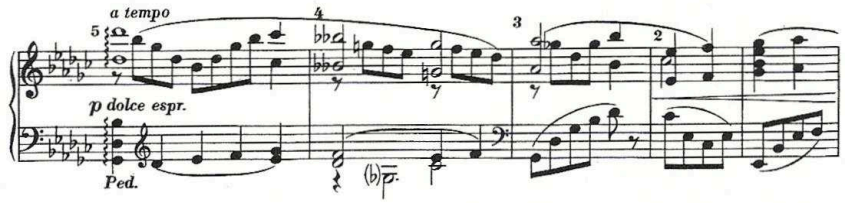


(b)
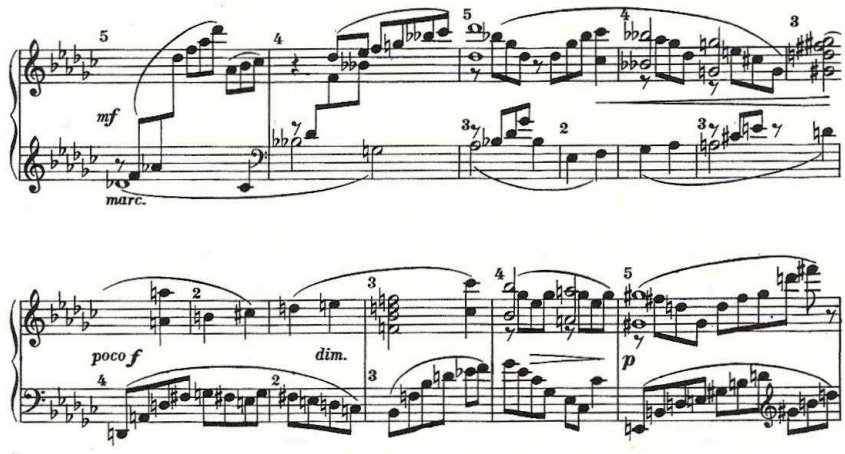
17.a–b kotta. Dohnányi: Burletta *kezdete és „sorai”(a), valamint Bartók:* Burletta *kezdete (b)*

10.18132/LFZE.2010.21

szigorú értelemben vett tükrözései az alapmotívumoknak.[60] A tükör-kapcsolatokon túl rokona egymásnak a *b–c,* illetve a b_t–c_t motívum is. A négy főmotívumnál és tükör-variánsaiknál kevésbé jelentős zenei anyagot hordoz a maradék három elem *(e, f, g)*: ezek egyszerű zárlatként, illetve átvezető szakaszként funkcionálnak, ráadásul úgyszintén szorosan összefüggnek az alapmotívumokkal. Az *e* elem orgonapontszerűen kiemelt központi hangja és a hozzá kapcsolódó ereszkedő kíséret miatt az *a*-val rokon, bár széles akkordfogásai, *forte* utasítása és lendületes oktávugrásai elleplezik a hasonlóságot. Szintén az *a*-hoz kapcsolódik a *g* motívum: annak jellegzetes, előkés, *staccato* figuráját visszhangozza tétován. Az *f* felugró motivikája végül a d_t-re emlékeztet.



(a)



(b)

18. kotta. A trió kezdete (a) és a triótéma imitációs megjelenése (b) a Burlettá*ban*

A felfelé ugró hangpár motívuma azonban nemcsak az *f* és d_t elemeket köti össze, hanem kapcsolatban áll az *a* és *b* motívumok ütemhatárán megjelenő *sforzato* felugrással is. Ezzel párhuzamosan az a_t–b_t ütemhatár motívuma a *d*-vel kapcsolható össze. Ez a markáns ugrás további elemekben is meghatározónak bizonyul *(e, c, c_t)*, vagyis a darab csaknem összes

[60] Az *a* és a_t motívumok fő különbsége, hogy utóbbiban az egy hangon álló, *staccato* főmotívumhoz nemcsak egy ereszkedő, hanem egy felfelé mozgó kísérőszólam is társul. A *b–*b_t, illetve *c–*c_t motívumok tükör-kapcsolata jobban megragadható: hasonló, ereszkedő kísérőszólam felett a b_t és c_t motívumban a jobb kéz által játszott dallamugrás (általában kvint, vagy ahhoz közeli hangköz) és a nyolcadfiguráció iránya is megfordul. A mindössze két markáns, *staccato* akkordot magába foglaló *d* motívum és „tükrözése" többnyire egy-egy frázis zárásaként bukkan fel. Eredeti alakjában a felső szólam lefelé, fordításában felfelé ugrik. Az *a*-hoz kapcsolódik még a triószakaszban összesen 3-szor felbukkanó motívum, amelyet a bal kéz kromatikusan emelkedő negyedelése miatt a tükrözött *a* motívum variánsaként *(a_{tv})* azonosíthatunk (a variáció abban rejlik, hogy az egyetlen hang orgonapontszerű ismétlése helyett a vezető szólam nyolcadoló skálamozgás).

10.18132/LFZE.2010.21

ü.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36
I	**Főrész**																																			
II	**F1 rész**																		**F1' rész**																	
III	*A1* sor				*A2* sor				*B* sor						*C* sor				*A1* sor				*A2* sor				*B* sor						*C* sor			
IV	*a*	*b*	*c*	*d*	a_t	b_t	c_t	d_t	*a*	*b*	a_t	*c*	*d*	*d*	*e*	*f*	*g*	*g*	*a*	*b*	*c*	*d*	a_t	b_t	c_t	d_t	*a*	*b*	a_t	*c*	*d*	*d*	*e*	*f*	*g*	*g*
met rum	**5**	**4**	**3**	**2**	**5**	**4**	**3**	**2**	**5**	**4**	**4**	**3**	**3**	**2**	**5**	**4**	**3**	**2**	**5**	**4**	**3**	**2**	**5**	**4**	**3**	**2**	**5**	**4**	**4**	**3**	**3**	**2**	**5**	**4**	**3**	**2**

ü.	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70
I	**Főrész (folyt.)**																																	
II	**F2**																**F1''**																	
III	*D* sor			*D* sor			*E* sor						*F* sor				*A1* sor				*A2* sor			*B* sor						*C* sor			
IV	*a*	b_t	c_t	*a*	b_t	c_t	*e*	*e*	*e*	*e*	*e*	*d*	*g*	*g*	*g*	*g*	*a*	*b*	*c*	*d*	a_t	b_t	c_t	d_t	*a*	*b*	a_t	*c*	*d*	*d*	*e*	*f*	*[x]*	
m.	**5**	**4**	**3**	**5**	**4**	**3**	**5**	**5**	**5**	**4**	**3**	**2**	**5**	**4**	**3**	**2**	**5**	**4**	**3**	**2**	**5**	**4**	**3**	**2**	**5**	**4**	**4**	**3**	**3**	**2**	**5**	**4**	**3**	**2**

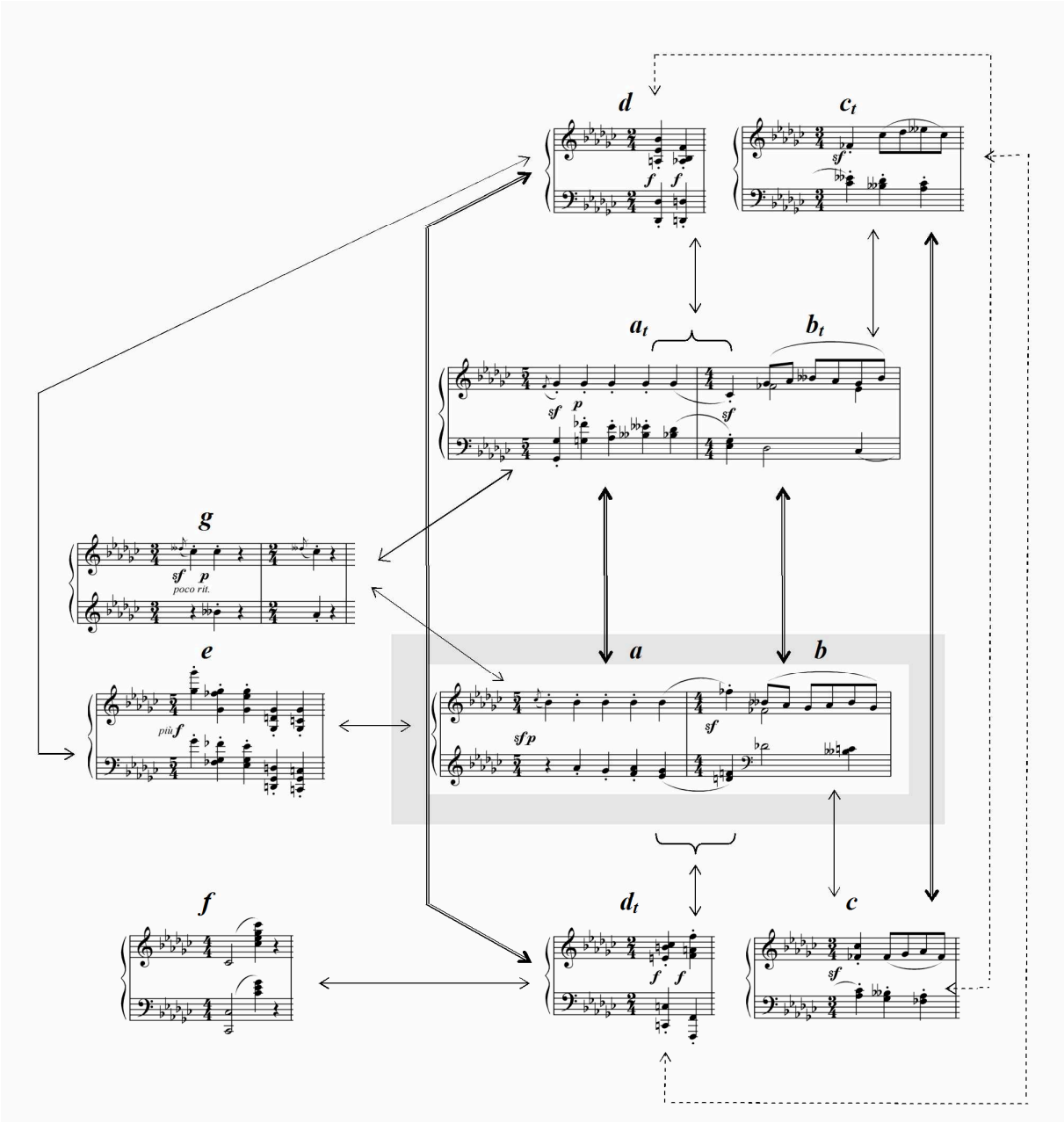
ü.	71		73		75		77		79		81		83		85		87		89		91	93	95	97	99	101	103	105	107	108	109	111	
I	**Trió**																																
II	**triótéma**								**közjáték**				**triótéma**						**közjáték**			**triótéma**				**triótéma**					**közjáték**		
III	(egy szólam)								*G* sor				(egy szólam)			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

ü	114	115	116	117	118	119	120	121	122	123	124	125	126	127	128	129	130	131	132	133	134	135	136	137
I	**A főrész rövidített visszatérése**																							
II	**F2'**																**[F1]**							
III	*D* sor			*D* sor			*E* sor						*F* sor				*A1* sor				*A2* sor			
IV	*a*	b_t	c_t	*a*	b_t	c_t	*e*	*e*	*e*	*e*	*e*	*d*	*g*	*g*	*g*	*g*	*a*	*b*	*c*	*d*	a_t	b_t	c_t	d_t
m.	**5**	**4**	**3**	**5**	**4**	**3**	**5**	**5**	**5**	**4**	**3**	**2**	**5**	**4**	**3**	**2**	**5**	**4**	**3**	**2**	**5**	**4**	**3**	**2**

ü	138	139	140	141	142	143	144	145	146	147	148	149	150	151	152	153	154	155	156	157	158
I	**Kóda**																				
II/III																					
IV	*a*	*b*	d_t	*a*	*c*	d_t	*d*	*d*	*e*	*f*	𝄽	𝄻	a_t	$\sim b_t$	$\sim c$	d_t	𝄽	𝄻	*e*	*f*	
m.	**5**	**4**	**3**	**4**	**3**	**2**	**3**	**2**	**5**	**4**	**3**	**4**	**5**	**4**	**3**	**2**	**3**	**4**	**5**	**4**	**3**

21. ábra. A Burletta *formája*

10.18132/LFZE.2010.21



19. kotta. A Burletta *elemeinek rokonsági rendszere*

Jelmagyarázat:

***a*, a_t =** ütemnyi motívum

= két ütem határán álló motívum

= különböző szorosságú rokonság motívumok között

= a mű motivikus kiindulópontja

10.18132/LFZE.2010.21

motívumát összefűzi. Kivételt ez alól egyedül az *a* elem jelent, amelyet viszont egy másik, rejtettebb zenei rokonság köt társaihoz: a kromatikus, vagy majdnem-kromatikus ereszkedés. E két tendencia – azaz a váratlan hangközugrás hangsúlyozása és a kromatikus ereszkedés – alapozza meg a *Burletta* különös, disszonáns, groteszk hangzását. A fentieket összegezve pedig megállapítható, hogy mindez az *a–b* kezdő ütempárból bontakozik ki, amely így a mű motivikus kiindulópontjának bizonyul.

Ütemmutató mint formaszervező elv

A *Burletta*ban négyféle metrum ($\frac{5}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{3}{4}$ és $\frac{2}{4}$)[61] váltja egymást, általában ütemről–ütemre. *(21. ábra, „metrum" sor)* Egyazon ütemmutató legfeljebb három taktuson át marad változatlan (két alkalommal: 43–45. és 120–122. ütem), de még két azonos metrumú ütem is ritka egymás után (kilenc alkalommal fordul elő a 158 ütem terjedelmű darabban). A metrum változékonysága azonban korántsem esetleges: a különböző ütemmutatóval rendelkező taktusok tervszerűen felépített egységekbe rendeződnek.

A metrum-sorrend formaalkotó jelentőségét bizonyítja, hogy a taktusnyi elemeknél magasabb szintű egységeket *(21. ábra, III. szint)* legkönnyebben az ütemmutatók rendje által lehet megragadni.[62] Érdekes módon a változó metrum szerepe éppen a főrész fanyar hangzásvilágától eltávolodó, lírai triótéma megszólalásánál tűnik fel leginkább, amelyet Dohnányi szintén taktusról taktusra változó ütemmutatóval jegyzett le. *(18. kotta)* Feltételezhetnénk, hogy a rugalmas metrika csupán egyfajta sajátos színt és lüktetést ad a melódiának. Csakhogy a szerző a dallam harmadik, kánonban történő megjelentetésekor is megtartotta, sőt a belépések különbsége következtében még ütköztette is a két szólam metrumrendjét, ami arra utal, hogy ennél azért jelentősebb szerepet tulajdonított neki. *(18.b kotta)* A triótéma két változatban fordul elő: az eredeti (71–78. ütem) és az eredetinél egy ütemmel rövidebb (83–89. ütem) formában. Mindkét témaalak metrumszerkezete szimmetrikus rendet mutat ($\frac{5}{4}$–$\frac{4}{4}$–$\frac{3}{4}$–$\frac{2}{4}$–$\frac{2}{4}$–$\frac{3}{4}$–$\frac{4}{4}$–$\frac{5}{4}$, illetve $\frac{5}{4}$–$\frac{4}{4}$–$\frac{3}{4}$–$\frac{2}{4}$–$\frac{3}{4}$–$\frac{4}{4}$–$\frac{5}{4}$), s ezt tehát akkor is megtartják, amikor kánonban jelennek meg. Ám nemcsak a trió-melódia rendelkezik szimmetrikus metrumrenddel: a melódiát megtörő, a főtéma motívumait idéző két kis szakasz is hasonlóan szerveződik ($\frac{4}{4}$–$\frac{3}{4}$–$\frac{3}{4}$–$\frac{4}{4}$ a 79–82. ütemben, illetve $\frac{4}{4}$–$\frac{3}{4}$–$\frac{4}{4}$ a 90–92. ütemben).

Más szabályok szerint alakul viszont a triót lezáró szakasz (110–113. ütem): metrumai csökkenő irányúak ($\frac{5}{4}$–$\frac{4}{4}$–$\frac{3}{4}$–$\frac{2}{4}$). Az eltérés nem véletlen, ez ugyanis már a főrészhez vezet vissza, ahol szintén szabályozott a ütemmutatók változása, mégpedig ugyanígy, csökkenő sorban ($\frac{5}{4}$–$\frac{4}{4}$–

[61] Az $\frac{5}{4}$es motívum egységére Dohnányi önmagában is büszke volt: „It is Dohnanyi's claim, voiced with some pride, that he has constructed an uncrackable 5-4 measure. Tschaikowsky wrote a whole movement in 5-4 time, but the suspicion persist that the Russian misplaced his bar lines." Paul Fontaine, „Dr. Dohnanyi's Recital One of Most Successful Ever Heard in Athens", *The Athens Messenger* (1954. március 1.).

[62] A zenei motívumok és az ütemmutatók ugyanis nem kizárólagos megfelelői egymásnak. Bár például a *b, b_t,* illetve *c, c_t* motívum kifejezetten csak $\frac{4}{4}$-es, illetve $\frac{3}{4}$-es egységben fordul elő; a zenei anyagukban kevésbé kötött formulák *(a, a_t, a_{tv}; d; e)* viszont a legváltozatosabb ütemmutatókkal párosulnak (*a* és variánsai: $\frac{5}{4}$–$\frac{4}{4}$–$\frac{3}{4}$; *d:* $\frac{3}{4}$–$\frac{2}{4}$; *e:* $\frac{5}{4}$–$\frac{4}{4}$–$\frac{3}{4}$).

10.18132/LFZE.2010.21

$\frac{3}{4}$–$\frac{2}{4}$, $\frac{5}{4}$–$\frac{4}{4}$–$\frac{4}{4}$–$\frac{3}{4}$–$\frac{3}{4}$–$\frac{2}{4}$ és $\frac{5}{4}$–$\frac{4}{4}$–$\frac{3}{4}$ kombinációk fordulnak elő). Miután az ily módon jól körülhatárolható egységekre bomló folyamat motivikailag is ennek megfelelően tagolódik, s az egységeknek a klasszikus formaelemektől jelentősen eltér a felépítése, célszerűbbnek látszik az egységeket frázis vagy periódus helyett „sor"-nak nevezni. Ez a terminus természetesen nem a szeriális zene sor-fogalmának kíván megfelelni, hanem csupán megkülönbözteti a *Burletta* sorait a hagyományos formai egységektől, másrészt utal arra, hogy variálódásuk módja különleges, például nagy szerepet kap a tükörfordítás elve. Az mindenesetre bizonyosnak látszik, hogy a kis darab furcsa mozaikszerűsége – melyet Dohnányi saját interpretációja, például a csökkenő metrumú sorok siettetése által nagyban hangsúlyoz – nagyrészt e sajátos szerkesztésmódból adódik.

Soroknak tehát a darab olyan építőelemeit nevezem, amelyek az ütemnyi (*a, b, c, d* stb.) motívumok és a formarészek (*F1, F1', F2* stb.) szintje között helyezkednek el. *(21. ábra, III. szint; vö. 17. kottával)* A mű első négy ütemében felcsendülő alapsor az *a–b–c–d* elemeket tartalmazza (*A1* sor). Az ezt rendszerint követő egység ugyancsak négy ütemes, és az alapsor elemeinek tükörfordításos alakját hozza: a_t–b_t–c_t–d_t (*A2* sor). Az alapsor következő variánsának (*B* sor) lényege a bővülés, hiszen itt egy $\frac{4}{4}$-es és egy $\frac{3}{4}$-es, zenei anyagát tekintve ismerős elem ékelődik be: *a–b–*a_t*–c–d–d*. Az *F2* formarészekben felbukkanó alapsor-variáns (*D* sor) egyrészt szűkül, másrészt pedig az alap- és a tükörfordításos elemek keverednek benne: *a–*b_t*–*c_t. Az *a–b–c–d* sorral kevésbé vannak összefüggésben a triószakaszban megjelenő formulák, melyek az *a* elemet variálják: *a–a–*a_{tv}*–*a_{tv}*; a–a–*a_{tv}*; a–a–g–g*. A többi sor végül zeneileg kevésbé karakterisztikus elemekből áll, s átvezető, illetve lezáró funkcióval bír: *e–f–g–g* (*C* sor), *e–e–e–e–e–d* (*E* sor) és *g–g–g–g* (*F* sor).

A *Burletta* „sor"-alapú felépítésének jellemvonásait tehát a következőképp összegezhetjük. A csökkenő (főrész) vagy szimmetrikus (trió) metrumrenddel rendelkező sorok három–hat, együtemes alapelemből állnak, de csak egy meghatározott körön belül variálódnak – több közülük az *A*-val jelölt alapsorral rokon. Az *F1* szakaszok az *A1–A2–B–C* képlettel írhatók le, míg az *F2* szakasz *D–D–E–F*-ként. A dallamosabb triót is megszakítja néhány, a főrész anyagához kapcsolódó rövid sor, de a metrumrend tekintetében magát a triót is sorszerű szerkesztésmód jellemzi. A sorok és a motívumok szabályszerűsége csak a kompozíció utolsó szakaszában (a kódában, 130–158. ütem) bomlik fel.

Az elemek variációja

A *Burletta* motivikailag meglehetősen statikus, azaz elemei – mind a taktusnyi egységek, mind pedig az ezekből épülő sorok – alig variálódnak. Jól példázza ezt az *A2* sor, amelynek négyszeri előfordulása (*F1* – 5. ütemtől; *F1'* – 23. ütemtől; *F1''* – 57. ütemtől; visszatérés – 134. ütemtől) lényegében egyforma. A változatlanság elsősorban melodikai és ritmikai szempontból értendő: a felrakást vagy kézelosztást tekintve gyakrabban van különbség a motívumok közt – például az

10.18132/LFZE.2010.21
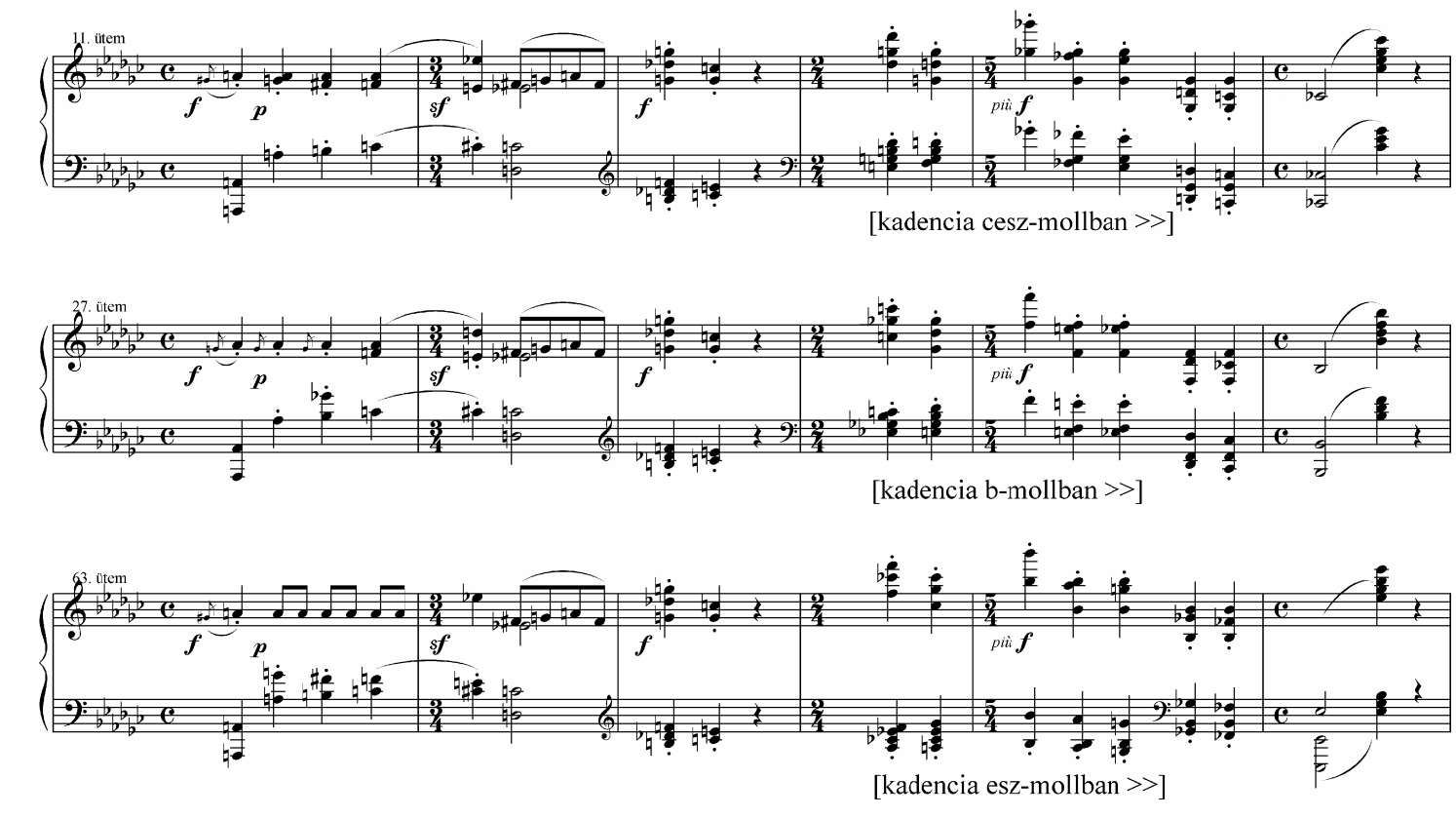
a elemben az egy hangon időző, *staccato* motívumot olykor előkék betoldásával, olykor oktáverősítéssel színesíti a szerző. Ha mégis módosulnak a taktusnyi, s rajtuk keresztül a sornyi elemek, akkor elsősorban harmóniai szempontból változnak – mégpedig a nagyforma követelményeinek megfelelően.

Az *F1, F1', F1"* egységek különböző formai funkciójuknak megfelelően más-más harmóniai útvonalat járnak be: az *F1* az alaphangnemből, esz-mollból indulva cesz-mollba jut; az *F1'* cesz-mollból visszakanyarodik az alaphangnembe, hogy onnan b-moll felé folytassa útját; az *F1"* pedig az *F1*-hez hasonló tonális pillérekre építve végül esz-mollban marad. Ebbe a hangnemi tervbe illeszkednek a sorok, melyek azonban – különös módon – nem mutatnak ennek megfelelő változékonyságot. Nemcsak motivikus, hanem harmóniai értelemben is az *A2* sor a legstabilabb. Az *A1* és a *B* sorok bizonyos szakaszai is állandóak, más pontokon viszont variálódnak. Előbbiben rendszerint az első ütem *(a)* változékony – figurációjában és harmóniailag: orgonapontja olykor *b* máskor *cesz* –,[63] de aztán a különböző verziók összeérnek, s ugyanoda futnak ki. A *B* sorban a kezdet és a zárás is változik. *(20. kotta)* Utóbbi oka, hogy a *B* sorok végén a nagyforma tonális tervének megfelelően modulációra van szükség. Mivel azonban a nagyforma hagyományos hangnemi tervével nincs összhangban a darab zenei anyagára alapvetően jellemző tonális stagnálás, e moduláció csakis igen váratlanul történhet meg. Valóban, a különböző hangnemű zárlatok előkészítése gyakorlatilag egyetlen ütemen múlik: a *B* sor utolsó taktusán, amelynek következményeképp a rövidke *C* sor már mindegyik visszatérésekor más tonalitásban van.

Ez a hirtelen moduláció persze azért lehetséges egyáltalán, mert a zene folyamata nem törik meg általa, hiszen a darab harmóniai szempontból mindvégig meglehetősen bizonytalan, szándékoltan inkoherens. Úgy tűnik, hogy Dohnányi ezt hangsúlyozza, illetve használja ki, amikor szinte építőkockaként játszva a darab elemeivel szabadon tologatja őket más és más tonális síkokba. A formálási elvek e különös kettőssége – az alapelemek kötöttsége, ugyanakkor felhasználásuk szabadsága – a *Burlettá*t Dohnányi egyik legkülönösebb darabjává teszi: kompozíció építkezése a látszólagos háromtagúság ellenére is merész kirándulást jelent a szerző a „későromantikus" stílusán túlra. Ehhez mintaként elsősorban Bartók két azonos című kompozíciója szolgálhatott: a „Kicsit ázottan"-burleszk – amely korábban szerepelt Dohnányi zongoraművészi repertoárján is – és a VI. vonósnégyes *Burlettá*ja, melyekre a Dohnányi-darab motívumkészlete kísértetiesen hasonlít. (*17.b kotta,* 157. oldal) A főtéma mindhárom darabban előkés, *staccato,* hangismétlő, hangközsúrlódásokat tartalmazó anyag, de rokonság

[63] Az *A1* és *B* sorok kezdetének változatosságából már következik, hogy az ütemnyi elemek szintjén az *a* egység a legkevésbé stabil: a darab legelső ütemében szereplő formájában például, soha nem tér vissza, jóllehet összesen 19-szer szólal meg. Az *A1* és *B* sorokban előforduló, összesen 7 alkalommal való megjelenése (1., 19., 53., 130., illetve 9., 27., 61. ütemek) során nincsen két teljesen azonos változata. A többi elem esetében ilyen változatosság nem, vagy csak kevésbé figyelhető meg, vagyis az *a* elem finom variációinak nincsen zenei következménye. Az *a*-t rendszerint követő *b* elem esetében például (8 előfordulás) 3 változat fordul elő (2., 20., 28.; 54., 134.; 10., 62.); a többi elem (például a *c, a_t)* pedig ennél kevesebb változatosságot mutat.

10.18132/LFZE.2010.21



20. kotta. A Burletta B *sorának harmóniai variációi*

10.18132/LFZE.2010.21

fedezhető fel az erre kontrasztként következő, melodikusabb szakaszok közt is (ez ráadásul Bartóknál is metrumváltásokat tartalmaz). Az op. 44/1 összecsengése a Bartók-művekkel olyan erős, hogy valószínűleg tudatos zeneszerzői döntést kell feltételeznünk mögötte.[64]

A *Burletta* érdes hangzása és fanyar humora természetesen egyáltalán nem tipikus a Dohnányi-életműben, s jellemző az is, hogy hasonló címet – „Burla (Mockery)" – korábban csupán egyetlen darabjának választott: a madáchi programot rejtő 2. szimfónia erős Mahler-inspirációról árulkodó III. tételének. Hogy mindez miképp értékelhető és hogy viszonyul Dohnányi más amerikai műveinek inspirációihoz, azt az V. fejezet tárgyalja részletesebben.

[64] Dohnányi és Bartók zenéjének kapcsolatáról, a Dohnányi-hatás és a Dohnányi-elutasítás jelentőségéről a fiatal Bartók stílusában lásd Vikárius László, *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában* (Pécs: Jelenkor Kiadó, 1999), elsősorban: 79–93. Hogy a hatás olykor az ellenkező irányban is érvényesült – különösen az idős Dohnányi műveiben –, az kevésbé kézenfekvő, mindazonáltal bizonyos kompozíciók kapcsán felmerül a Bartók-inspiráció lehetősége. Ez egyébként a *Szimfonikus percek* variációs tételével, illetve Bartók *Tizenöt magyar parasztdal*ának *Ballada* című darabjával kapcsolatban is lehetséges. Bővebben kifejtettem: „Dohnányi variációs stílusa *Szimfonikus percek* (op. 36) című zenekari művének IV. tételében, »Tema con variazioni«", in *Dohnányi Évkönyv 2003,* 99–122.

10.18132/LFZE.2010.21

III. SZÖVÉSMÓD

1. A variáció

Variációs forma, variációs technika

Dohnányi életművében alapvető jelentőséggel bír a variáció műfaja: opusz-számot kapott kompozícióinak mintegy fele variáció vagy ilyen tételt is tartalmazó ciklus, sorozat.[1] Jellemző, hogy miután két, gyermekkori darabját leszámítva nem komponált zongoraszonátát, saját hangszerére készült legterjedelmesebb művei is variációk,[2] illetve hogy egyéb szonátaciklusainak (szimfóniáinak, vonósnégyeseinek, kamaraszonátáinak) több mint kétharmadában szerepel ilyen forma. Az amerikai évekhez egy önálló variációs mű tartozik, mely egyben a szerző utolsó kompozíciója: a Passacaglia szólófuvolára (op. 48/2).

Habár a variációt formaként is lehetséges volna tárgyalni, a Fuvola-passacaglia esetében elsősorban a téma feldolgozásának technikája, nem pedig a struktúra érdemel figyelmet. A szövésmód vizsgálata annál inkább fontos a mű elemzésében, mert a variációs téma bizonyos tekintetben egyedülálló Dohnányi stílusában. Ezzel valószínűleg az ajánlás címzettje, Ellie Baker szembesült elsőként:

> A téma szakadozottsága első hallásra megütközést keltett bennem, mivel meglepően atonálisnak és szögletesnek tűnt egy romantikus zeneszerzőtől. És amikor közelebbről megnéztem: valóban!, mind a 12 hang megjelenik ismétlés nélkül, míg csak be nem fejeződik a sor, melyet aztán egy tradicionális zárlat kerekít le.[3]

A lényegében egy ereszkedő tetrachordot *(a'–e')* körülíró passacaglia-téma első 12 hangja – a 8 ütem felénél valamivel több – csakugyan dodekafon sort alkot, sőt az *esz′* hangról egy másik sor is elindul, mely azonban csak a 10. hangig jut el. *(21. kotta)* Rögtön le kell azonban szögezni, hogy a „Reihe" utáni ütemek erőteljes kromatikájuk ellenére is határozott, domináns zárlattal lekerekített, a-moll tonalitást sugallnak. A hangnem-érzetet erősíti a téma elején megjelenő, a dodekafónia szabályaival ellentétes, a-moll hármashangzat-felbontás és a további dallami szekvenciák is.

A Passacaglia tizenkéthangú kezdete mégis számos kérdést felvet: elsősorban hogy a darab folytatásában miképp jelenik meg ez a kötött kompozíciós technika, s hogy vajon mi

[1] A témával „Dohnányi Ernő variációs művei" című szakdolgozatomban (Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2003) foglalkoztam részletesebben.

[2] *Variációk és fuga G. E. témájára* (op. 4), Passacaglia (op. 6), *Változatok egy magyar népdalra* (op. 29).

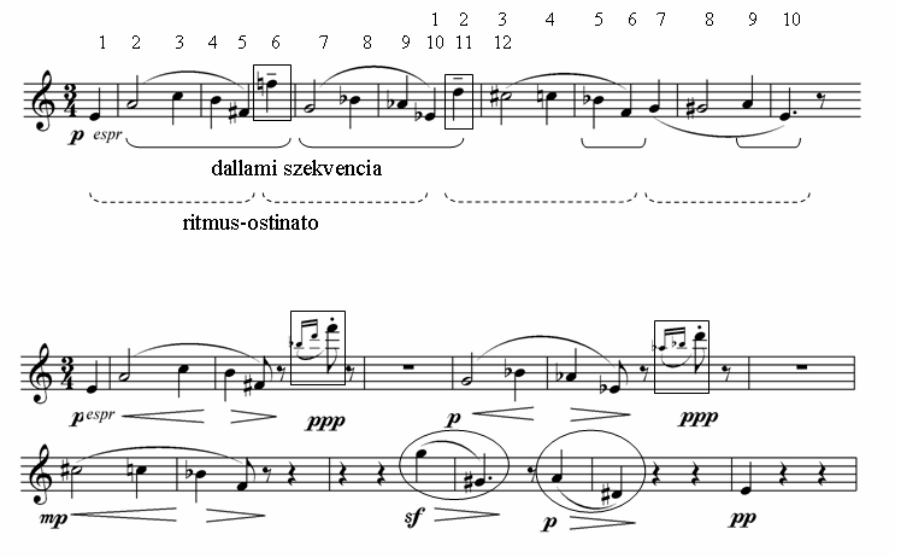
[3] „The disjunctivness of the theme struck me on first hearing as surprisingly atonal and angular for a romantic composer, and when I looked more closely, sure enough!, all 12 tones appear in the theme with no repetition until he completes the series and then heads into a traditional cadential conclusion." Eleanor Lawrence, „The Flute Compositions of Ernst von Dohnányi", *The Flutist Quarterly* 21/4 (Summer 1996), 60–66, ide: 64.

10.18132/LFZE.2010.21

inspirálhatta az idős szerzőtől váratlan „dodekafóniát”. Minderre Vázsonyi is megkísérelt válaszolni, hiszen viszonylag részletesen foglalkozott a Passacaglia témájával,[4] jóllehet monográfiájában általában kevés teret kap a zenei elemzés. Értelmezése meggyőzőnek látszik: a dodekafon téma és a tonális kóda kontrasztja alapján óvatosan azt feltételezte ugyanis, hogy a darabban Dohnányi iróniája, a modern zenéről alkotott, nem éppen hízelgő véleménye jut kifejezésre.

> [A Passacaglia] témája valódi, schönbergi értelemben vett tizenkéthangúságot jelez, de mire a téma végére érünk, a záró *e* félreismerhetetlen *domináns* érzéssel szolgál. Ezek után végigkomponálja a variációkat, szabályos Reihékben, amíg végül a darabot lezáró kódában kirobban belőle az addig visszafojtott A-dúr, és nehéz lesz valaha is eldönteni, hogy iróniának szánta-e az egészet, vagy komolyan gondolta.[5]

E szempontból a témavisszatérés (20. variáció) zenei transzformációja is figyelemre méltó. *(21. kotta)*



21. kotta. A Passacaglia témája és a téma visszatérése

Bár hangjaiban pontosan megfelel az első elhangzásnak,[6] karaktere teljesen megváltozik. Egyrészt dinamikailag árnyaltabbá válik, hiszen szemben a téma kiegyenlítettségével itt ***ppp*** és ***sf*** utasítás is megjelenik. Másrészt elveszti folyamatosságát: kétütemenként szünetek ékelődnek

[4] Vázsonyi, 319–324.
[5] Vázsonyi, 320.
[6] A nyomtatott kiadásban (Broude Brothers, 1963) a visszatérés 5. ütemében a téma *d'''* hangja helyett *f'''* szerepel. Ellie Baker cikkében azt állítja, hogy a kéziratban a *d'''* mellett ceruzával *f'''* állt, mely utóbbit ő nem tartja logikátlannak, mivel a témavisszatérés más szempontból is változtat a témán. Eleanor Lawrence, „The Flute Compositions of Ernst von Dohnányi”, *The Flutist Quarterly* 21/4 (Summer 1996), 60–66, ide: 64 és 66. Miután azonban a rendelkezésünkre álló 3 kézirat mindegyikében a témának megfelelő *d'''* található, itt azt tekintjük autentikusnak.

10.18132/LFZE.2010.21

a melódiába, a témában még csupán *tenutó*val megkülönböztetett hangok pedig a háromvonalas regiszterbe repülnek, s még előke is hangsúlyozza elkülönülésüket. Ezt a szaggatott, bizonytalanságot sugalló visszatérést követően robban ki a kóda, amelynek terjedelmes A-dúr orgonapontja látványosan ellentételezi a variációk kromatikáját. E közvetlen kontraszt ismeretében még megalapozottabbnak látszik a feltételezés, hogy Dohnányi a reprízben parodizálja a műfajnak megfelelő kisimult, komoly témát. Komikussá, érzelgőssé teszi – erre szolgálnak a túlhangsúlyozott *tenutó*s hangok, a kromatikus menet torz ugrássá alakítása, a beékelt hatásszünetek, az elhaló zárás, és a dallamba iktatott *disz* hang –, majd pedig egy felszabadult hangvételű, tonális kódával jelzi: csak tréfált.

Reihék vagy variációk?

A Fuvola-passacaglia a nyolcütemes témával azonos terjedelmű szakaszokra – variációkra – tagolódik, melyek markánsan elkülönülnek egymástól: szünet, korona, illetve gyakran új tempójelzés, előadói utasítás választja el őket. A passacaglia-formának nem kritériuma, hogy a téma által diktált struktúra ennyire élesen kirajzolódjék, más műveiben Dohnányi maga is a folyamatosabb szerkesztésmódot részesítette előnyben – mint például a Zongorapassacagliában (op. 6) vagy a *Cloches*-ban (op. 41/6). Hogy az op. 48/2 szerkezetét mégis széttagolta, az talán abból adódik, hogy az egyszólamú textúrában kevésbé bújhat el a passacaglia-téma egy-egy újabb indítása. Valószínű azonban, hogy ez egyfajta kötöttebb, zárt egységekben való kompozíciós gondolkodásmódra is utal egyben.

Kapcsolatban lehet-e a szigorú formai tagolás a Fuvola-passacaglia témájának tizenkéthangú indításával? Mint láttuk, Vázsonyi egyenesen azt állította: Dohnányi „végigkomponálja a variációkat, szabályos Reihékben". Szavai azonban igencsak félrevezetőek, hiszen a Passacaglia egységei távolról sem dodekafon sorok, hanem egyszerű variációk, amelyekben a zeneszerző teljesen kötetlenül írt új hangokat a téma hangjai köré. Vázsonyi interpretációjában emellett az a megállapítás is erősen vitatható, miszerint a tizenkéthangú téma az egész életművön végigkövethető tendencia kiteljesedése lenne.[7] Az alábbiakban ezért azt vizsgálom, hogy ha nem Reihéket írt, miképp dolgozta fel Dohnányi a részben dodekafon témát; mennyiben van folytatása a tizenkéthangúságnak a variációkban; s milyen más kompozíciós elvek vezérlik a darabot.

[7] „1895 (az Op. 1 dátuma) és 1960 között Dohnányi végeredményben megjárta a hatvanöt évnek megfelelő utat, talán többet is. A különbség csupán annyi: az évszámok eltolódtak. 30–40 évvel kora mögött indult és ezt az eltolódást soha nem számolta fel teljesen. Nem is állt szándékában. A *zongoraötös* lassú (harmadik) tételének főtémája Schumannt idézi: [kotta]. A mű folyamán eljut Brahmsig, a következő opuszok pedig befogadják Lisztet, Wagnert, Richard Strausst. Döntő lépés előre a Szerenád. A 4. tétel variációinak témája már Debussyt is maga mögött hagyja: [kotta]. A kromatikus skála minden hangja megjelenik itt. (A *cisz* hiányzik a dallamból, a cselló ellenszólamában viszont fontos szerepet kap.) Ha mégsem nevezhetjük ezt tizenkéthangúságnak, nem annyira a hangok „nem szabályos" sorrendjéből, mint inkább a tonalitás érzéséből fakad. Itt persze már nem dúr–moll tonalitásról van szó: merészen tágított *fríg* alapját szolgáltatja a *g*. […] Utolsó művének, a szólófuvolára írt *Passacagliá*nak témája visz a legmesszebbre." Vázsonyi, 324–325.

10.18132/LFZE.2010.21

A rendre nyolcütemes variációknak egyike sem viseli magán a tizenkéthangúság nyomait, jóllehet némelyikük erősen kromatikus. Olykor előfordulnak majdnem mind a 12 hangot tartalmazó szakaszok (például az 1. variáció 6–8. ütemében), ám ezek sokszor kifejezetten tonális gondolkodásmódra utalnak. Több alkalommal ugyanis azért alakulnak ki ilyen „dodekafon" területek, mert az adott variáció követi a téma 1–2. és 3–4. ütemének melodikai szekvenciáját (lásd a *21. kottá*n), de kisebb ritmusértékeinél fogva több hangot érint a dallami transzpozíció. Dohnányi előszeretettel hozott létre különböző harmóniai variánsokat a párhuzamos helyeken – kifejezve ezzel, hogy a téma tizenkéthangúsága elsősorban tonális többértelműsége, azaz variációra való alkalmassága miatt érdekli.[8] *(22. kotta)* Tonális gondolkodásról árulkodik az a tény is, hogy a szerző a mű vázlataiban egy helyütt négyszólamú harmonizációban jegyezte le a témát. Bár érdekes módon ez a harmóniasor végül egyik variációban sem jelenik meg, puszta létezése is árulkodó – a mű egy mai előadójának értelmezése szerint Dohnányi egyszerűen „kiírta" magából ezt a változatot.[9]

A variációk típusai

Ellie Baker a következő szavakkal jellemezte a Fuvola-passacaglia variációinak kibontakozását:

> Amint [Dohnányi] elkezd játszani a témával, látunk lágy–dallamos, szögletes, hegedűszerű írásmódot, hagyományos arpeggio-variációkat, zongoraszerű írásmódot, s mindezt a virtuozitás foglalja egységbe. A hangulat minden egyes variációval megváltozik, a művet leleményessége és játékossága miatt egyszerre szórakozás és technikai kihívás eljátszani.[10]

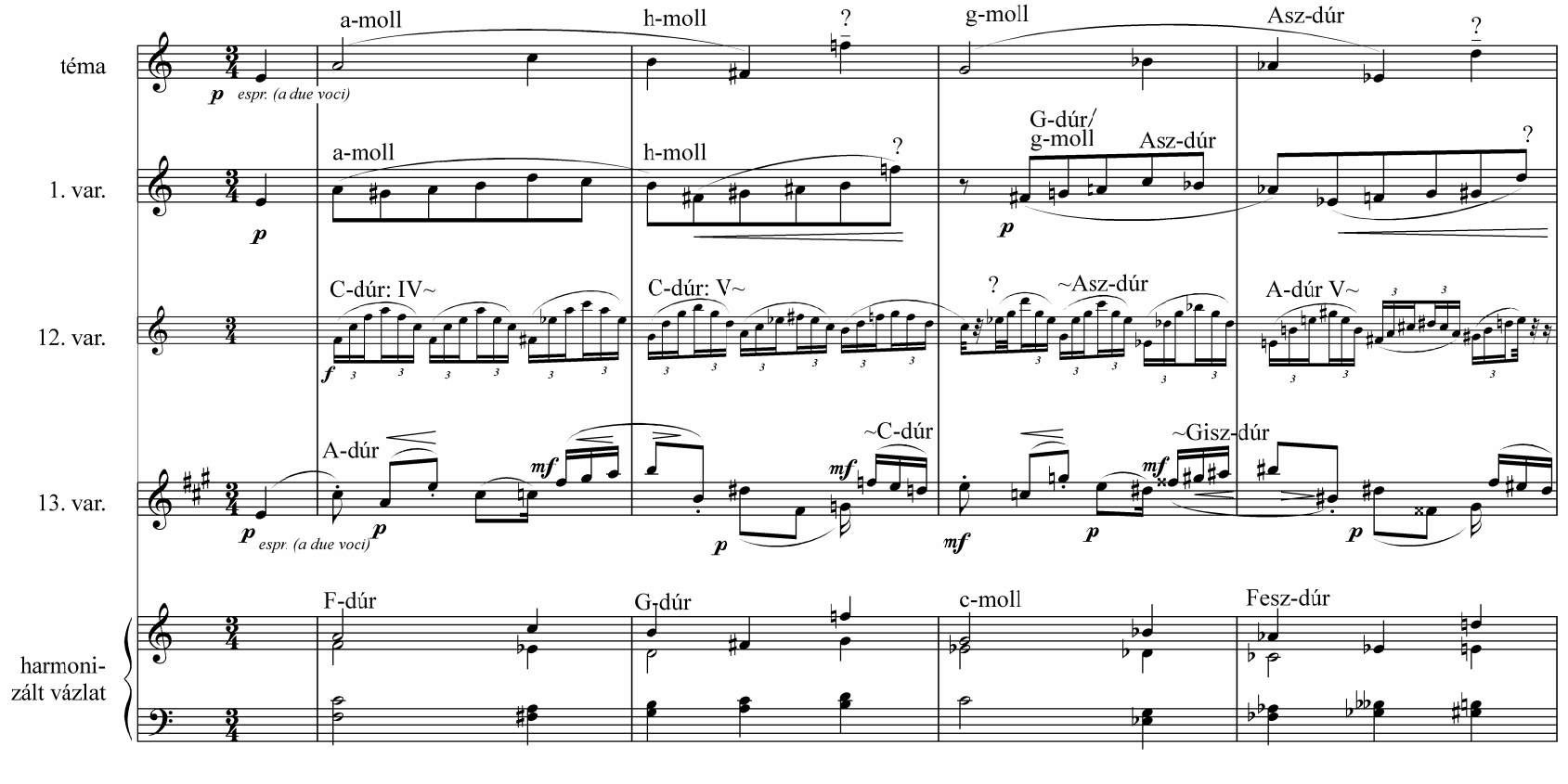
Amire az ajánlás címzettje itt „írásmód"-ként utal, az elsősorban a ritmikával van összefüggésben: a Passacaglia variációi e szempontból igen határozottan különböznek egymástól. (A variációk a *22. ábrá*n követhetők.) A legegyszerűbbeket Dohnányi egyetlen ritmusértékből építette fel, azaz folyamatos nyolcadoló-, triolázó, tizenhatodoló stb. mozgást alkalmazott bennük. Ezek a változatok egyre apróbb alapértékeik révén logikus folyamatot

[8] Amint a kotta is mutatja, a téma legkézenfekvőbb harmóniai feldolgozása a legelső variációban jelenik meg: lassú modulációval indul a-mollból h-mollba (1–2. ütem), majd a dallam szekvenciás mozgását követve g-mollból f-mollba fordul (hogy a modulációs lánc nem *a–h–g–a*, hanem *a–h–g–f*, abból adódik, hogy a szekvencia magában a dallamban sem teljesen pontos, ami tonális következményekkel jár). Habár ez a harmóniai útvonal közvetlenül adódik a témából, sok változat egyáltalán nem követi. Különösen érdekes a 12. változat: a szerző itt leginkább F-dúrhoz köthető harmonizációval nyit, ami utóbb C-dúr IV. fokaként értelmezhető, majd a szekvencia által sugallt utat is elhagyva A-dúrba érkezik. A 13. változat szintén C- és A-dúrban mozog, de fordított sorrendben. Miután ezúttal a kiírt előjegyzés 3#, az A-dúr választása kézenfekvő. Nem úgy a C-dúr, ami igen váratlan moduláció, csakúgy mint a rákövetkező Gisz-dúr. Néhány variáció egyébként nemcsak ütemek közti szinten bizonytalan tonálisan, hanem az ütemnyi egységeken belül is: a 6. variáció például csupa disszonáns harmóniát tartalmaz (feloldatlan szeptimakkordokat, bő akkordokat), így tonálisan csaknem meghatározhatatlan.

[9] „Talán csak szabadulni akart a színes harmóniák e nagymestere az egyszólamúság feszélyező béklyójától, legalább egy röpke percre." Ittzés Gergely, „Dohnányi Ernő: *Passacaglia* (op. 48, no. 2)", in *Dohnányi Évkönyv,* 3–13, ide: 5.

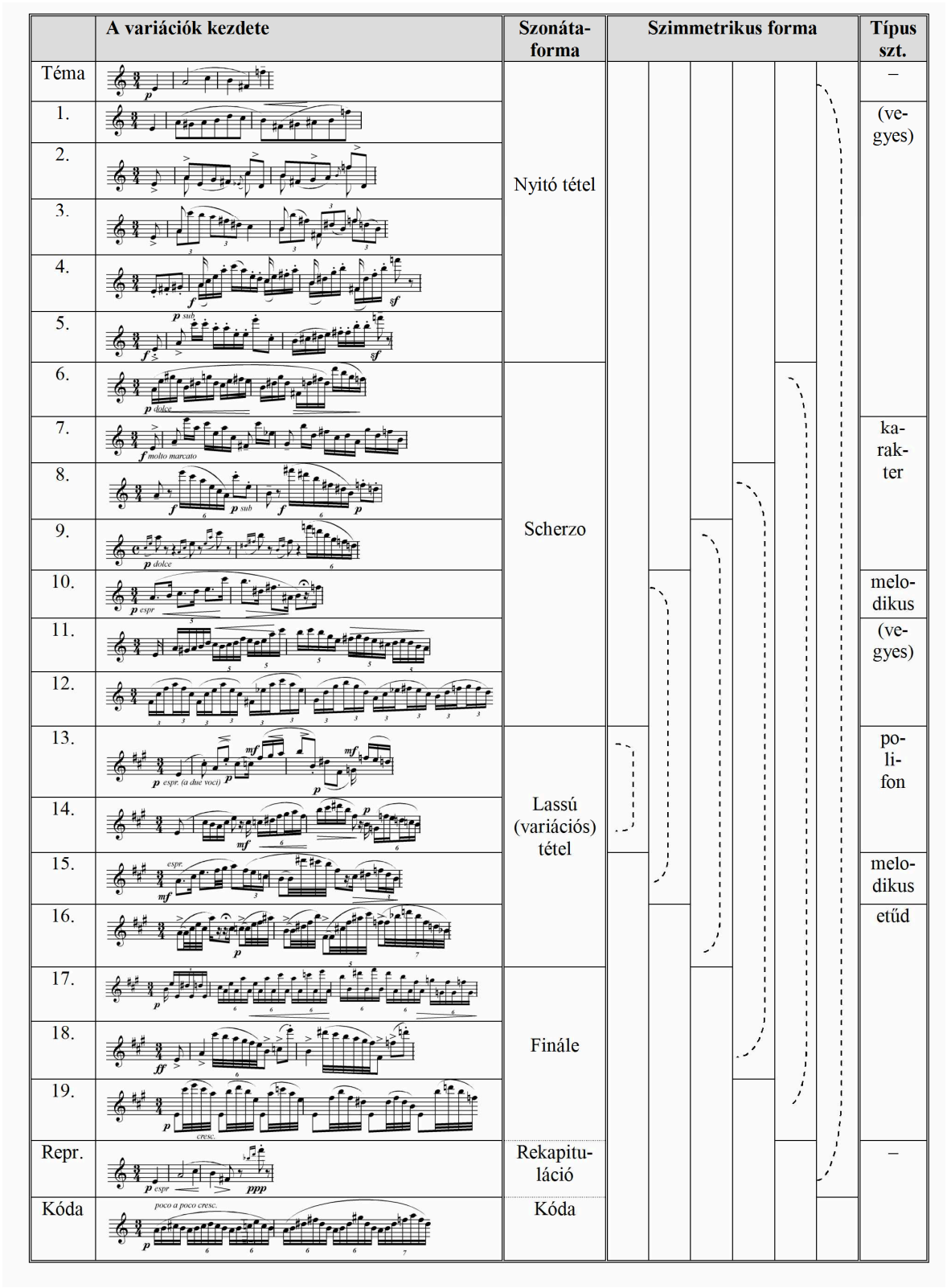
[10] „As he begins to play with the theme, we see suave melodic writing, angular writing, violinistic writing, traditional arpeggiated variations and pianistic writing, throughout united by virtuosity. The mood changes with each variation and the inventiveness and playfulness make it fun to play as well as technically challenging." Eleanor Lawrence, „The Flute Compositions of Ernst von Dohnányi", 64.

10.18132/LFZE.2010.21



22. kotta. Tonális változatok a Passacaglia variációiban

10.18132/LFZE.2010.21

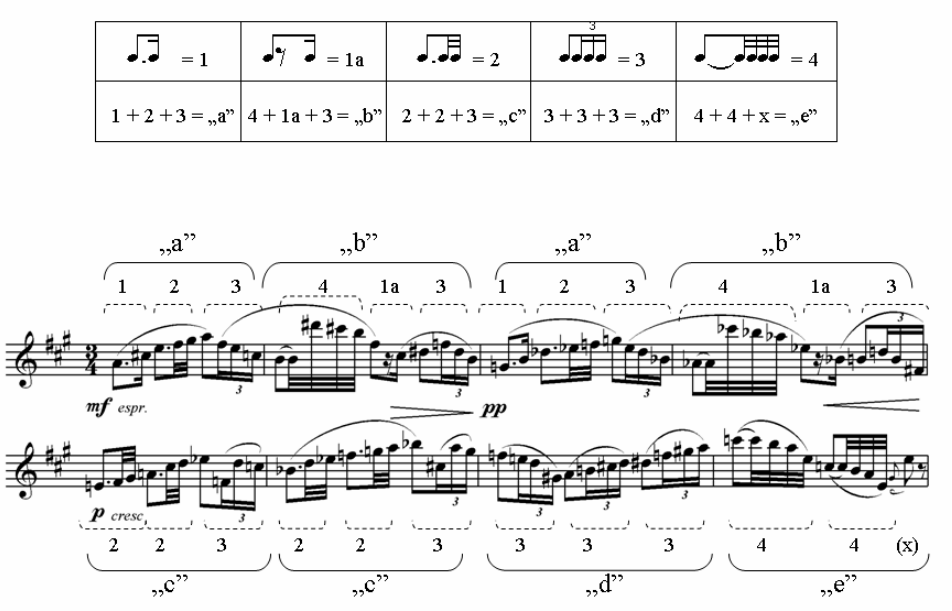


22. ábra. A Passacaglia nagyformájának lehetséges értelmezései

10.18132/LFZE.2010.21

alkotnak: nyolcad (1. és 2. variáció), triola (3.), tizenhatod (4., 6.), kvintola (11.), majd szextola (17.) megjelentetésével. A homogén és a heterogén ritmikájú változatok közti átmenetet a 12. variáció képviseli, mely önmagában is egyre gyorsabb értékeket tartalmaz (tizenhatod-triolákat, harmincketted-eket, majd harmincketted-triolákat). A szabadabb ritmika felé vezető, következő lépcsőfokot az jelenti, amikor a szerző egy *ostinató*ként ismétlődő, de nem csupa azonos értékekből álló ritmusképletet alkalmaz (10., 19.; hosszabb, egy ütem terjedelmű képlettel: 8., 13. és 18.).

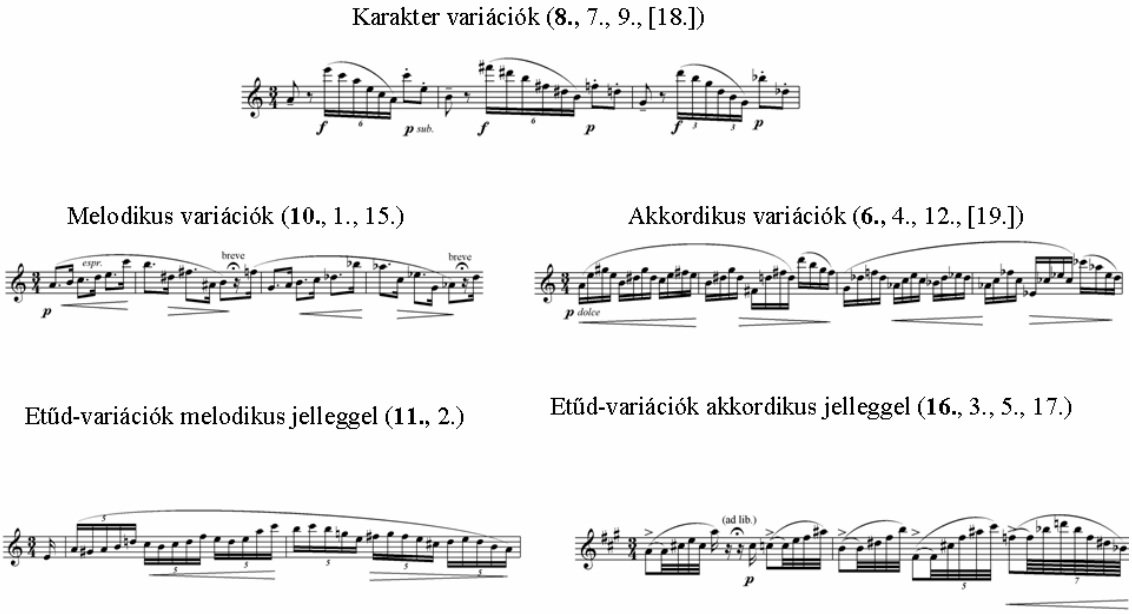
Az eddig felsorolt variációkon kívül sincs azonban olyan, amelynek ritmikája teljesen kötetlen volna. Szinte mind megkülönbözteti a téma 1. és 2. felét (a 14. variáció ritmikai képlete például: *a a a a / b b c c*), de többségük még az 1–2. és 3–4. ütemek kapcsolatát is tükrözi ritmikájában (7., 9., 16.: *a b a b / a c c c;* 5., 15.: *a b a b / c c d e*). Amint azt a *23. kotta* szemlélteti, még a legbonyolultabb struktúrák is csupa hasonló elemből építkeznek. A variációk ritmikai kötöttsége valószínűleg abból ered, hogy a téma maga is csupán kétféle ritmusértéket tartalmaz, s ezen fölül is ritmus-*ostinato* jellemzi.



23. kotta. A Passacaglia 15. variációjának ritmikai egységei

A ritmikai jellemzőket természetesen nem választhatjuk el a melodikai sajátosságoktól. Habár a témavisszatérés (20. variáció) bizonyítja, hogy kizárólag az eredeti dallamhangok felhasználásával is létrehozható variáció, a zeneszerző másutt nem ezt az eljárást választotta, hanem új, gazdagabb textúrába ágyazta a témahangokat. A változatok e szempontból öt típusba sorolhatók – ezeket melodikus, akkordikus, karakter, etűd- és „polifón” variáció-csoportoknak nevezhetjük. *(24. kotta)*

10.18132/LFZE.2010.21

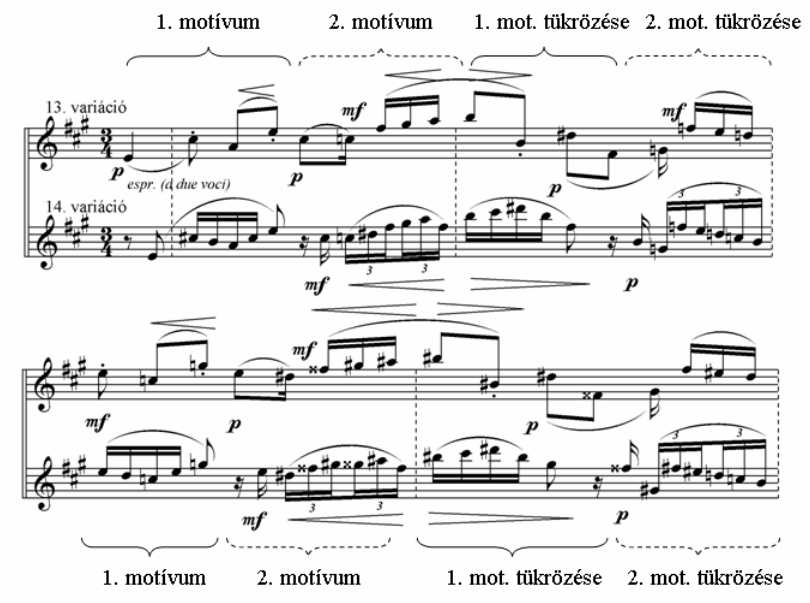


24. kotta. A Passacaglia variációinak típusai

A melodikus variációkban a szerző a téma hangjait is magába foglaló, új melódia megteremtésére törekszik (lásd az 1. variációt).[11] Az akkordikus variációkban a harmóniai folyamat kidomborítása a cél (mint például az Alberti-basszusra emlékeztető 6.-ban); az etűd jellegűek pedig mechanikusabb figurációval rendelkeznek és kimondottan virtuózak. Karaktervariációnak a differenciáltabb ritmikájú, a kisimult témától leginkább eltávolodó változatokat tekinthetjük, melyek ráadásul kölcsönösen hangsúlyozzák különbözőségüket, miután közvetlenül egymás után következnek (7–9.). A két „polifón", azaz „kétszólamú" variáció (13–14.) külön típust képvisel: párbeszédszerűségük, amely a hangok kétfelé történő szárazásából és az árnyalt frazeálásból fakad, kétségkívül a mű egyik csúcspontjának számít. Ráadásul – egyedülálló módon a kompozícióban – e két darab egymásnak is variációja: a 13. változat hármashangzat-felbontású motívumának és tizenhatodos figurájának is megvan az analógiája a 14.-ben (előbbinek a hármashangzat hangjait körüljáró motívum, utóbbinak pedig a tizenhatod-triolás szakasz), s a 13.-hoz hasonlóan a 14.-ben is megfordul a motívumok iránya a páros ütemekben. *(25. kotta)*

[11] Az 1. variáció különlegessége egyébként, hogy folyamatos ritmikáját nyolcadszünetek törik meg, melynek következtében lélegzőbbé válik a melódia. Ez a megoldás, s a variáció egész textúrája nagymértékben emlékeztet a *Szimfonikus percek* (op. 36) variációs tételének ugyancsak legelső változatához. Ez azonban a Passacagliában csak egy második gondolat tükröződése, hiszen az első lejegyzésben a variáció logikájának megfelelően folyamatos nyolcadmozgás jelent meg, s csak utóbb változtatta meg a szerző a *Szimfonikus percek*ben, nagyon hasonló zenei szituációban már használt formulára. Ez a rokonság is hangsúlyozza azonban a Passacaglia 1. variációjának melodikus alapjellegét.

10.18132/LFZE.2010.21

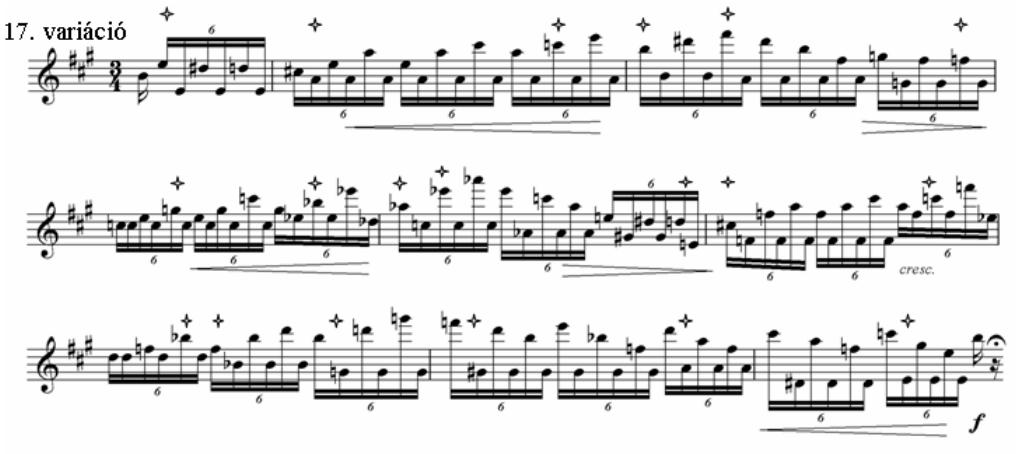


25. kotta. A Passacaglia pár-variációi (13–14.)
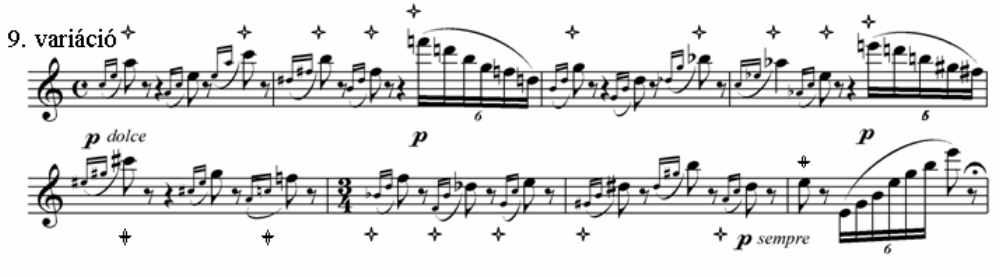
A „polifónia" előzményét voltaképpen az jelenti, hogy Dohnányi a kiemelés érdekében olykor egyszerre két irányba is szárazta a variációkban a téma hangjait, s ezzel két síkot különített el: a passacaglia-téma és az új anyag dimenzióját. Ennek kapcsán érdemesnek látszik áttekinteni, miképp jelenik meg a passacaglia-téma az újonnan létrejött textúrákban. A legkézenfekvőbb, amikor a téma hangjai eredeti ütemértékükön jelennek meg *marcató*val és/vagy kettős szárazással hangsúlyozva (például a 2–4. változatban). A variációk több mint felében azonban ez nem jellemző, s a szerző inkább szervesen beágyazza őket az aktuális változat figurációjába. A felismerhetetlenségig beleolvadnak a passacaglia-hangok például a 17. variáció szextolás szövetébe, amelyet egy orgonapontozó és egy mozgó szólam alkot. A komponista leleményes módon egyszer az előbbibe, máskor pedig az utóbbiba illeszti a témahangot, s miután a hallgató a mozgó szólamra figyel elsősorban, a dallam gyakorlatilag teljesen rejtve marad.[12] *(26.a kotta)* Egy másik szellemes példával a 9. variáció szolgál, amelyben a témahangok ugyan rendre a témának megfelelő ütemértéken jelennek meg, ám míg a változat első felében főhangokként jól hallhatóak, addig második részében az előkékbe rejtőznek. *(26.b kotta)*

[12] Ittzés megállapítja, hogy a kompozíciós folyamat során a hangmagasságok megváltoztatására általában – a 7. variáció kivételével – annak érdekében kerül sor, hogy a variációk minél hívebben kövessék a téma hangjait. (Ittzés Gergely, „Dohnányi Ernő: Passacaglia [op.48. no.2]", 3–13, ide: 11.) Habár néhány esetben (például a 8. változatban) ez kétségkívül igaz, legtöbbször egyáltalán nincs kapcsolatban a főhangok szempontjával, hanem más okokkal magyarázható: harmóniai (4. változat) újraértelmezés áll mögötte, vagy a variáció saját logikájához való jobb illeszkedés igénye (erre éppen az Ittzés által kivételnek tekintett 7. variáció javítása a példa, melyre ugyanis éppen azért került sor, hogy technikailag–zeneileg folyékonyabb legyen a variáció). Annál is inkább, mert a szerzőnek egyáltalán nem volt célja, hogy a variációkban pontos helyükön jelentesse meg a témahangokat.

10.18132/LFZE.2010.21



(a)



(b)

26.a–b kotta. A Passacaglia témahangjainak megjelenése két változatban

Nagyforma-problémák

A fentiekből jól látszik, hogy a Passacaglia egységeinek ritmikáját, melodikáját, variációs stratégiáját egy-egy változaton belül konzekvens elvek alakítják. A mű egészét szemlélve azonban már nehezebb felfedezni az egységeken túlmutató folyamatot, következetes dramaturgiát.[13] Ezt elsősorban azért hiányolhatjuk, mert Dohnányi gazdag variációs œuvrejében szinte egyetlen darab sincs, amelyik ennyire nélkülözné a tervszerűséget, hiszen variációsorozatainak struktúráját általában szigorú és logikus elvek szabályozzák. A Zongorapassacaglia (op. 6) például – mely terjedelme és műfaja miatt a leginkább összevethető az op. 48/2-vel – egy tételbe foglalt szonátaciklushoz hasonlít, ami a tematikában, a karakterekben, a tempókban és a tonális tervben egyaránt tükröződik.[14] Ehhez hasonlóan a Fuvola-passacagliában is megtaláljuk a négytételesség nyomait. (*22. ábra,* 171. oldal.) Az 1–5. variációk kétségtelenül összetartoznak: egyre kisebb ritmusértékekből állnak, s a tempó

[13] Néhány esetben ennek csíráját megtaláljuk ugyan – például az egyenletes ritmikájú szakaszokban a szerző nem nyúl vissza egy már korábban „elhasznált" ritmusértékhez – ám mindez csak esetleges.

[14] Eszerint a Zongora-passacagliában a szervesen összefonódó, komoly hangvételű 1–6. variáció értelmezhető nyitótételnek, a sajátos, dallamos tématranszformációt tartalmazó 7–12. csoport pedig a lírai lassú tétel volna. Az erre következő négy, élénk, *scherzando* feliratú változat, mely 3# előjegyzésével (fisz-moll) a darab esz-moll alaptonalitásától is különbözik, természetesen a scherzo tételnek felelne meg. A 17. változatban Dohnányi visszahozza az esz-moll alaphangnemet, s ezzel egy kevésbé tömör, de annál lendületesebb és erőteljesebb „finálé" szakasz kezdődik, mely hatalmas, beethoveni kódában ér véget, Esz-dúrban. Bővebben lásd: Kusz Veronika, „»Pure music«? Dohnányi's Passacaglia for Solo Flute", *Studia Musicologica* 48/1–2 (2007), 79–99.

10.18132/LFZE.2010.21

gyorsulása ezen fölül is egy ívvé fogja össze őket – ezt az egységet tekinthetjük tehát a nyitó tétel megfelelőjének. A következő variációk kapcsolata kevésbé szerves, az azonban nyilvánvaló, hogy a 13. változat kiírt előjegyzésével és új tempójával kezdődik a harmadik szakasz. Ebből következik, hogy a második egységbe a 6–12. variáció tartozik, s miután ezek közt találhatók a karaktervariációk, scherzószerű II. tételnek tekinthetjük. A 13. variációval kezdődő rész 3♯ előjegyzéssel is jelzett, új (dúr) hangneme és visszafogottabb tempója miatt lassú tételnek fogható fel. A 17. variációval induló, mechanikusabb csoport értelemszerűen a finálé lehet: egyre gyorsuló tempói nagy *cadenzá*hoz vezetnek, melynek végén – Dohnányi sok más négytételes ciklusához hasonlóan – visszaidéződik a nyitótétel. Ez a formai értelmezés sok szempontból kézenfekvőnek tűnik, ugyanakkor alapvető problémák adódnak vele. Egyrészt a „scherzo" megfelelője túl hosszú, s egyáltalán nem olyan szerves, mint a „nyitó tétel", mely viszont nem eléggé jelentékeny. A variációpár és a rákövetkező *espressivo* változat valóban lassútétel-jellegű, de a 16. sem technikája, sem karaktere miatt nem illeszkedik igazán hozzájuk.

A 13–14. variációpár központi szerepéből kiindulva ugyanakkor nem alaptalan valamiféle szimmetrikus szerkezetként magyarázni a mű nagyformáját. Eszerint párhuzamot vonhatunk a 15. és a 10. változat hasonló ívű melodikája és ritmikája; a 16. és a 9. gyors, fölfelé törő díszítéses motívumai; a 18. és a 8. ereszkedő, szextolás figurációja; valamint a 19. és 6. akkordikus, némileg statikus motivikája közt. Az utolsó ilyen variációpár természetesen maga a téma és visszatérése volna. Nemcsak az homályosítja el azonban a szimmetriát, hogy a második rész jóval rövidebb az elsőnél, hanem hogy az ebben megjelenő variációknak sincs mindig előzménye – pedig e koncepció szerint a darab második fele az első rész egyfajta tömörített, ellenkező irányú visszajátszása volna.

A Passacaglia nagyformájának logikáját persze több más irányból is megközelíthetjük – például az azonos típusú variációk elhelyezkedéséből, vagy a témadallamot hangsúlyozó, illetve elleplező változatok csoportosulásából kiindulva –, de ezek még kevésbé mutatkoznak meggyőzőnek. Mindezek dacára a forma nagyszabású törekvéseihez nem férhet kétség – jellemző, hogy játékideje is a legnagyobb apparátusú amerikai művekével mérhető.

A zenei források tanulságai

A Fuvola-passacagliával kapcsolatban felmerülő kérdések megválaszolását megkönnyíti az a szerencsés körülmény, hogy a műnek nagy mennyiségű forrásanyaga maradt ránk az FSU Kilényi–Dohnányi hagyatékában.[15] A forráscsoport a komponálás három különböző stádiumához tartozó, de önmagában is több réteget tartalmazó folyamatfogalmazványból, valamint két, különálló lapra vezetett vázlatokból áll. Az első forrás (a továbbiakban *A* forrás) a

[15] A forrásokat és a forrásokban található változatokat vizsgálja elsősorban az előadóművész szempontjából, a darab autentikus interpretációját kutatva Ittzés Gergely is („Dohnányi Ernő: *Passacaglia* [op. 48, no. 2]", in *Dohnányi Évkönyv 2005,* 3–13), nála a források részletes leírását ld. 5–7. oldal. Illetve uő., „Nyomozási jegyzőkönyv Dohnányi-ügyben", *Fuvolaszó* 13/40 (2004. 1.), 28–31.

10.18132/LFZE.2010.21

mű legkorábbi lejegyzése, címlapján „első skicz" felirat szerepel. Ez a kompozíciós munka első fázisát képviseli: lényeges hangi, ritmikai korrekciók, kihúzott és átragasztott variációk egyaránt előfordulnak benne, s még a variációk sorrendjén is változtatott a szerző. A második forrás (*B* forrás) jóval rendezettebb képet mutat: utolsó rétege a legtöbb esetben már az adott variáció végső alakját tükrözi. Ehhez a forráshoz tartoznak a különálló lapok, mert néhány esetben Dohnányi külön lapra vezette javításait. A harmadik lejegyzést (*C* forrás) tisztázatnak tekinthetjük, ennek ellenére még mindig sok módosítást tartalmaz, a szerző ugyanis az egyes variációkhoz *ossiát* csatolt, s utóbb a feleslegeseket törölte. *(2. fakszimile)* Ennek az az oka, hogy a mű ebben az alakjában került véleményezésre Ellie Bakerhez.[16] Levélváltásukból kiderül, hogy a komponista elsősorban arra volt kíváncsi, elegendő időt hagyott-e mindenütt a levegővételre, továbbá Ellie véleményét kérte a kényelmesebbik letét kiválasztásához.[17] A *C* forrásba emellett metronómjelzések is kerültek, melyekkel a szerző a fuvolista óhajára egészítette ki a variációkat.[18]

A meglehetősen küzdelmes komponálási folyamatról tanúskodó forrásanyag léte önmagában is figyelemre méltó. Dohnányi életművében ugyanis viszonylag kevés olyan kompozíció van, amelynek születését hasonló részletességgel dokumentálnák zenei források, s ezek is többnyire nagyobb szabású darabok, mint például a *Cantus vitae* (op. 38), a 2. szimfónia (op. 40) vagy *A vajda tornya* (op. 30).[19] Különös tehát, hogy e viszonylag egyszerű textúrájú, egyszólamú kompozíció esetében oly sokat vívódott, s ezt valószínűleg kapcsolatba hozhatjuk a szólófuvolára írt variációsor szokatlan műfajával és a tizenkéthangú témával.[20]

A forrásokból rekonstruálható komponálási folyamat elsősorban a nagyforma problematikája szempontjából tanulságos, jóllehet nem igazán könnyíti meg az értelmezést. Elsőként a törölt szakaszokat érdemes szemügyre venni: még a *C* forrásban is szerepel ugyanis az a három variáció, melyet Dohnányi végül kihúzott. *(27. kotta)* Úgy tűnik azonban, hogy akkor sem mutatkozik meg egy világosabb formai terv, ha ezeket gondolatban visszaillesztjük a folyamatba. A törölt számok közül kettő a „scherzo" szakasz része lett volna. Az egyik (eredetileg no. 8-nak jelölt) variáció két szomszédjának anyagát elegyítette: a végleges számozás szerinti 7. változat *marcato* motívumát és a 8. ereszkedő, virtuóz figurációját.

[16] Levelezésükből egyébként az is kiderül, hogy a *C* forrás nem az a tisztázat, amit Ellie-nek küldött, tehát létezett még egy negyedik forrás is: „Didn't you think that I have another copy of it – not so clearly written but with the numbers? Now I send you the M.S. – which is yours – back and that you should not have done a quite superfluos work." Dohnányi levélfoglamazványa Ellie Bakernek, dátum nélkül (FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1958–1960", 64.)
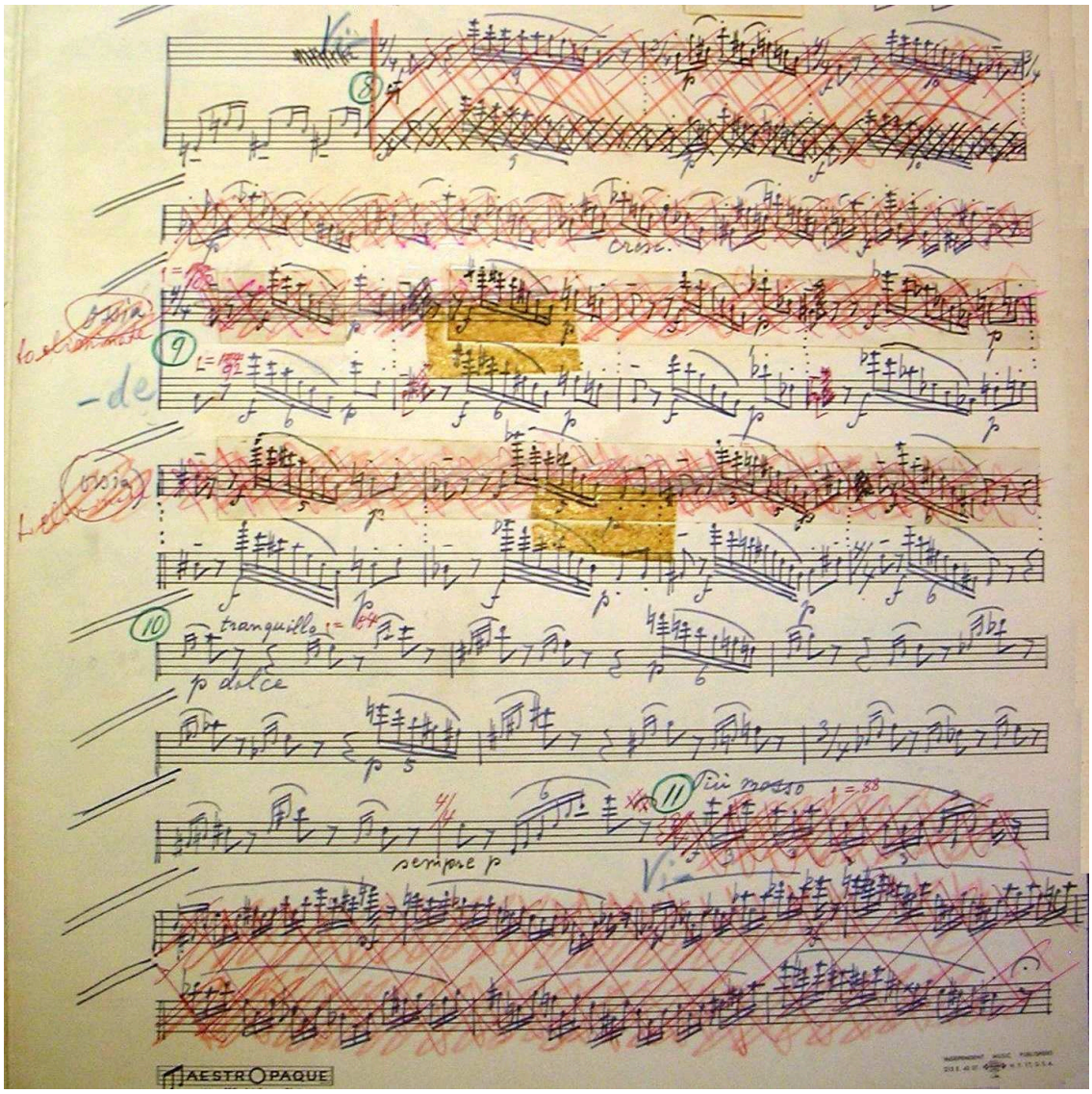
[17] A fuvolista a 8., 16. és 17. változatoknál az eredetit preferálta, a 11.-nél pedig a technikailag könnyebb újat – Dohnányi pedig ennek megfelelően húzott.

[18] „I put in it some Metronom Marks, don't regard those as authentic, because I am very bad in fixing tempi besides my electric Metronom is not quite reliable. Nevertheless the marks may be convenient to you, at least in a relative sense." Dohnányi levélfogalmazványa Ellie Bakernek, dátum nélkül. (FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1958–1960", 64.).

[19] Erről lásd Kiszely-Papp Deborah, „Zenekari és improvizációs elemek Dohnányi zongoramuzsikájában", in *Dohnányi Évkönyv 2004,* 31–60.

[20] Nem zárható ki az a lehetőség sem, hogy a vázlatokat (vagy egy részüket) szándékában állt megsemmisíteni, de mivel a mű életében nem jutott el a megjelenésig, ezt már nem tudta megtenni.

10.18132/LFZE.2010.21
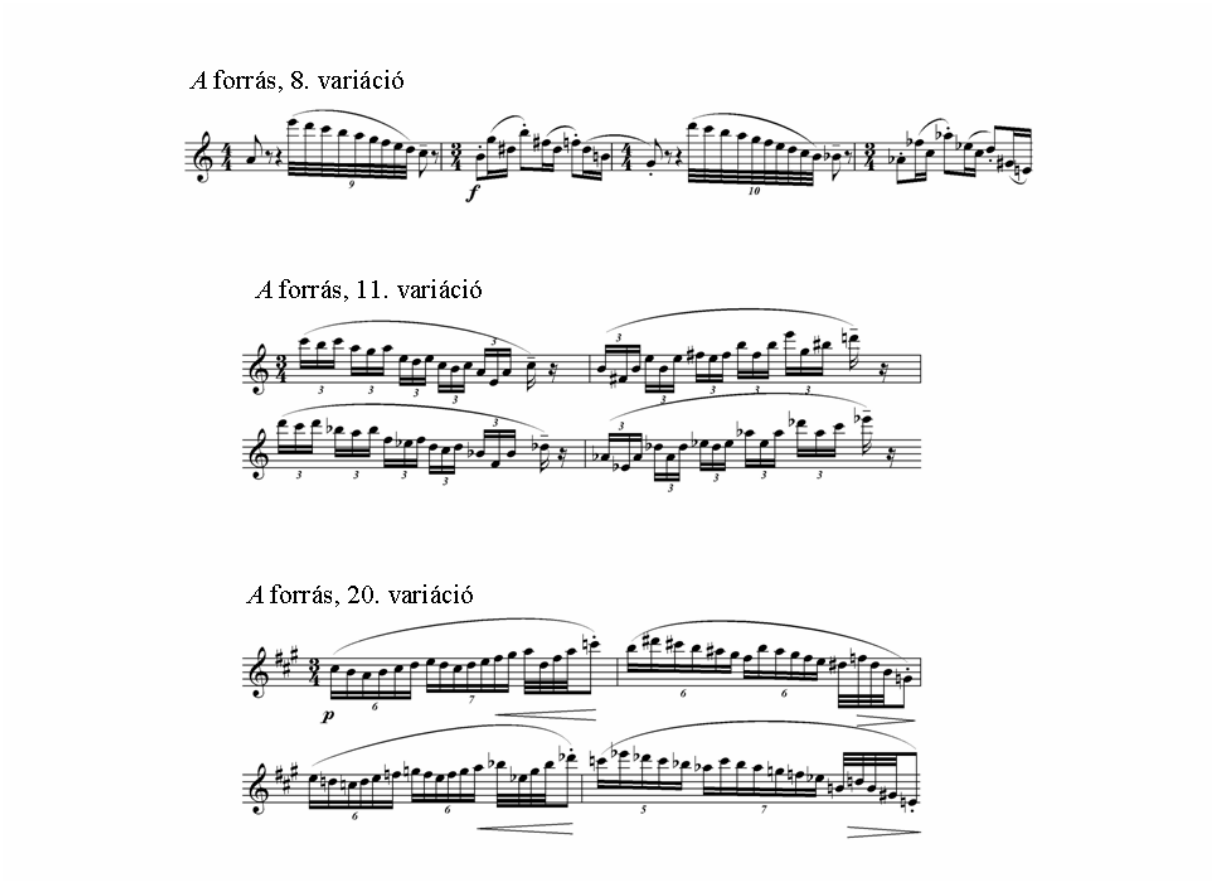


2. fakszimile. A Fuvola-passacaglia kéziratának részlete, „C” forrás

(FSU Kilényi–Dohnányi)

10.18132/LFZE.2010.21

A törlésre itt tehát valószínűleg a folyamat tömörítése érdekében került sor. A 9. és 10. változat közt álló szám talán túlságosan mechanikusnak bizonyult, ráadásul meghiúsította volna a mű kevés igazán drámai hatású megoldásainak egyikét: a „karakter-variációk" és a „melodikus" 10. közti kontrasztot. Az eredetileg 20. számot kapott változat húzása (a végleges 18–19. közül) nehezebben érthető: mind virtuóz motivikájában, mind pedig gyors tempójában tökéletes része lett volna a „finálé" szakasznak. Míg a „scherzo" lerövidítése indokolt, hiszen éppen terjedelmessége miatt tűnt problematikusnak, a „finálé" íve vélhetőleg elbírt volna még egy variációt.[21]



27. kotta. A Passacaglia utóbb kihúzott variációi

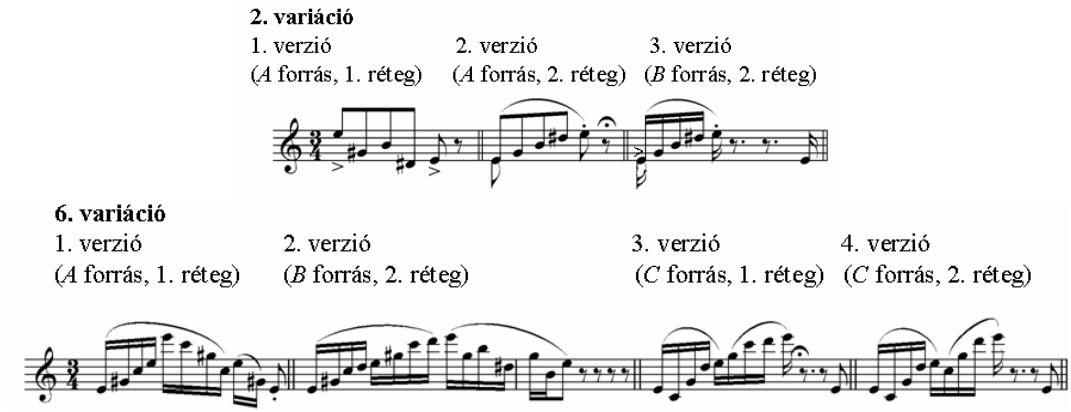
Mint említettem, a variációk legelső lejegyzése (az *A* forrás első rétegében) a véglegestől eltérő sorrendben történt. Figyelemre méltó, hogy a kompozíció megalkotásakor két pont látszott biztosnak: az 1–6. variációk csoportja, valamint a 12–14. változat. Az 1–6. variáció magában foglalja a „nyitótételként" azonosított, szervesen összekapcsolódó 1–5. változatot, s úgy tűnik, még az ezekre következő, új formaegységet nyitó első variáció is a komponista alapvető elképzelései közt szerepelt. Ehhez hasonlóan a mű egyik tetőpontját jelentő 13–14. variációpár, illetve az ezeket közvetlenül megelőző 12. variáció is része volt Dohnányi

[21] Nem kizárt, hogy ezekre a törlésekre Ellie kérésére került sor, ám ennek nincs nyoma a levelezésben. Ha így is volt, bizonyos, hogy Dohnányi maga ajánlotta ennek lehetőségét, hiszen leveleinek hangneméből kitűnik: a fuvolista sokkal jobban tisztelte annál a zeneszerzőt, semhogy maga állt volna elő ilyen javaslattal.

10.18132/LFZE.2010.21

legkorábbi elképzeléseinek.[22] Ezzel szemben a „scherzo” és a „finálé” variációinak sorrendje nem volt egyértelmű az első lejegyzés pillanatában, s esetükben valóban állíthatjuk, hogy az újraszámozás során egy logikusabb folyamat jött létre.[23]

A nagyforma kérdéséhez kapcsolódik végül az is, hogy a források tanúsága szerint Dohnányinak nehézséget okozott a különböző karakterű szakaszok lekerekítése és összekapcsolása. A legtöbbet ugyanis szemlátomást a variációk záró ütemén dolgozott: javította a hangokat – s olykor ezzel együtt a zárlat tonalitását, például a 6. variációban –, a ritmust és a metrumot egyaránt. *(28. kotta)* A változtatások legjellemzőbb oka, hogy az utolsó ütemben gyakran kevésnek találta a három negyednyi terjedelmet az adott variáció textúrájához illő befejezéshez. A 2. variáció például nyolcadokban íródott, kivéve utolsó ütemét, amely tizenhatodokat tartalmaz. Dohnányi azonban eredetileg ide is nyolcadokat írt, de mivel így nem fért el az összes szükséges hang, diminuálta a ritmust.[24] A 16. variáció az első lejegyzésben 9 ütemre bővült, ezért húzásra volt szükség, hogy a szokásos 8 taktusos forma ne módosuljon.



28. kotta. Javítások a Passacaglia 2. és 4. variációjának végén

A vázlatokból kiderül továbbá, hogy elsősorban a „scherzo” szakasz karaktervariációi nyerték el nehezen végleges formájukat a komponálási folyamat során. Habár tempó- és előadási utasítás többnyire csak a *B* forrásban jelenik meg, a 7. variációhoz már a legelső rögzítéskor *animato* karakter- és tempójelzést illesztett a szerző, amit a forrás egy következő rétegében – az utóbb elhagyott – *martellato* utasítással is kiegészített. Ez arra utal, hogy kezdettől fogva élénken élt gondolataiban e variáció karaktere. A *forte–subito piano*
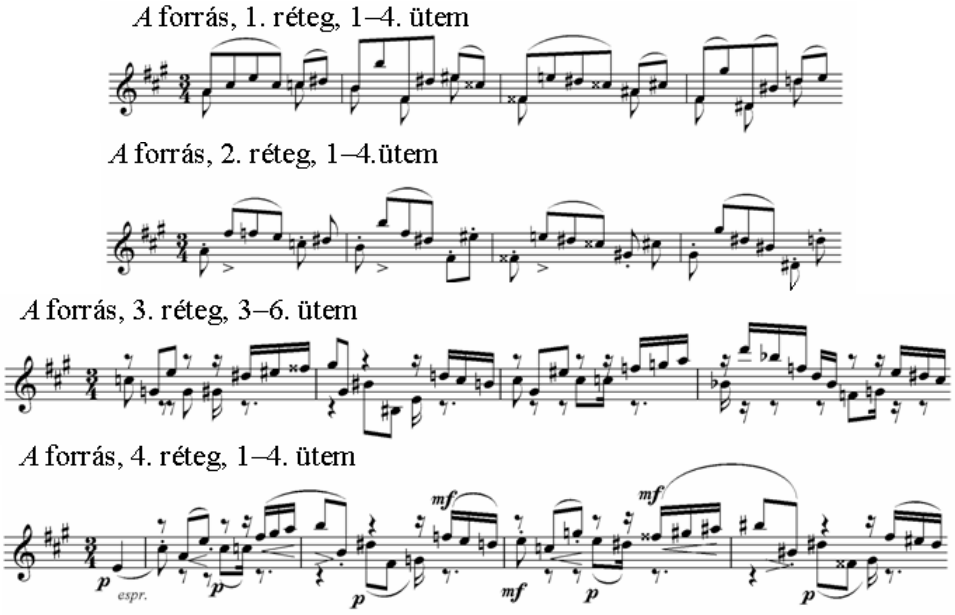
[22] Igaz, a 14. variációt a *C* forrásban – tehát a komponálási folyamat már előrehaladott állapotában – Dohnányi kihúzta, majd mégis visszavette („bleibt”). Ez arra utalhat, hogy feleslegesnek érezte a 13.-ra rácsatlakozó, lényegében azt variáló számot (ehhez hasonlóan redundáns anyagú változatokat húzott ki ugyanebben a forrásban), végül azonban mégis meghagyta, talán mert erősíteni akarta a 13. változat központi szerepét és jelentőségét.

[23] A „scherzo” szakasz variációinak sorrendje az *A* forrás első rétegében a következő volt (a végleges sorszámokkal jelölve): 6–x–9–11–7–8–10–y; a „finálé” szakasznak pedig: 17–15–16–z–19–18 (x, y, z: utóbb törölt variáció).

[24] A variációk legutolsó ütemének bizonytalansága miatt ezekben gyakran a teljes variációtól eltérő ritmus vagy motivika található, emiatt az egyes variációk jellemzésekor (ritmikai, tipológiai) ezt a szakaszt gyakran nem is vettem figyelembe.

10.18132/LFZE.2010.21

váltogatására épülő 8. változat érdekessége, hogy a *B* forrás második rétegéig éppen ellentétes dinamikai előírásokkal szerepelt. A dinamikai kétarcúság tehát már azelőtt biztos volt, hogy pontos mikéntjét a szerző véglegesítette volna. A 9. változat a sorozatban egyedülálló módon részben $\frac{4}{4}$-ben íródott. A kivételes metrum azonban csupán a *B* forrás második rétegében jelenik meg, amikor is Dohnányi a $\frac{3}{4}$-ben lejegyzett taktusokba egy-egy negyed szünetet ékelt. A mű $\frac{3}{4}$-es alaplüktetését megtörve a variáció ezáltal még karakteresebbé vált. A szóban forgó variációk tehát feltételezhetően azért formálódtak lassabban, mert a szerző kezdettől fogva speciális, egyedi motivika kialakítására törekedett bennük, de a konkrét megoldásokat a komponálás során kísérletezte ki.



29. kotta. A Passacaglia 13. variációjának genezise

Dohnányi a polifón változatok különleges textúrájának megteremtésére is nagy gondot fordított. (A források különböző rétegeiben megjelenő műalakokat a *29. kotta* mutatja.) Már az *A* forrásban szerepel két, egymás után következő, utóbb kisatírozott, lejegyzésében kétszólamú változat. *(29. kotta, 1–2. szisztéma)* Mindkettőben kettős szárazás révén különülnek el a főhangok, de a másodikban ténylegesen elválik a két dimenzió, ráadásul a nyolcadok csoportosítása megtöri a szokásos ritmikai súlyokat. *(uo., 2. szisztéma)* Ezt követően a szerző egy sokkal bonyolultabb textúra komponálásába kezdett, amely körvonalaiban – a két szólam elosztásában és ritmikai felépítésében – már nagyon hasonló volt a véglegeshez, hangjaiban azonban különbözött attól. *(uott., 3. szisztéma)* Később ezt az első ütem kivételével kihúzta, majd újraírta, immár a „helyes" hangokkal. *(uo., 4. szisztéma)* Ez a verzió azonban még mindig nem felel meg pontosan a végleges alaknak, hiszen a kétszólamúságot itt nemcsak a szárirány,

10.18132/LFZE.2010.21

hanem kiírt szünetek is hangsúlyozzák. Dohnányi utóbb a szüneteket elhagyta, s a 13. változatot a *B* forrástól kezdve *a due voci* utasítással látta el.

A műből fennmaradt források elsősorban arra hívják fel tehát a figyelmet, hogy ez a sok tekintetben különleges és problematikus darab rendkívül nehézkes kompozíciós folyamat eredményeképpen született meg. Szövésmódjában egyszerre érvényesül bizonyos kötöttség (például a ritmikában) és improvizációszerű szabadság (például a nagyforma kialakításában) – mintha Dohnányi a részben atonális anyag kibontásának lehetőségeit keresgélte volna a szigorú forma keretein belül. Hogy ez miképp értelmezhető a többi amerikai darab kontextusában, arról alább, az összes kompozíció ismeretében esik majd szó.

Az amerikai évek további variációs művei

A kései évek variációs szövésmódjának tárgyaláskor a 2. szimfónia fináléját sem hagyhatjuk említés nélkül, hiszen ebben viszonylag jelentős módosításokra került sor az amerikai korszakban készült revíziók során. Az átdolgozásokat vizsgáló munkáiban Grymes ugyan nem említi, de a szerző jelentősen változtatott a 3. variáció textúráján: a variációs téma jól – talán túlságosan is jól – felismerhető visszatérése helyett a második verzióban kromatikus fordulatokkal díszített töredékekkel idézte fel a Bach-dallamot, s a fúvósoknak a korábbinál nagyobb szerepet adott.

Az 5. variáció átdolgozásainak nem annyira tartalma érdekes – hiszen Dohnányi lényegében az eredeti motívumkészletet felhasználva gondolta újra a zenei anyagot –, hanem az új verzió kialakulásának körülményei: a zeneszerző ugyanis a mű második előadását tervező Doráti Antal javaslatára alakította át a szóban forgó szakaszt. A karmester és a komponista részletekben fennmaradt levelezése Dohnányi variációs stratégiájáról való ismereteinket általában is gazdagítja.

Doráti az 1957. márciusi előadás tapasztalatai alapján problematikusnak ítélte a finálé 5. variációját:

> Az egész, nagy műben egy pont van, ahol egy kis megakadást érzek – és ez az utolsó tétel 5ik variációja. Ezen a helyen nem volna ellenemre temperamentumilag (zenei temperatumra gondolok) és formailag, – ha a „Tempestoso" variációból egy új lassú rész *nélkül* mehetne a mű az amúgy is lassú és nyugalmas fugatéma felé. […] A négy variáció öt helyett nem lesz „túl kevés", hiszen a variációk hosszúak és komplettek, azonkívül igen szép lassú – gyors – lassú – gyors elrendezésben vannak és a lassú fugatéma egy *gyors* variáció után igen jó hatást keltene.[25]

[25] Doráti levele 1957. március 30. (FSU Dohnányi: „McGlynn Letters", 178.)

10.18132/LFZE.2010.21

Doráti részletesen kifejtette – sőt kottapéldákkal is illusztrálta –, hogy milyen, egyszerűbb átvezetést látna jónak a 4. variáció után. Kifogásolta azt is, hogy az 5.-ben visszaidéződik a II. tétel egy témája, mely azonban

> […] alighanem frappánsabban marad meg a hallgató emlékében ha megmarad egy „sziget"-nek és egy utólagos reminiszcenciával nincs „lekötve".

Mint az előző fejezetben láttuk, Dohnányi már a mű első átdolgozása során is több helyütt kiiktatta az egyszerű témavisszatéréseket, s helyette motivikusan elvontabb ciklusszervezést alkalmazott. Figyelemre méltó, hogy bár Doráti legfontosabb tanácsát végül nem fogadta meg – azaz nem hagyta el az 5. variációt –, ezt a javaslatát magáévá tette, s a reminiszcenciát itt is törölte.

A dirigens tanácsai más tekintetben sem bizonyultak teljesen hiábavalónak, hiszen egy levélfogalmazvány tanúsága szerint Dohnányi legalábbis komolyan fontolóra vette a javaslatokat.[26] Egyik válaszában a tétel variációs stratégiáját is megfogalmazta:

> 5ik variációmnak a magyarázata a tétel belső gondolatmenetében rejlik. A fellendülő 4-ik variació után a fuga nirvanába visszaeső expositsióját valamivel meg kellett indokolnom. Ezért a reminiszcencia a második tételből. Viszont teljesen igazad van, egy amúgy is hosszú fuga jobban hatna egy gyors variació után, nem beszélve arról, hogy még egy kis rövidítés se ártana a műnek. Egy kis figuráció változással a 4ik variációt a (F-esz-asz-h) akkordon végezni, s egy kis fermata után egyenesen a fugába átmenni a legegyszerűbb megoldás volna. Azonban felmerül egy másik probléma, mely szintén a 5ik variáció megszületésénél játszott szerepet s az hogy a sok c-moll után a fuga előtt a c-molltól távolabb eső hangnemeket akartam érinteni, hogy aztán a fuga c-mollja frissebbnek hasson. Ez azonban megoldható másképp is. Hogyan még nem tudom […][27]

A „tétel belső gondolatmenetének" lényege tehát az egymás után következő variációk hangvételének kontrasztja: a bachi téma méltóságteljes, fájdalmas nyugalmát folytató változatokra (az 1., 3., illetve kisebb mértékben az 5.) rendre az I. tétel szenvedélyes kitöréseit, küzdelmeit idéző variációk (2., 4.) következnek. Műismertetőjében Dohnányi ezt így magyarázta:

[26] Sőt a töredékesen fennmaradt levelezés alapján úgy tűnik, hogy Dohnányi több megoldást felvázolt az 5. variáció elhagyására és a 4. közvetlen átvezetésére a fúgába (1957. április 21-i levelében Doráti erre reagál), de ezeket végül nyilván elvetette.

[27] Dohnányi levélfogalmazványa Dorátinak, dátum nélkül. (FSU Dohnányi: „McGlynn Letters", 180–181.) A levélidézet utolsó előtti mondatából Dohnányi kihúzta az alábbit (a zárójelben): „Ez azonban megoldható másképp (egy variáció nélkül) is."

10.18132/LFZE.2010.21

> A korál szavai csak a megfáradt ember halálvágyát fejezik ki. A variációk ezen érzés és az életvágy közt váltakoznak, mely utóbbi végül győzedelmeskedik a fúga – hármasfúga – végén és a kóda kezdetén. A kóda visszatér az eredeti hangnembe, E-dúrba, s diadalmas befejezést hoz. Az élet győzelem a halál felett![28]

A választott variációs téma, Bach *Komm, süßer Tod* című vallásos éneke nemcsak a finálé, hanem a teljes 2. szimfónia rejtett programjának kulcsát is jelenti tehát. Dohnányi variációs műveiben ritkábban szerepel kölcsönzött, mint saját téma, de ha mégis, az rendszerint határozott többletjelentést ad a kérdéses műnek. Így van ez az amerikai periódus harmadik, a variációs szövésmódhoz kapcsolható példájával, az *Amerikai rapszódia* fentebb *B*-vel jelölt szakaszával is. Ezt azonban a műben szereplő további dallamok feldolgozásmódjával együtt, már a következő fejezetben érdemes tárgyalni.

[28] „The words of the choral tell only of the longing for death of the tired man. The variations alternate between this feeling and the desire to live which finally wins out at the end of the Fugue (– a triple fugue –) and the beginning of the Coda, which brings the work back to the original key (E major) and to a triumphant end. Life's victory over Death!" Dohnányi levele Donald Fergusonnak, 1957. február 17. (FSU Dohnányi Collection: „McGlynn Letters", 319–323.)

10.18132/LFZE.2010.21

2. Kölcsönzött témák feldolgozása

Az *Amerikai rapszódia* különleges példával szolgál a szövésmód szempontjából, hiszen teljes egészében kölcsönzött témákra épül. Paradox módon a kompozíciót e tekintetben a szerző magyaros korszakának darabjaival állíthatjuk párhuzamba, hiszen azokban – ugyancsak nemzeti karakterüket hangsúlyozandó – többször előfordul kölcsönzött dallam (például: Variációk egy magyar népdalra, op. 29, Pastorale egy magyar karácsonyi énekre, op. nélk., Magyar népdalok énekhangra zongorakísérettel, op. nélk., *Ünnepi nyitány,* op. 31, *Ruralia Hungarica,* op. 32, *Szimfonikus percek,* op. 36, IV. tétel). Az *Amerikai rapszódia* további elemzésének kiindulópontjaként érdemes tehát a dallamok kiválasztásának okát és feldolgozásuk módját vizsgálni.

A bemutatóhoz készült műismertetőben a zeneszerző így összegezte a kompozíció ötletének megszületését:

> Amikor azon gondolkodtam, milyen mű is legyen, nyilvánvaló volt, hogy valamiféle amerikaias illene az alkalomhoz. Ez vezetett a gondolathoz, hogy amerikai népdalok felhasználásával írjak rapszódiát, olyanféleképpen, ahogy Liszt tette *Magyar rapszódiái*ban.[29]

Mint azonban a keletkezéstörténet áttekintésekor láttuk, ez a „valamiféle amerikaias" alapanyag egyáltalán nem adódott magától értődően, s Dohnányi sokáig inkább helyi jelentőségű diákdalokban, nem pedig széles körben ismert népdalokban és „nemzeti" rapszódiában gondolkodott. Az alapanyag elégtelenségét tapasztalva azonban változtatott koncepcióján – így került előtérbe a mű amerikai jellege. Az újvilági dallamhagyományban való kutakodását egy szempont bizonyosan befolyásolta: fontos volt számára, hogy valódi népdalokat dolgozzon fel. Ezt nemcsak az athensi levelezés bizonyítja, melyben kifejezetten népdalokról esik szó, hanem az is, hogy saját *Fireside Book*-példányában először néhány olyan melódiát is bejelölt, melyeket utóbb kihúzott, figyelmeztetően megjegyezve mellettük: „Foster" – azaz Stephen Foster kompozíciói.[30]

Ettől eltekintve azonban az *Amerikai rapszódia* dallamai zenei szempontból igencsak különbözőek, így aligha szolgálnak útmutatással arra vonatkozólag, hogy Dohnányi választása mi alapján esett éppen rájuk. (*1. kotta,* 116. oldal) A legimpozánsabb az *I am a poor wayfaring stranger* kezdetű „fehér spirituálé" melódiája:[31] eol (dór) hangnem, pentaton hangkészlet, nagy

[29] „In choosing the sort of the work, it was obvious that something American would be appropriate. This led to the idea of using American folk tunes for a Rhapsody, much as Liszt did in his Hungarian Rhapsodies." Dohnányi műismertetője, dátum nélkül. (OU: „Baker Files".)

[30] Margaret Bradford Boni (ed.), *Fireside Book of Folk Songs* (New York: Simon and Schuster, 1947).

[31] A dallamot a „fehér spirituálé" (19. századi egyházi ének) műfajon belül vallásos balladának nevezi a *New Grove*. (James C. Downey, Paul Oliver, „Spiritual", *The New Grove, vol. 24,* 189–194.)

10.18132/LFZE.2010.21
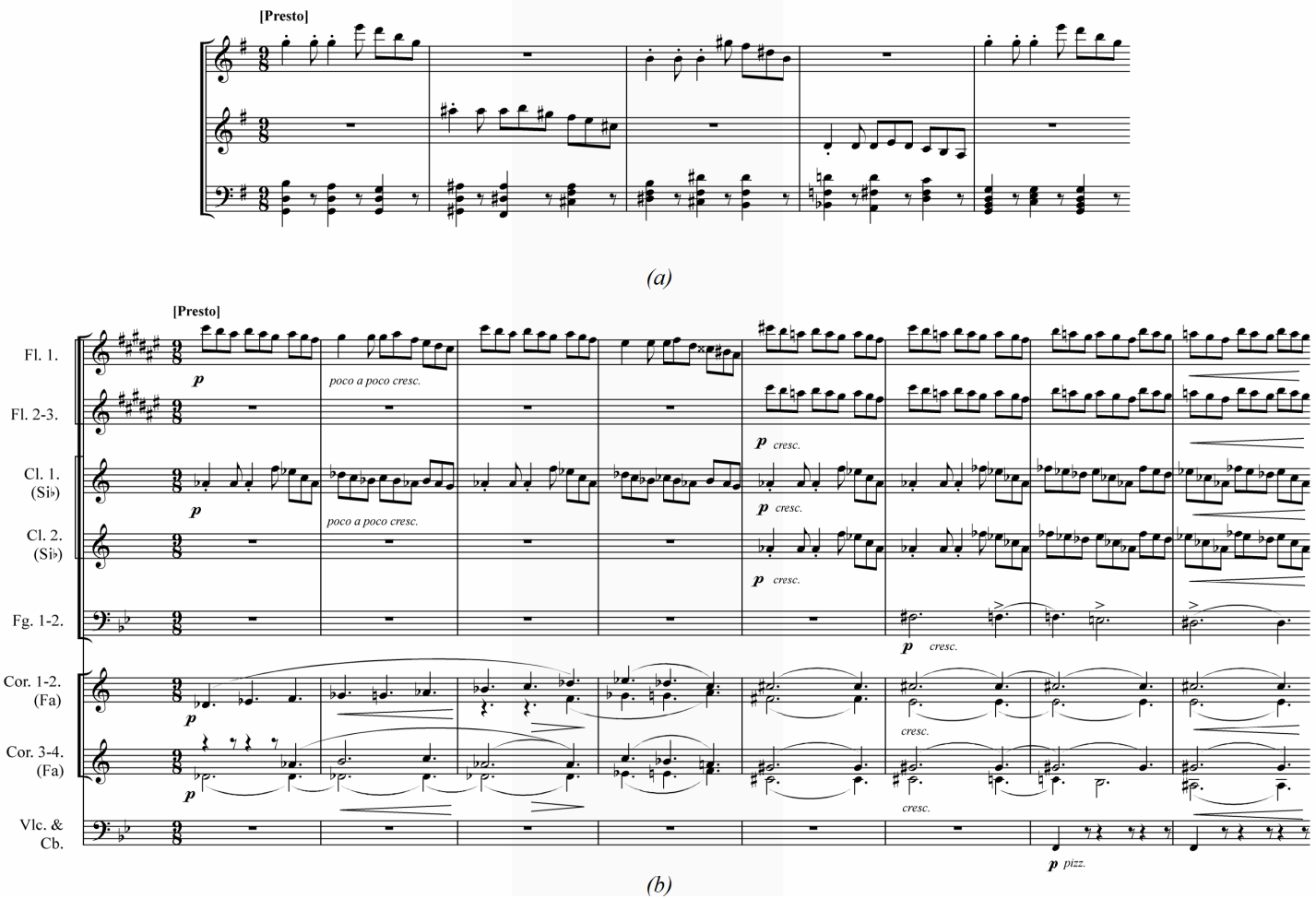
szótagszámú sorok, boltíves *(aaba)* szerkezet jellemzi. A hármashangzat-felbontásra épülő, mindössze kétsoros *Old Smoky* ellenben szinte minimális zenei alapanyaggal szolgál. Talán a táncos lejtésű *The Riddle* egyszerű, mixolíd kvintváltása a leginkább letisztult; míg a kissé túlbonyolított motivikájú *Turkey in the Straw* és *Sweet Betsy* szinte együgyűnek tűnik – nem annyira az *Amerikai rapszódia* többi dallama, hanem például a korábbi Dohnányi-művekben feldolgozott magyar népdalokhoz képest.

A választott dallamok tehát eleve meglehetősen heterogén csoportot alkotnak, s ezt Dohnányi feldolgozása még inkább nyomatékosítja. A legnagyobb hangsúlyt a *Wayfaring stranger* kapta, amely teljes alakjában megszólal, és sajátosan gyengéd hangszerelés emeli ki. (*2.a kotta,* 119. oldal) Lassú tempójából adódóan a mű teljes hangzó terjedelmének tekintélyes részét teszi ki, jóllehet harmóniai szempontból kevésbé eseménydús, mint a kompozíciót általában jellemző, feldolgozásszerű, dinamikus zenei anyag. Dohnányi a *Wayfaring stranger*-dallam függetlenségét oly módon is érzékeltette, hogy exponálását követően sem tördelte motívumaira, hanem variációs formában bontotta ki. Így a melódia eredeti alakja is nyomatékosabb lett, ugyanakkor a kidolgozásnak is tágabb tere nyílt, amit a zeneszerző ki is használt, hiszen három különböző hangvételű karaktervariációt komponált hozzá.

Megszakítás nélkül szólal meg a két *country dance*-dallam is, de ezek exponálása persze jóval kevésbé jelentékeny, mint a *Wayfaring stranger* tágas melódiájáé. Motivikájuk ugyanakkor kiválóan alkalmassá teszi őket a feldolgozásra. Az első dallam elemeit a komponista például hol tonálisan elcsúsztatta egymástól, hol mechanikus zenei fokozás alapanyagaként használta, hol pedig a kísérőanyagokra is kiterjesztette $\frac{9}{8}$-os lüktetését. A dallam így tehát elsősorban motívumaira tördelve jelenik meg a mozaikszerűen összeállított, jellegzetes Dohnányi-finálé szövetben. *(30.a–b kotta)*
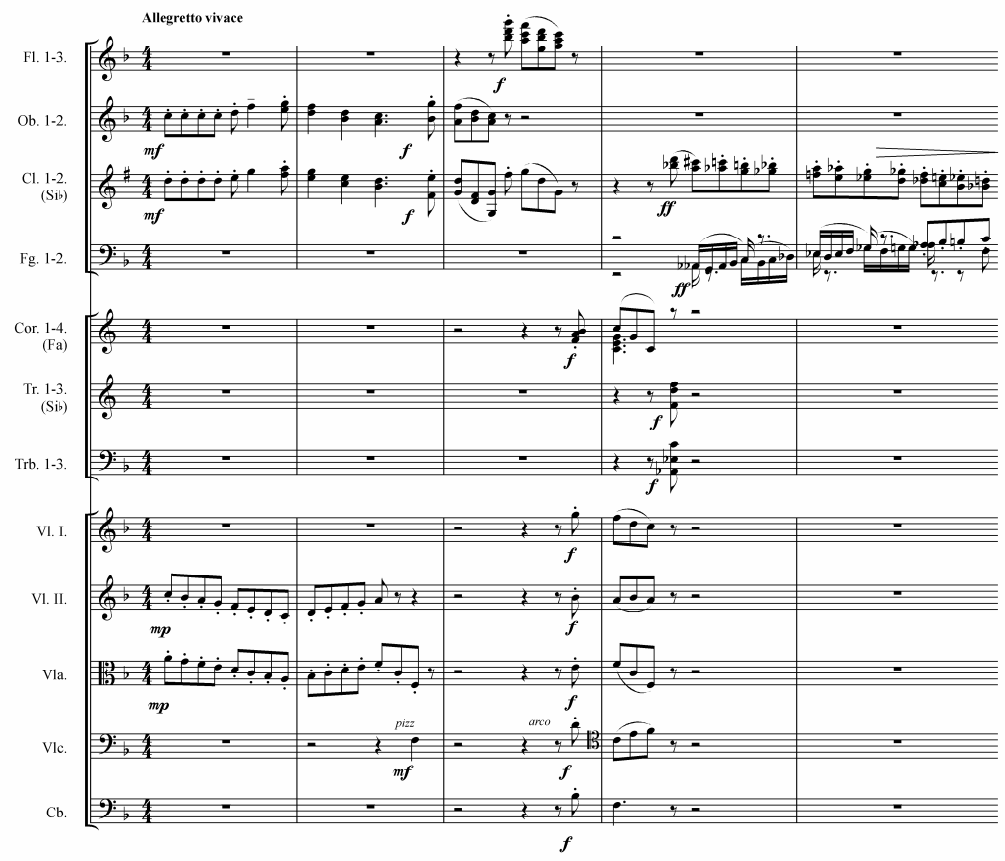
Az 1. *country dance*-re zenei szempontból leginkább a *The Riddle* hasonlít, s talán ebből adódik, hogy feldolgozásuk is rokon. A *The Riddle*-t azonban Dohnányi már az első elhangzáskor soraira bontotta, a sorok közé pedig a dallam motívumait visszhangzó ütemeket illesztett be (a négy sor után 3–3–9–3 taktust). A *The Riddle* tehát a mű során soha nem szólal meg egyvégtében. Mivel azonban közel azonos sorokból, kvintváltóan épül fel, a teljes alak elhangzása nélkül is könnyen felismerhető marad. *(31.a kotta)* Az *Old Smoky* és a *Turkey in the Straw* dallamok is soraikra bomlanak első megszólalásaik során, de esetükben a sorok közé ékelt anyag ráadásul független saját motívumaiktól. *(32., 33.a kotta)* Utóbbinál a beillesztett szakasz a *The Riddle* motívumaiból épül, s a két dallam kapcsolata még szorosabbá válik, amikor a *The Riddle*-témafejet feldolgozó imitációs szakaszban a témabelépések határán

10.18132/LFZE.2010.21
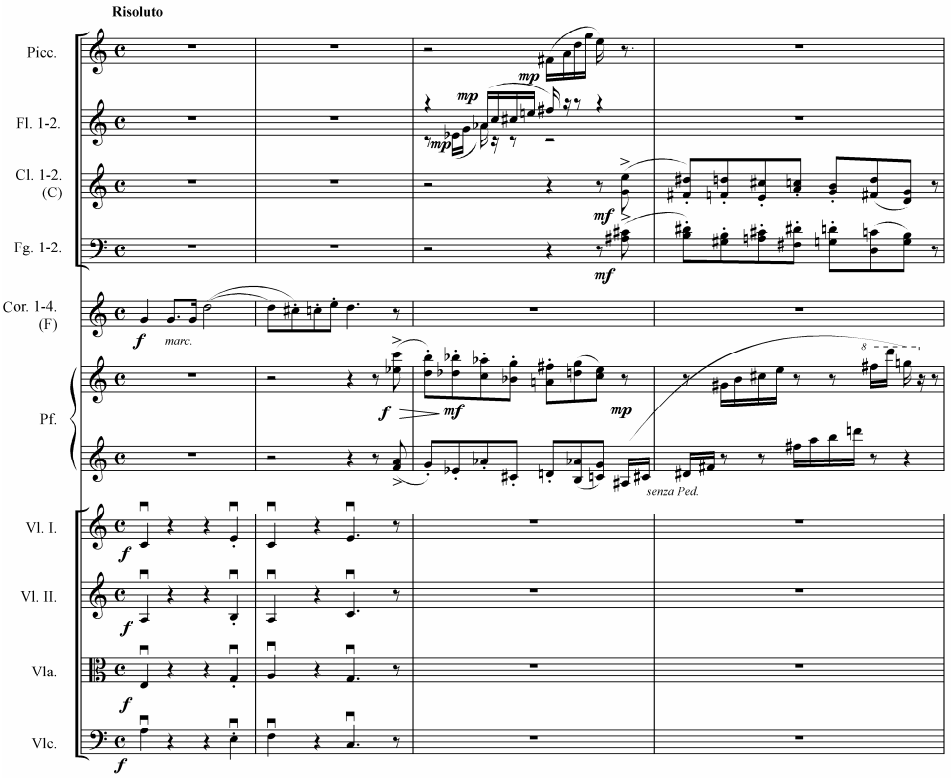


30.a–b kotta. Az 1. country dance motivikus feldolgozása: motívum-elemek tonális csúsztatása (a, 312. ütemtől), mechanikus fokozás (b, 302. ütemtől)

10.18132/LFZE.2010.21
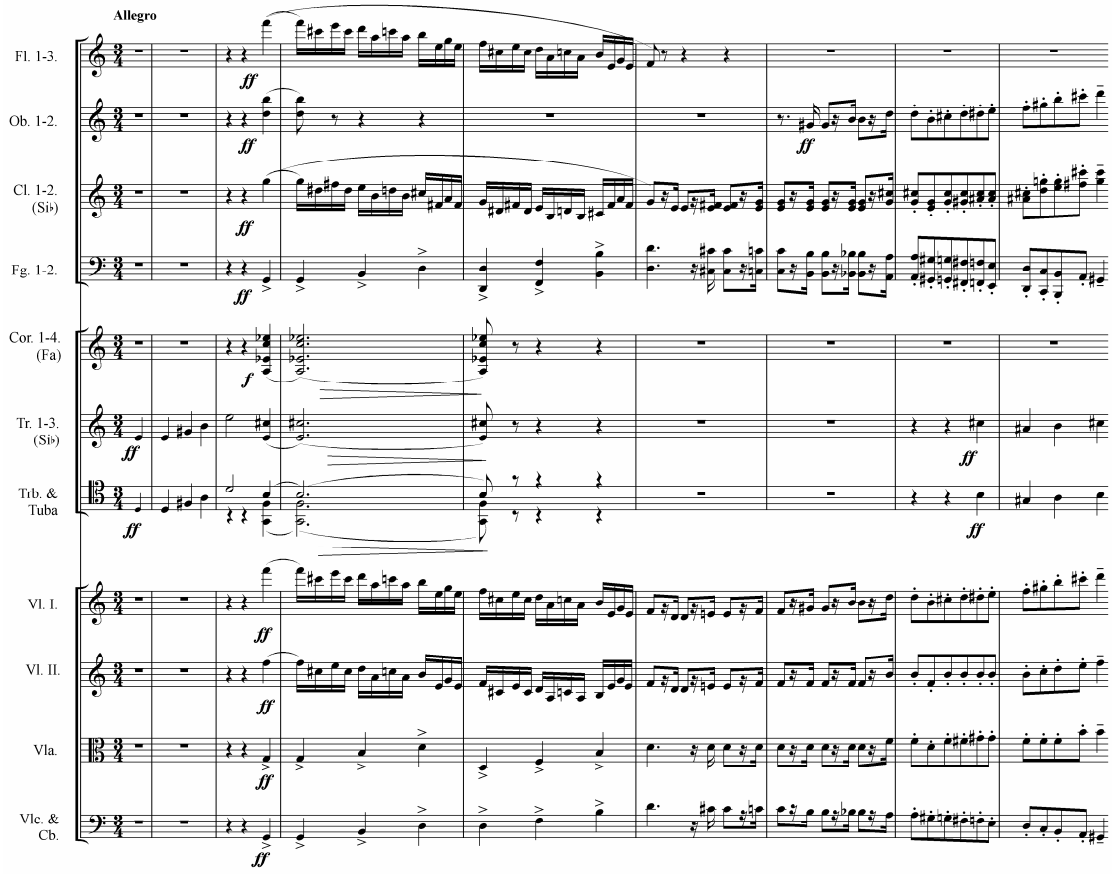


(a)



(b)
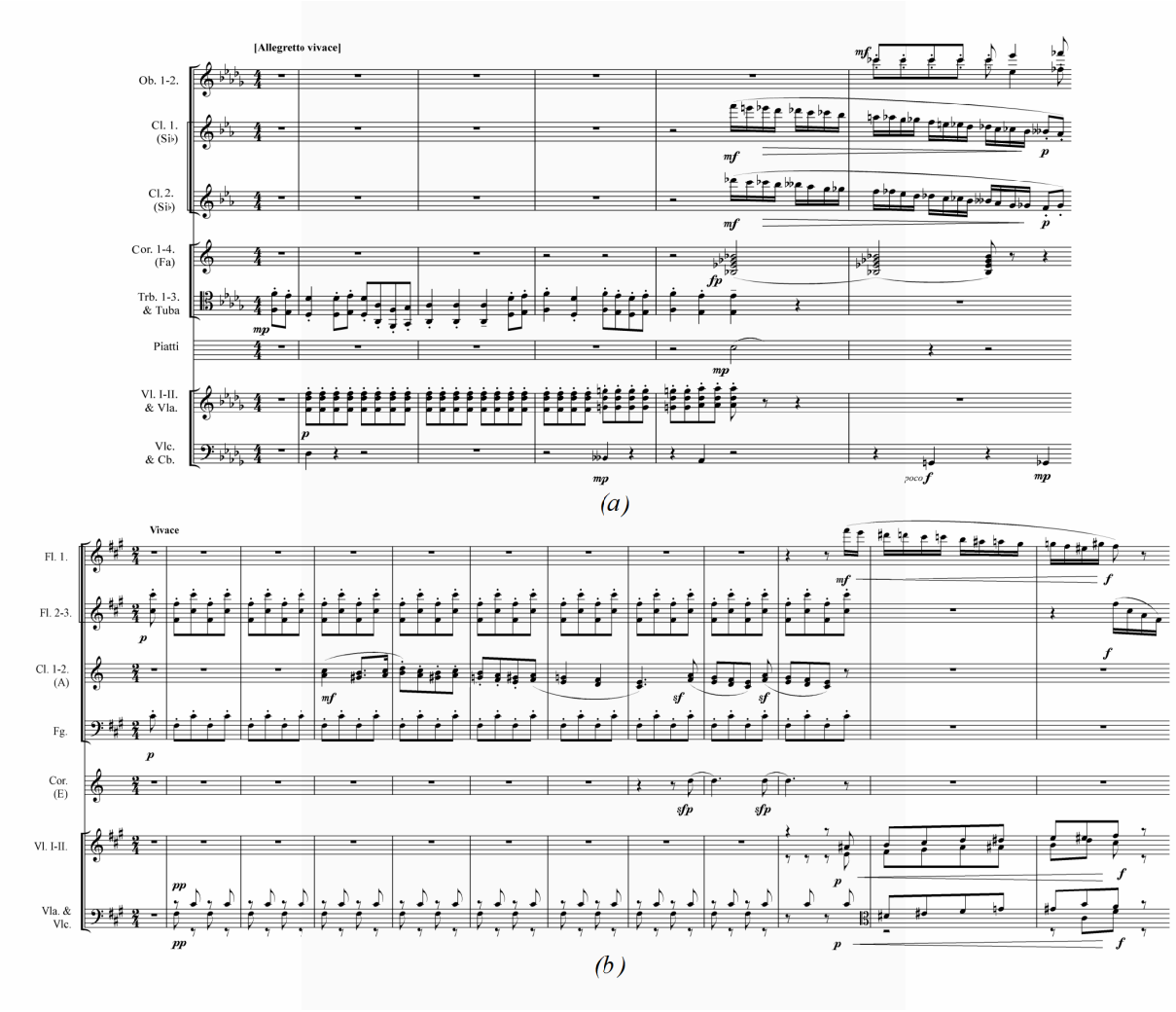
31.a–b kotta. A Riddle*-szakasz (a) és a* Gyermekdal-variációk *2. változatának kezdete (b)*

10.18132/LFZE.2010.21



32. kotta. Az Amerikai rapszódia *kezdete*

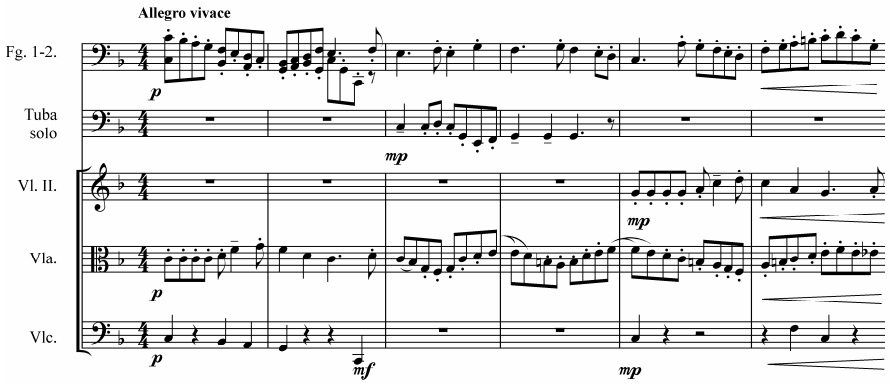
10.18132/LFZE.2010.21
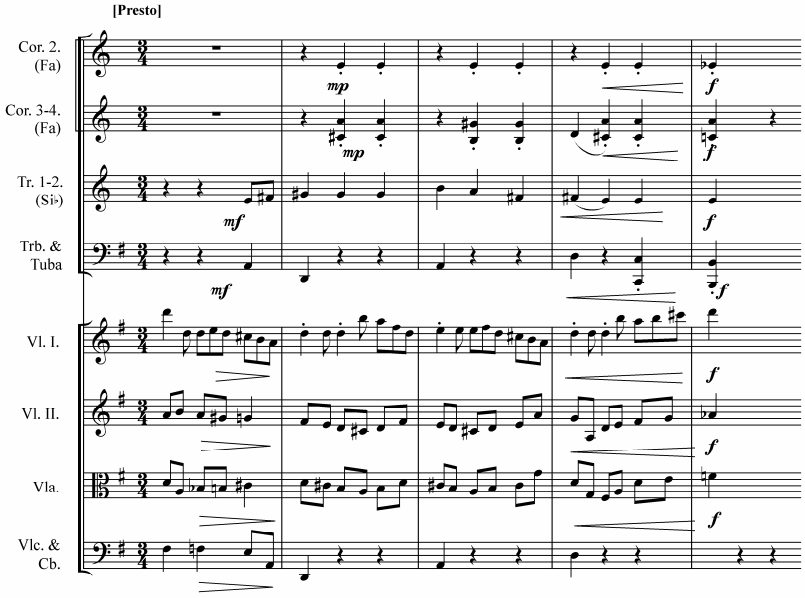


33.a–b kotta. A Turkey*-szakasz (a) és a fisz-moll szvit 5. variációja (b)*

10.18132/LFZE.2010.21

*codetta*ként a *Turkey in the Straw* is megjelenik *(34. kotta)*, hogy végül – a *C* szakasz csúcspontjaként – együtt, kontrapunktikusan ötvözve szólaljanak meg.[32] A hetedik dallam, a *Sweet Betsy* bír a legkevesebb önállósággal: ez kizárólag az 1. *country dance* ellenpontjaként bukkan fel. *(35. kotta)*



34. kotta. A Turkey*-dallam megjelenése a* Riddle *imitációs feldolgozásában*

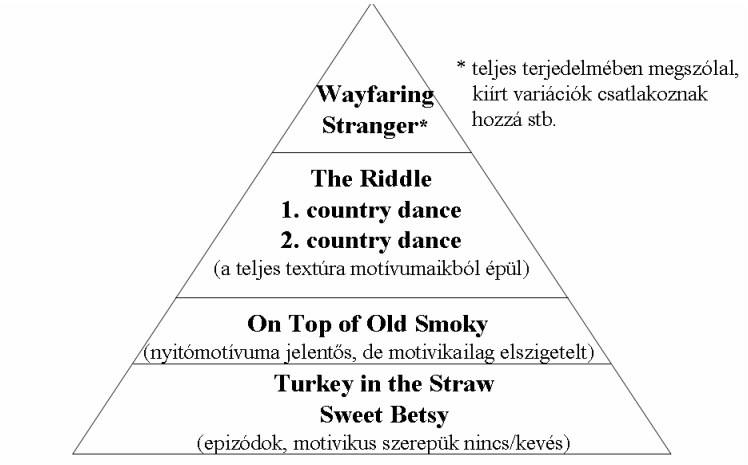


35. kotta. A Sweet Betsy *megjelenése*

A dallamok hierarchiáját tehát világosan tükrözi exponálásuk, feldolgozásuk és formálásuk módja *(23. ábra)* – választ adva bizonyos esetekben arra is, hogy Dohnányi vajon miért éppen ezek mellett döntött.

[32] A főrész témájának és a triótémának ilyen ötvözése egyébként jellemző Dohnányi scherzo-formáira, ez is alátámasztja, hogy a *C*-szakaszt scherzóként azonosítsuk.

10.18132/LFZE.2010.21



23. ábra. A feldolgozott dallamok hierarchiája az Amerikai rapszódiá*ban*

A *Turkey in the Straw* és a *Sweet Betsy* csupán futó, komikus epizódként van jelen. Anyagukat a szerző másutt nem használja fel, motivikai szempontból tehát meglehetősen elszigeteltek. Az ilyen, komikusan egyszerű dallamok azonban megfelelő hangszereléssel társítva a humor forrásai lehetnek, s valószínűleg éppen emiatt kelthették fel Dohnányi figyelmét. Az *Old Smoky*-dallam szintén elkülönül környezetétől, ám kiválasztását valószínűleg egy kifejezetten zenei–motivikai szempont indokolta: minden bizonnyal fanfárszerű, hármashangzatos témafeje miatt került a Rapszódia élére. A *country dance*-ek és a *The Riddle* mellett talán azért döntött a szerző, mert kiváló alapanyagot jelentenek a motivikus feldolgozáshoz, miközben mégis felismerhetőek maradnak. Mindebből úgy tűnik tehát, hogy Dohnányit elsősorban különféle zenei szempontok vezették a válogatás során – vagyis nem a dallamok szövege, eredete, történeti közege.

Erre utal az is, hogy a szerző a dallami alapanyagtól eltekintve nem törekedett „amerikaias" zenei nyelvre, azaz nem tette magáévá a 20. századi amerikanista szerzők, mint például Roy Harris vagy Aaron Copland jellemző stíluselemeit, például a karakteres aszimmetrikus ritmikát, a szabad metrikát, a népdalszerű melodika teljes zenei anyagra való kiterjesztését, esetleg valamiféle sajátos történelmi–nemzeti program középpontba állítását. Sőt Dohnányi még a népdal-témákat is meglehetősen kötetlenül, olykor szinte csak jelzésszerűen használta fel. A *Wayfaring stranger*en kívül nincs olyan dallam, amely teljes hosszában megszólal: az *Old Smoky* késleltetve behozott negyedik sora jóformán felismerhetetlenné válik, a *The Riddle*-nek csupán egy egyszerűsített dallamváza hangzik el, a *Sweet Betsy*nek pedig elmarad a záró sora. Ez a kötetlen szövésmód elsősorban a szerző kölcsönzött témára írt variációsorozatainak leghíresebbje, a *Gyermekdal-variációk* (op. 25) építkezésére emlékeztet, mellyel kapcsolatban Dohnányi egyszer elárulta, hogy a téma motivikája nem volt igazán lényeges számára – olyannyira, hogy csak a kompozíciós folyamat egy későbbi stádiumában konkretizálódott:

10.18132/LFZE.2010.21

> Mikor az egyik legismertebb művem, a GYERMEKDAL-VARIÁCIÓIM felől érdeklődtek az emberek, azt kérdezték, vajon az a kis gyermekdal-téma inspirált-e, hogy művemet rá felépítsem? Ez tévedés. Nekem nagymérvű variációk voltak az agyamban és kutattam valami egyszerű kis motivum után, melyre ez alkotást felépíthettem.[33]

Valami ilyesmi történhetett az *Amerikai rapszódia* esetében is: a kölcsönzött anyagnak megfelelő motivikus adottságai révén elsősorban a szerző által megálmodott zenei karakter-sorozatba kellett illeszkednie, továbbá bizonyos identitása, s ebből eredően valamiféle többletjelentése kellett hogy legyen. Ez az identitás valóban markáns: a választott dallamok mindegyike igen népszerű volt Amerikában, ami Dohnányi számára – koncertismertetőjének tanúsága szerint is – fontos tényező lehetett. Burl Ives, az ez idő tájt híres amerikai népzenei előadó például a *Wayfaring stranger* címet választotta önéletrajzának és első lemezének, melyen e dallamon kívül az *Old Smoky*, a *Riddle* és a *Sweet Betsy* feldolgozása is szerepelt.[34] Mint láttuk, a *Wayfaring stranger* Dohnányi művében is központi szerepet játszik, hiszen feldolgozása nagyban különbözik a többi melódiáétól: a szerző kifejezetten önállóságát és érinthetetlenségét hangsúlyozta. Hogy ennek milyen jelentősége lehet a mű általános értelmezésében, arra az amerikai kompozíciók inspirációinak vizsgálatakor térek vissza.

[33] *Búcsú és üzenet*, 29. Ugyan a *Búcsú és üzenet* szerzősége vitatható, a fönti idézetben leírtak bizonyíthatóan elhangzottak egy 1958-ban rögzített amerikai interjúban: Athens, Ohio, 1958. (FSU Dohnányi: „DAT Collection", 41.)

[34] Önéletrajza: Burl Ives, *Wayfaring Stranger* (New York: Whittlesey House, 1948). Albuma: *The Wayfaring Stranger* (Asch 345, 1944).

10.18132/LFZE.2010.21

3. Fejlesztő típusú szövésmód

Fejlesztő variáció és tématranszformáció Dohnányinál

Dohnányi műveiben nemcsak a variációs forma játszott központi szerepet, hanem – ettől nyilvánvalóan nem függetlenül – számos más műfajú darabjában meghatározónak bizonyult a fejlesztő variációs (motivikus fejlesztő) szövésmód. Ennek az intellektuális kompozíciós technikának annál inkább fontos hangsúlyozni jelenlétét, mivel Dohnányi egyes mai kritikusai hajlamosak a felületesség, improvizatív szerkesztés vádjával illetni a szerző stílusát.[35] Az alapos elemzőnek persze legfeljebb abban az esetben alakulhat ki ilyen benyomása, ha – tévesen – a szóló zongoraműveket tekinti az életmű legtipikusabb részének. Dohnányi saját hangszerére írott darabjai ugyanis más műveihez képest általában lazább szövésű alkotások, talán azért, mert szerzőjük fenomenális előadásában valószínűleg így is meggyőzőek tudtak lenni. Míg azonban a Dohnányi-stílus értékelésében számos bírálat megalapozottnak bizonyul – mindenekelőtt a zenei nyelv korszerűtlenségét, a kortársi hatásoktól való elszigeteltségét illetően –, a szerző kompozícióinak többségétől aligha elvitatható egyfajta logikus és kifinomult szövésmód.

Dohnányi vonzalma a variációs technika és a variációs forma iránt természetesen nem független attól, hogy a legfontosabb zeneszerzői mintákat Beethoven és Brahms jelentette számára – hiszen kortársaitól éppen az különböztette meg, hogy e hatás erejétől egész életében nem akart vagy nem tudott szabadulni. A fejlesztő variáció technikájának beethoveni gyökereivel kapcsolatban Joseph Kerman úgy fogalmazott:

> Az *E-dúr* (op. 109) *szonáta*ban, a késői kvartettekben, valamint a *Diabelli*-sorozatban azonban Beethoven új variációs típust teremtett, amelynek tagjaiban az eredeti téma jóval egyénibb és gyökeresen átértelmezett alakot ölt. Bennük a téma nem pusztán variálódik, hanem lényegét tárja fel, alapjaiban transzformálódik.[36]

Azt a variációs műtípust, amelyben ez a magasrendű technika kerül előtérbe, Elaine Sisman *formal outline variation*-nek nevezte – a téma formai kontúrjainak állandóságára utalva –, s ide sorolta a műfajtörténet olyan kimagasló alkotásait, mint például Beethoven *Diabelli-változatai* és Brahms *Händel-variációi*:

[35] Lásd például – a Dohnányi iránt egyébként elhivatott – Kocsis Zoltán összegzését a szerző előadó- és alkotóművészetéről: „Ha egyetlen szóval kellene jellemezni Dohnányi Ernő művészetét, akkor leginkább azt mondhatnánk: nagyvonalú. Természetesen ennek a szónak minden pozitív és negatív jelentéstartalmával együtt. Egyenesen következik ebből, hogy megítélni, esztétizálni sem lehet más alapállásból; ez a művészet leráz magáról mindenfajta kicsinyes, okoskodó, a kelleténél analitikusabb megközelítést." Kocsis Zoltán, „Dohnányi Dohnányit játszik. Hangfelvételek 1929–1956", in *Dohnányi Évkönyv 2004*, 61.

[36] Joseph Kerman–Alan Tyson, *Beethoven,* Révész Dorrit (ford.) (Budapest: Zeneműkiadó, 1986), 106–107. = Stanley Sadie (ed.), *Grove monográfiák.*

10.18132/LFZE.2010.21

> E döntően 19. századi típusban egyedül a téma formája és frázisszerkezete marad állandó. A frázisok hossza a kontúrokon belül nőhet vagy csökkenhet, miközben harmóniai szempontból általában csak a variáció kezdetén és végén utalnak a témára. A témával való hasonlóság lehet szembeszökő, rejtettebb, vagy „csupán szemmel látható" – ahogy Brahms kritikusan megfogalmazta.[37]

A Sisman által *formal outline variation*-nek hívott típust a Dohnányi-életműben mindenekelőtt a *Variációk és fuga G. E. témájára* (op. 4) című mű képviseli, amelyhez a *Diabelli-variációk* bizonyosan közvetlen mintaként szolgált.[38]

Bár a *G. E.-variációk* komponálásának idején a szerző még csak húszesztendős volt, már jól megfigyelhetőek benne azok a motivikus fejlesztő technikák, melyek későbbi, nem variációs formában írt művében is megjelennek. Ezek elemzéséhez elsősorban Walter Frisch *Brahms and the Principle of Developing Variation* című monográfiája szolgált mintául számomra,[39] amely Schönberg analíziseit[40] kibontva a legkülönbözőbb műfajú és apparátusú Brahms-művekben vizsgálja a fejlesztő variációt, és azon belül is különös figyelmet szentel e sajátos szövésmód és a zenei forma – például a német zeneszerző által kedvelt szonátaforma – viszonyának és hierarchiájának.[41] A fejlesztő variáció technikája Brahmshoz hasonlóan Dohnányinál is a legkülönbözőbb apparátusú művekben tűnik fel: egyaránt jellemző szonátaformákra (lásd

---

[37] „Aspects of the theme's form and phrase structure are the only features to remain constant in this predominantly 19th-century type. Phrase lengths may expand or contract within the general outline, with harmonies usually referring to the theme at the beginning and end of a variation. Resemblance to the theme may be striking, subtle or 'found only with the eyes' (a criticism voiced by Brahms)." Elaine Sisman: „Variations", in *The New Grove, vol. 26,* 284–336, ide: 288. A fejlesztő variáció magasabbrendűségét a Dohnányi-kortárs zeneelméleti irodalom is megerősítette. Lásd például: „A klasszikus zenében az egyes variációk egysége fölülmúlja a témáét. Ez a variáció motívumának módszeres alkalmazásából fakad. Magasabbrendű formákban ez a motívum magából a témából ered, s így bensőségesen kapcsolja a témához az összes variációt." Arnold Schönberg, *A zeneszerzés alapjai,* Tallián Tibor (ford.) (Budapest: Zeneműkiadó, 1971), 179. Továbbá: „Szabad variációknak a téma ama átdolgozásait nevezzük, midőn a zeneköltő a variációknak egységesebb alakot kölcsönöz azzal, hogy a témának csak egyes kiragadott motívumait variálja." Siklós Albert, *Zenei formatan (Alaktan)* (Budapest: Rozsnyai Károly könyv- és zeneműkiadása, 1912), 235.

[38] A *G. E. variáció*kat „Szabad és »szabad« variációk Dohnányi Ernő műveiben" című tanulmányomban elemeztem (*Magyar Zene* 46/4 [2008. november], 397–412.). Az elemzéshez Arnold Münster analíziseit vettem alapul a *Diabelli-variáció*król – a módszer alkalmazhatósága önmagában is árulkodik a két mű rendkívül szoros szövésmódbeli rokonságáról: Arnold Münster, *Studien zu Beethovens Diabelli-variationen* (München: Henle Verlag, 1982).

[39] Walter Frisch, *Brahms and the Principle of Developing Variation* (Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press, 1984). Lásd még: uő., „Brahms, Developing Variation, and the Schoenberg Critical Tradition", *19th Century Music* 5/3 (Spring 1982), 215–232.

[40] Például: „Brahms the Progressive", in Leonard Stein (ed.), *Style and Idea. Selected Writings of Arnold Schoenberg* (London: Faber & Faber, 1975), 398–441; „Criteria for the Evaluation of Music", uo., 124–136; „Vortrag über op. 31", in Ivan Vojtěch (Hrsg.), *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik* (Wien: Fischer, 1976), 254–271.

[41] Frisch bevezetőjében alapos áttekintést ad a brahmsi „fejlesztő variáció" korábbi irodalmáról, s ennek kapcsán többek – Arno Mitschka (*Der Sonatensatz in den Werken von Johannes Brahms.* Inaug. Diss., Johannes-Gutenberg-Universitat zu Mainz, 1961), Carl Dahlhaus („Zur Problemgeschichte des Komponierens", in uő., *Zwischen Romantik und Moderne. Vier Studien zur Musikgeschichte des späteren 19. Jahrhunderts.* München: Katzbichler, 1974, 40–73 = *Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten*), Klaus Velten („Das Prinzip der entwickelnden Variation bei Johannes Brahms und Arnold Schönberg", *Musik und Bildung* 6 [1974], 547–555) és Rainer Wilke (*Brahms, Reger, Schönberg Streichquartette: Motivisch-thematische Prozesse und formale Gestalt.* Hamburg: Wagner, 1980) – koncepciójáról és terminológiájáról, de ő maga kitart a Schoenberg-írásokban előforduló „developing variation" terminus mellett. A Dohnányi-művek elemzésében a „fejlesztő variáció" mellett a „motivikus szövésmód", „motivikus fejlesztés", illetve „tematikus mag", „kulcsmotívum" elnevezéseket egyaránt használtam.

10.18132/LFZE.2010.21
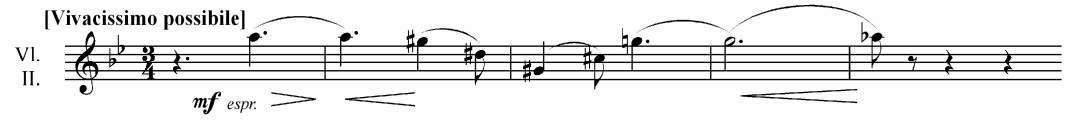
például a c-moll zongoraötös, op. 1, nyitótételét), monotematikus scherzókra és rondókra (lásd például a Szerenád Rondó-fináléját, op. 10, illetve a *Scherzinó*t, op. 41/2), kötetlenebb struktúrákra (lásd például az f-moll intermezzót, op. 2/3), sőt miniatűr formákra is (lásd például a *Canzonettá*t, op. 41/3). Ezekben a darabokban csaknem a teljes zenei anyag egyetlen „motivikus mag"-ból bomlik ki, de legalábbis alapvetően meghatározóvá válik egy vagy néhány „kulcsmotívum".

A fejlesztő variációs technika talán még figyelemreméltóbb típusa, amikor egy motívum kibontakoztatása nem szorítkozik az adott tétel határain belülre, vagyis nemcsak annak tematikus egységért felel, hanem ciklusszervező funkcióval is bővül. Az előző fejezet *15. kottapéldá*ja (152. oldal) a 2. szimfónia tematikus összefüggései kapcsán már ízelítőt adott Dohnányi e kedvelt kompozíciós eljárásából, de nem haszontalan röviden áttekinteni két, még jellemzőbb példát az életmű korábbi darabjaiból. Az 1932–34-ben keletkezett *Szimfonikus percek*ben (op. 36) a nyitó *Capriccio* fürge főtémájának (1–3. ütem) egy augmentált, *espressivo* tématranszformációja (31–39. ütem) lép elő az öt tétel zenei ciklusszervező motívumává. *(36.a kotta)* A monotematikus 2. tétel, a Rapszódia teljes terjedelmében erre a dallamra épül; a Scherzo témájában a tiszta kvart–bő kvart struktúra elevenedik meg (ez a tétel egyébként önmagában is fejlesztő variáción alapul); a variációs negyedik tétel pedig – bár teljesen független, kölcsönzött témája révén elkerülni látszik a rokonságot – a tetőponton szabad változatként vezeti be a ciklusszervező dallamot (42–48. ütem). Az 1903-as Szerenádban (op. 10) a műfajnak megfelelő könnyed hang hátterében szintén átgondolt tematikus összefüggésrendszer áll. *(36.b kotta)* A témakapcsolatok központja a nyitótétel (Marcia) egyik témája: egy első hallásra nem is kifejezetten jellegzetes, terc-alterációkkal játszó dallamív, amely csakhamar pregnáns tükörfordításban robban ki az alaplüktetésből. A kulcsmotívum a IV. tétel variációs témájával áll a legközelebbi rokonságban, amely korálszerű karakterrel társítja a tercváltásos motívumot. Kapcsolatba hozható vele továbbá a Scherzo főtémája és a Romanza érzelmes melódiája is: előbbinek kromatikusan ereszkedő kvintmotivikája emlékeztet az induló terc-alterációira, utóbbit pedig a tükörfordítás lírai karaktervariációjaként lehet értelmezni.
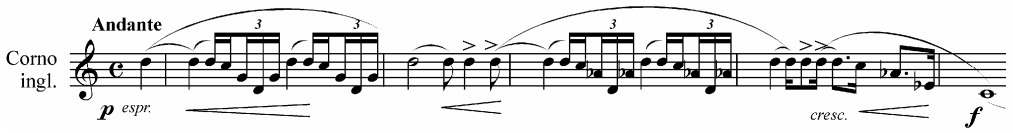
Dohnányi ciklusszervezése azonban természetesen nincs mindig összefüggésben a fejlesztő variáció technikájával. Mint azt a 2. hegedűverseny esetében is láttuk, olykor egyszerű témavisszatérések révén erősítette meg többtételes művei belső koherenciáját. A Hegedűversenyben az I. és III. tételek közt teremt kapcsolatot a visszatérő anyag, de persze gyakoribb, hogy az I. és az utolsó tételt köti össze ez az egyszerű ciklusszervező eljárás. Dohnányi fináléiban így tehát sok esetben rekapitulál az I. tétel központi témája (lásd például a 2. vonósnégyest, op. 15), esetleg annak konfliktusmentesre egyenesített, dúr változata (lásd például a c-moll zongoraötöst, op. 1). Ez utóbbi szintén variációnak minősül, de a beethoveni és brahmsi mintákra visszavezethető fejlesztő típusú variációnál valamelyest egyszerűbb: voltaképpen tématranszformáció, melynek lényege, hogy a komponista a variálás

10.18132/LFZE.2010.21

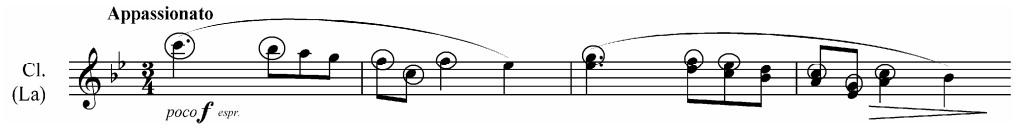
Capriccio (I. tétel): téma a 31. ütemtől



Rapsodia (II. tétel): téma
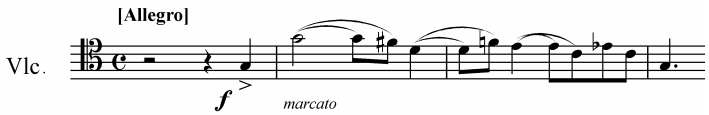


Tema con variazioni: 5. variáció (szabad változat)
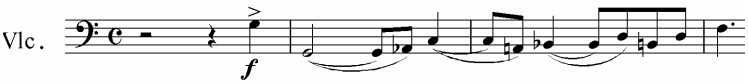


36.a kotta. A Szimfonikus percek *(op. 36) ciklusszervező témájának változatai*
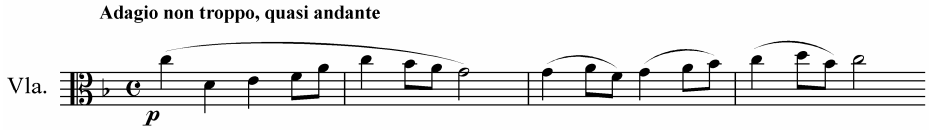
Marcia (I. tétel): trió téma
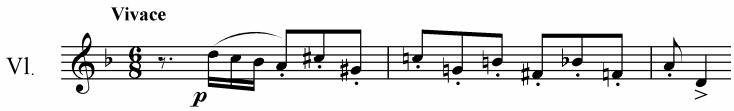


Marcia (I.): visszatérés
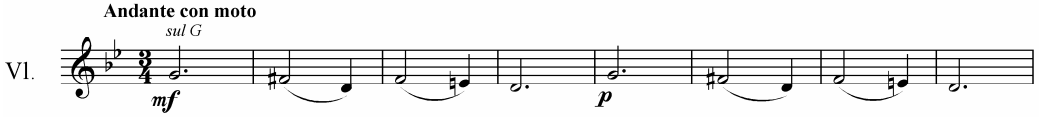


Romanza (II.): téma



Scherzo (III.): főtéma



Tema con variazioni (IV.): variációs téma



36.b kotta. A Szerenád (op. 10) ciklusszervező témájának változatai

10.18132/LFZE.2010.21

során a teljes dallamalakból indul ki és mindvégig meg is tartja annak kontúrjait.[42]

A tématranszformáció technikája – úgy is mint ciklusszervező elv – kapcsán Dohnányi Cselló–zongora-szonátáját (op. 8) szükséges említeni. A mű nyitótételében egy, a szonátaformától többé-kevésbé független „mottótéma" bukkan fel újra és újra, s bár dallama lényegében nem változik, a hozzá társuló más–más kísérőanyag miatt mindig új karaktert nyer. *Unisono* (oktávpárhuzamos) és *pianissimo* felcsendülő, titokzatoskodó exponálására az első taktusokban kerül sor (1–6. ütem); másodjára pedig a főtémát követő epizódszerű szakaszban bukkan fel, ellenpontként (17–21. ütem). Ezután – ismét új arcát mutatva – zárótéma-funkcióban jelenik meg (62–75. ütem), végül pedig a finálé hatodik variációjaként is feltűnik. Ekkor kerül legtávolabbra a bevezető ütemek sejtelmességétől: elveszti baljós tartalmát, s helyette suta, groteszk karaktert ölt. (Persze ebben a műben a ciklusszervező–egységesítő tematikus kapcsolatok egész tárházát felvonultatja a szerző, a variációs finálé például a mű számos korábbi témáját felidézi egy-egy változatként.)

Fontos azonban, hogy a Cselló–zongora-szonáta *idée fixe*-szerűen visszatérő témája nem ágyazódik be igazán a mű anyagába – mintha csak kívülállóként kommentálná az elhangzottakat. Így e példa ismeretében is joggal állíthatjuk, hogy a tématranszformáció Dohnányinál – bár ciklusszervező funkcióban megjelenik –, egy tételen belüli feldolgozási technikaként kevéssé jellemző. A kivételeket azonban éppen a kései művek közt találjuk: a Concertino sajátos, ismétlődő formaszakaszokból álló szerkezete ugyanis kifejezetten ezen a kompozíciós elven alapul, ahogy az Ária szövésében is jelentős szerepet játszik. A továbbiakban előbb a teljes életművet tekintve tipikusabb, fejlesztő variációs szövésmód jelenlétét vizsgálom két amerikai darabban, majd pedig, a következő fejezetben a tématranszformációs példák elemzésére térek rá.

Kulcsmotívum: macskanyávogás

Az op. 44-es zongoradarab-sorozat középső darabja, a *Cats on the Roof (Macskák a háztetőn)* alcímet viselő Noktürn építkezése ékesen példázza a fejlesztő típusú szövésmód lehetőségeit. Az alcímben megjelenő karakterkép elsősorban a *miagolante* (nyávogva) utasítással ellátott középrészre vonatkozik, mely kódaként is visszatér. Ennek nyávogás-motivikája a darab legelső ütemeiben megszólaló, kiírt *arpeggió*s akkordfelbontásból bontakozik ki, amely általában is a kompozíció tematikus magjának, kulcsmotívumának bizonyul. A tematikus mag hangkészlete és figurációja egyaránt lényeges, s négyféleképpen szolgál kiindulópontként a darabban: (1.) egy teljes formarész anyaga épül fel belőle; (2.) egy-egy motívuma öröklődik tovább; (3.) harmóniai szempontból válik meghatározóvá; illetve (4.) röviden visszaidéződik lényeges formapontokon, s ezáltal szerkezetileg tagolja a művet. *(24. ábra)*

[42] Beethoven és Brahms fejlesztő variációja, illetve Liszt és Wagner tématranszformációja közt határozott különbséget tesz Dahlhaus többek közt az előző jegyzetben hivatkozott írásában.

10.18132/LFZE.2010.21

(1.) A tematikus mag leglátványosabb kibontakozására a már említett *miagolante* középrész első felében, illetve a kódában kerül sor: e szakaszokban a szerző egyszerűen az *arpeggió*s akkordot és feloldását ismételgeti különböző transzpozíciókban. A változás mindössze annyi, hogy az *arpeggio* iránya megváltozik, itt ugyanis lefelé tart. Eredeti alakjában, azaz az 1–2. ütemben a kulcsmotívum egy, az E-dúr alaphangnem szerint többszörösen (hat hangból négyszer) alterált undecima-akkordként jelenik meg *(g–h–d–f–a–c)*. Ez a terctorony két dúrakkordra bontható *(g–h–d* és *f–a–c),* s tetőponti hangjából, a *c″*-ből kiindulva C-dúr szerint a legkézenfekvőbb értelmezni: dominánsra épített undecima-akkordként, vagy IV. és V. fok szimultán megszólalásaként. Az alaphangnemtől meglehetősen idegen harmónia lágyan, szinte észrevétlenül oldódik E-dúr domináns szeptimjére. Ezt a hangnemi viszonyt – C-dúr szerint hetedik fokú mellékdomináns szeptimre oldódó, domináns undecima; E-dúr szerint domináns szeptimre oldódó, leszállított felső mediánsra épített undecima – rögzíti a középrész említett szakasza egymás után ötféle fekvésben: E-dúrban (34. ütem), A-dúrban (34.), D-dúrban (36.), G-dúrban (38.) – s a kvartlánc a kódában folytatódik C-dúrral (76.) és F-dúrral (76.).

(2.) A tematikus magnak olykor csupán egyik–másik eleme bukkan fel újra. A középrészben például egy olyan, sokszor ismétlődő képlet is megjelenik (a 38. ütemtől), amely hasonlít ugyan a kulcsmotívumra, de nem pontosan egyezik vele: terjedelme egy negyed értékre csökken és valódi oldódás helyett csupán legfelső hangja lép – mindig kis szekundot. Az ily módon létrejövő, egy oktávon át (*d‴*-től *d″*-ig) kromatikusan ereszkedő sor alatt kibomló *arpeggio*-figurák harmóniai szempontból is egyszerűbbek, hiszen néhány disszonánsabb kivételtől eltekintve – mint a *d‴*-ről vagy a *gisz″*-ről leereszkedő bőkvartos–kvartos akkord – felülről késleltetett tercű dúrakkordként jelennek meg, tehát mint $I^{4–3}$ akkord G-, H-, E-, D-, C-, s végül B-dúrban.

A középrész további ütemei (42–47.) szintén a kulcsmotívumból épülnek, de még szabadabban használják fel annak anyagát. Triolás motívumukban az *arpeggio* egy – a kis vagy nagy hangközök szempontjából nem mindig következetes – kivágata jelenik meg; másik motívumuk pedig a kulcs-akkord kvartjaira utal. Említeni kell végül a főrész témáját is, melynek kvartlépései ugyancsak a kulcsmotívumból eredeztethetőek.

(3.) A tematikus magban mottószerűen összegzett akkordfűzés konzekvensen meghatározza a darab harmóniai arculatát, ami az előzőeknél sokkal elvontabb egységteremtő eszközként szolgál. Hogy a kompozíció középrésze, a hol kvartonként emelkedő, hol kromatikusan ereszkedő szakasz tonálisan rendkívül változékony, az a fentiekből nyilvánvaló. (E két jellemző hangközlépés – az emelkedő kvart és az ereszkedő kis szekund – egyébként úgyszintén közvetlenül a kulcsmotívumból származik.) Emellett azonban a főrészt is igen olvadékony harmóniavilág jellemzi, ami részben a dallamban megjelenő kvart-, illetve még nagyobb, csapongóbb hangközugrásokból következik. Ráadásul a téma textúrájában – mind a melódiában, mind pedig a kíséretben – sorra megjelennek a kulcsmotívum terctorony-

10.18132/LFZE.2010.21

akkordjának idegen hangjai *(g, d, f, c).* Nem túlzás talán az sem, ha a főrész C-dúr, illetve a visszatérés F-dúr dallami tetőpontját is a kulcsmotívum alterációival hozzuk összefüggésbe. Itt kell megjegyezni, hogy a *Cats on the Roof* egy korabeli recenzense Gershwin-hatást vélt felfedezni a darab harmóniai világában,[43] ami már csak azért sem alaptalan, mert a kompozíció hangzását meghatározó kulcs-akkord, a domináns szeptimre épített undecima a dzsessz jellegzetes harmóniája.[44]

(4.) Végül a tematikus mag formai szerepére is érdemes kitérni. Felfelé törő alakjában a motívum háromszor bukkan fel a darabban: a kezdetén (1–2. ütem), a legvégén (79–80. ütem), illetve az első főrész 13. ütemében, azon a ponton, amikor befejeződik a téma első exponálása. A főrészt és a középrészt ugyanakkor a kulcsmotívum lefelé kibomló változata zárja. Ennélfogva minden lényeges formai ponton megjelenik, s egyfelől rövid megállásra ad lehetőséget, másfelől pedig útjelzőként szolgál a hallgató számára a zenei folyamatban való tájékozódás során.

A *Cats on the Roof* nyávogás-motívuma nem csupán egy effektus tehát, hanem jelentős motivikai tartalma van, amely kiindulópontként szolgál a mű csaknem teljes zenei anyaga számára. A kompozíciót ugyanaz az intellektuális szövésmód jellemzi, mint a szerző komoly, elmélyült kamaraműveit, ami itt összességében mégis inkább iróniát jelez. Hiszen a vissza-visszatérő kulcsmotívum nem valamiféle titokzatos vagy emelkedett narratívát sejtet (mint például az esz-moll kvintettben, op. 26), hanem egy közönséges, kellemetlen állathang megelőlegezésének bizonyul. Önmagában is komikus persze, hogy a szerző a tréfás karakterképet – a floridai macskák éjszakai dorbézolását – egy kifejezetten lírai műfajjal, a noktürnnel kapcsolta össze, bár már Chopin (op. 15/1, op. 48/1, op. 62/2), sőt John Field (C-dúr noktürn) egyes noktürnjeiben előfordul, hogy a csendes alaphangvételt szenvedélyes középrész ellentételezi.[45] Persze a Dohnányi által felidézett kép ezzel együtt sem állítható párhuzamba például az op. 15/1-es F-dúr Chopin-noktürn *Con fuoco* középrészének tónusával, kivált hogy a darab keletkezésének körülményeiről Vázsonyi még azt is tudni vélte:

> Az egyébként állatbarát Dohnányi nem lelkesedett a macskákért, és miután a faj képviselői néha nem hagyták aludni éjjel, ilyen módon élte ki „bosszúvágyát".[46]

[43] N. n., „Great Artist, Ernst von Dohnanyi Charms Audience By His Masterly Musicianship And Creative Works" forrás és dátum nélkül [vlsz. Lancaster, 1952. február].

[44] Steven Strunk, „Harmony (i)", in *The New Grove Dictionary of Jazz.* ›www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/J990085?q=harmony&article_section=headwords&search=article&pos=1&_start=1‹ (2009. december 1.).

[45] Erről lásd Patrick Piggott, *The Life and Music of John Field, 1732–1834. Creator of the Nocturne* (Berkeley–Los Angeles: University of California Press, 1973).

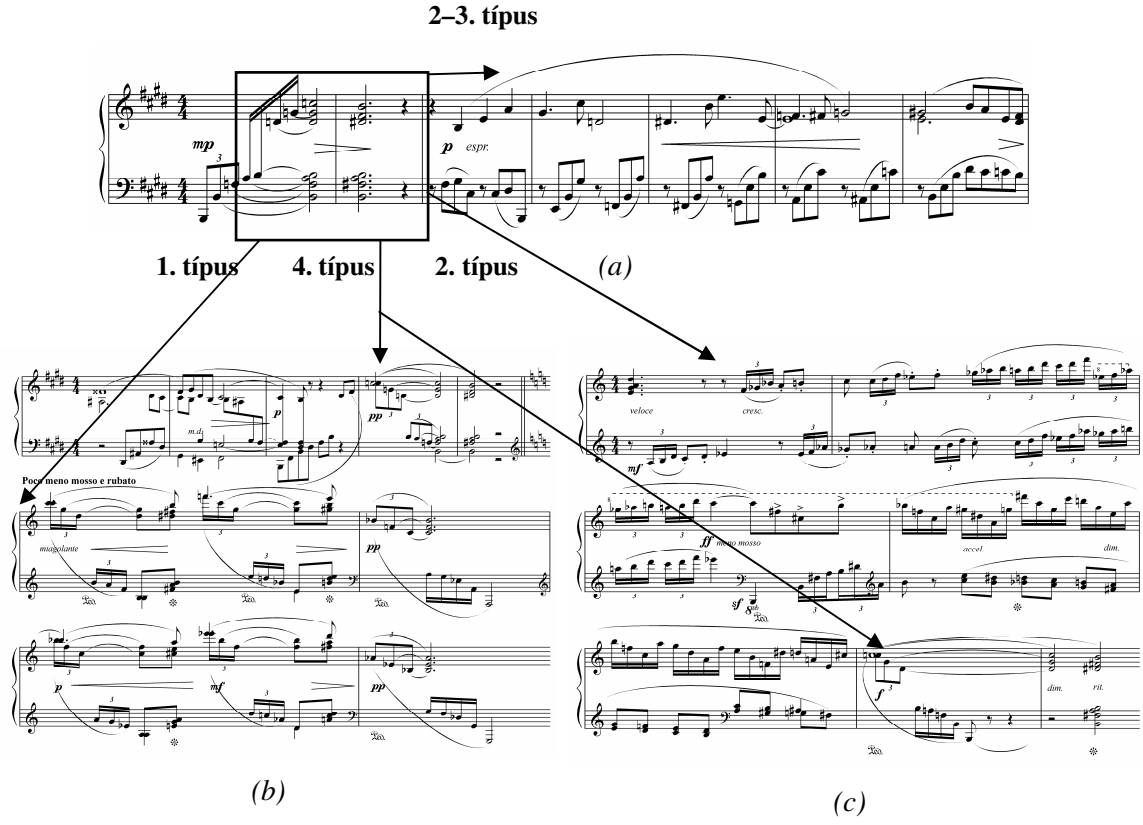
[46] Vázsonyi, 298. Dohnányi állatszeretetére jellemző, hogy az amerikai éveiben írt egyik leghosszabb levele teljes terjedelmében kedves házimadaráról szól. Dohnányi levele Dohnányi Máriának, 1954. augusztus 16. Közli: Kelemen Éva, „Kedves Mici… Dohnányi Ernő kiadatlan leveleiből, 1944–1958 (4. rész)", *Muzsika* 45/11 (2002. november), 10–16, ide: 10.

10.18132/LFZE.2010.21

Főrész						
bev.	1. téma	2. téma		1. téma var.	2. téma var	átv.
mag	*2–3. típus*		*4.*	*2–3. típus*		4. típ.
1. ü.	**3.**	**8.**	**12.**	**14.**	**19.**	**32.**

Trió				
1. anyag	1. anyag var.	2. anyag	2.a.var.	átvez.
1(–2). típus		*2. típus*		*4. típus*
34.	**38.**	**42.**	**45.**	**47.**

Főrész visszatérése		**Kóda**	
1. téma var.	1–2. téma var.	1. trió-anyag var.	lezárás
2–3. típus		*1(–2). típus*	*4. típus*
50.	**55.**	**72.**	**78.**



24. ábra. A Cats on the Roof *formája és a „tematikus mag” különböző megjelenései.*

Zenei példák: 1–7. ütem (a), 29–37. ütem (b), 42–48. ütem (c)

10.18132/LFZE.2010.21

A Stabat Mater *tematikus magja*

Mi sem bizonyítja jobban, hogy Dohnányi stílusára műfajtól, apparátustól, hangvételtől függetlenül, általánosságban jellemző a fejlesztő típusú szövésmód, mint hogy az utolsó művek közül a tréfás *Cats on the roof*fal merőben ellentétes karakterű műre, a *Stabat Mater*re jellemző leginkább. Különös, hogy egy vokális darabban is megjelenik e jellegzetesen hangszeres típusú, kamarazenei kompozíciós technika – ez az összefüggés azonban nem véletlen.

A mű keletkezésével kapcsolatban nemcsak az látszott ugyanis a sors különös szeszélyének, hogy Geroge Braggnek a megbízás-sorozat legnagyobb kvalitású komponistáját még kezdő együttesével sikerült megnyernie, hanem az is, hogy a karnagy a legelső alkalommal olyan szerző mellett döntött, akinek életművéből csaknem teljesen hiányoznak a kórusművek és a fiúkarok természetes repertoárját jelentő egyházi darabok. Visszaemlékezéséből kiderül azonban, hogy más természetű zenei szempontok indokolták választását:

> Miután nagy mennyiségű anyagot tekintettünk át megfelelő és értékes darabok után kutatva, nyilvánvalóvá vált, hogy modern amerikai szerzők egyáltalán nem gyarapították a fiúkórus-irodalmat. […] Ekkor körvonalazódott, hogy mi a teendő, és lépéseket is tettünk irányában: nagyszabású művek egész sorozatára van szükség, különböző irányzatokat követő zeneszerzőktől. A megbízás tűnt a legjobb megoldásnak. […] A fiúkórus sok jellemzőjében kamarazenei együttesre hasonlít. Nemcsak azért, mert hangzása sokkal jobban illik egy ilyen összeállításhoz, mint hangversenyterembe, hanem mert hangképzése is hasonló. […] Tisztában voltunk tehát azzal, hogy egy kitűnő kamarazenei komponistára van szükségünk. Ernest von Dohnanyit, a neves zongoristát és zeneszerzőt, a Florida State University composer-in-residence-ét választottuk, mivel kamaraműveit régóta nagyra értékelik a világ legnagyobb művészei, s mert kompozícióit mindig egyfajta frissesség és fiatalos lelkesedés hatja át. Ő dallamközpontú gondolkodású szerző csöppnyi modern leleményességgel. E tehetsége miatt döntöttünk úgy, hogy első legyen a szerzők közt, akik a modern fiúkórus-repertoár gazdagításához hozzájárulnak.[47]

Nem tudjuk, hogy Dohnányi mennyire lehetett tisztában Bragg ezen elvárásaival, mindenesetre a fenti idézet egy része – a fiúkari és a kamarazenei textúra hasonlóságáról és a zeneszerző

[47] „In looking through a voluminous amount of compositions in search of adequate and worth-while material, it became obvious that nothing was being contributed to the boy choir field from the modern composers of America. […] At this point, we realized what needed to be done and took steps in that direction; namely, a series of major works representative of various schools of composition. Commissioning seemed the best way in which to get the job accomplished. […] The medium of boy choir has in it many of the qualities of a chamber group. Not only does it produce sounds more suitable to such a group than to the concert hall, but its voicings are very similar to those of a chamber group. We then began to look for the most likely composer for this initial work. We knew, of course, that we were looking for a master of chamber music. Ernest von Dohnanyi, the noted pianist and composer, and composer-in-residence at Florida State University, was selected since his concerted chamber works have long been highly valued by the world's greatest artists, and since his compositions have always had a freshness and youthful enthusiasm about them. He is a composer of melody with a touch of modern inventiveness. These outstanding qualities in his work led us to choose him for this first step in enlarging the modern repertoire of boy choir music." George Bragg, *The Choir Parents' Handbook* (Forth Worth: Texas Boys' Choir, 1963), 27–28.

10.18132/LFZE.2010.21

stílusáról – már a bemutató koncertismertetőjén szerepel, vagyis ezekről feltehetőleg szó eshetett köztük.[48] A fentiekben, a mű formai elemzése során ráadásul valóban elsősorban kamarazenei darabok kínálkoztak párhuzamként.

Láttuk továbbá, hogy a kompozícióban meghatározónak mutatkozott a variáció elve. Az eddig felsorolt variáció-párokon kívül ráadásul számos további, rejtettebb motivikus összefüggésekre figyelhetünk fel, melyek végső soron a mű homogén stílusát eredményezik. A motívumrokonságok kiindulópontja a zenekari bevezető, amelynek a kódával való rokonságáról korábban már szó esett. *(37. kotta)* A *mesto* dallam lényegében két elemből építkezik: a mollhármast körüljáró, s onnan fájdalmasan felugró motívumból (pl. 1–2. ütem, brácsa szólam) és a hatodik fokról a leszállított (nápolyi) második fokot érintve *calando* lehanyatló skálamozgásból (7–11. ütem, vonósok).

Ez az egyszerű, motívumismétlésen alapuló anyag szoros, mégsem magától értődő kapcsolatban van az *a1* témával: utóbbi ugyanis „ráénekelhető" az előbbire, vagyis a zenekari bevezető tulajdonképpen a vokális főtéma ellenpontja, jóllehet ténylegesen sosem szólalnak meg együtt. A virtuóz ellenpontos szerkesztés persze a Dohnányi-stílus egyik védjegyének számít, Vázsonyi szavaival élve:

> Szinte azt mondhatnánk: nincs két olyan zenei gondolat, melyet Dohnányi ne tudna kontrapunktikusan szembeállítani.[49]

Szonátaformáinak kidolgozási szakaszaiban csakugyan szinte mindig felbukkan együtt két, korábban önálló funkcióban hallott téma, s összekapcsolta így többek közt a *Himnusz,* a *Szózat* és a *Magyar hiszekegy,* illetve a *Marseillaise* és az *Internacionálé* motívumait is (*Ünnepi nyitány,*op. 31, illetve *Cantus vitae*, op. 38). A kései művek közül elsősorban az *Amerikai rapszódia* tartalmaz látványos kontrapunktikus megoldásokat: a *The Riddle* és a *Turkey in the Straw* összefonódására fentebb utaltam, a *Sweet Betsy* ellenpontként való exponálásának jelentőségéről pedig a későbbiekben esik szó. Mint láttuk, a 2. szimfónia átdolgozásaiban is szerepet kapott ez a technika, bár ellenkezője, azaz két, kontrapunktikusan ötvözött téma szétválasztására is láttunk példát a revíziókban. Dohnányi kontrapunktikus megoldásainak egy leleményes típusát képviseli az az eljárás, amikor egy funkcióját tekintve bizonytalan téma létjogosultságát utóbb az alapozza meg, hogy egy másik dallam ellenpontjaként is megszólal – ez történik például az 1. zongoraverseny variációs tételének 5. változatában. A *Stabat Mater* „szukcesszív" ellenpontozása is hasonló koncepciót tükröz, s esetében a rejtély ráadásul csak részben lepleződik le, akkor, amikor az expozíció ismétlésében *(A´)* a fiúkar sima, *unisono*

[48] Koncertprogram, 1956. január 16. (UNT.)
[49] Vázsonyi, 335.

10.18132/LFZE.2010.21

téma-intonációjához társuló szólóhangok a zenekari bevezető első motívumát variálva építik fel dús, kontrapunktikus szövetüket. (*5. kotta,* 130. oldal)

A szűkszavú zenekari bevezető azonban a mű más motívumaival is kapcsolatban áll. *(37. kotta)* A *B* és *B′* szakaszokat nyitó, lehanyatló dallamív például minden bizonnyal a zenekari bevezetés ereszkedő skálamozgásával hozható összefüggésbe. A *b2*-téma és variánsai az első motívum körkörös molltercét elevenítik fel. Az *a2*-téma legemlékezetesebb motívumát a zenekari bevezető homogén vonóstextúrájából lágyan kiemelkedő kürtmotívum előlegezi meg. A rézfúvós hangszer a vonóstéma három hangos, fájdalmas dallam-töredékét emeli ki sajátos hangszínével: a moll szextjéről a kvint érintésével tonikára lelépő fordulatot *(fá-mi-lá,)*. Mivel az *a2*-területeken ez dúrban idéződik vissza, a dallamtöredék a kis szekund megtartása érdekében a leszállított hatodik fokon keresztül csúszik a kvintre *(lá-lú-szó-dó)* – s ez az alteráció, valamint a hozzá társuló harmóniai fordulat a mű egyik legjellegzetesebb motívumává válik. Mindemellett aligha kétséges – bár a fentieknél elvontabb kapcsolatot jelez –, hogy a trió Gesz-dúr (gesz-moll) alaphangneme a bevezetésben hangsúlyozott nápolyi viszony kibontásaként értelmezhető.

Mivel a zenekari bevezetésnek mint tematikus magnak ilyen alapvető motivikus szerepe van a műben, felmerül a kérdés, hogy van-e esetleg további, Dohnányi művén túlmutató jelentése. Ha a bevezetés hangvételét, hangütését más, Dohnányi számára esetlegesen mintául szolgáló kompozíciókhoz igyekeznénk hasonlítani, akkor mindenekelőtt Brahms *Egy német requiem*jének I. tétele („Selig sind") juthat eszünkbe. Az f-alapú hangnem, a mélyebb vonósszólamokból kiinduló, méltóságteljes dallammag, a kürtkíséret, a tetőpontról lehanyatló, ereszkedő mozgás erősen emlékeztet a *Stabat Mater* indítására – ezzel az összecsengéssel Dohnányi mintegy kijelöli műve mozgásterét a számára meghatározó zenei közegben.[50] Érdemes azonban talán a szövegre is tekintettel lenni a mű kapcsolatait keresve. Az MTA Zenetudományi Intézet 20. századi hangverseny-adatbázisa és az amerikai források szerint Dohnányi soha nem vezényelt *Stabat Mater*t. Magyarországi könyv- és kottatárában,[51] illetve a tíz amerikai év alatt összegyűjtött könyvek és kották katalógusában[52] egyetlen *Stabat Mater*-feldolgozás szerepel: Pergolesié. A tallahassee-i gyűjteményben fennmaradt példánynak, egy Schirmer-kiadású kispartitúrának állapota arról tanúskodik, hogy a zeneszerző gyakran forgatta a művet.[53]
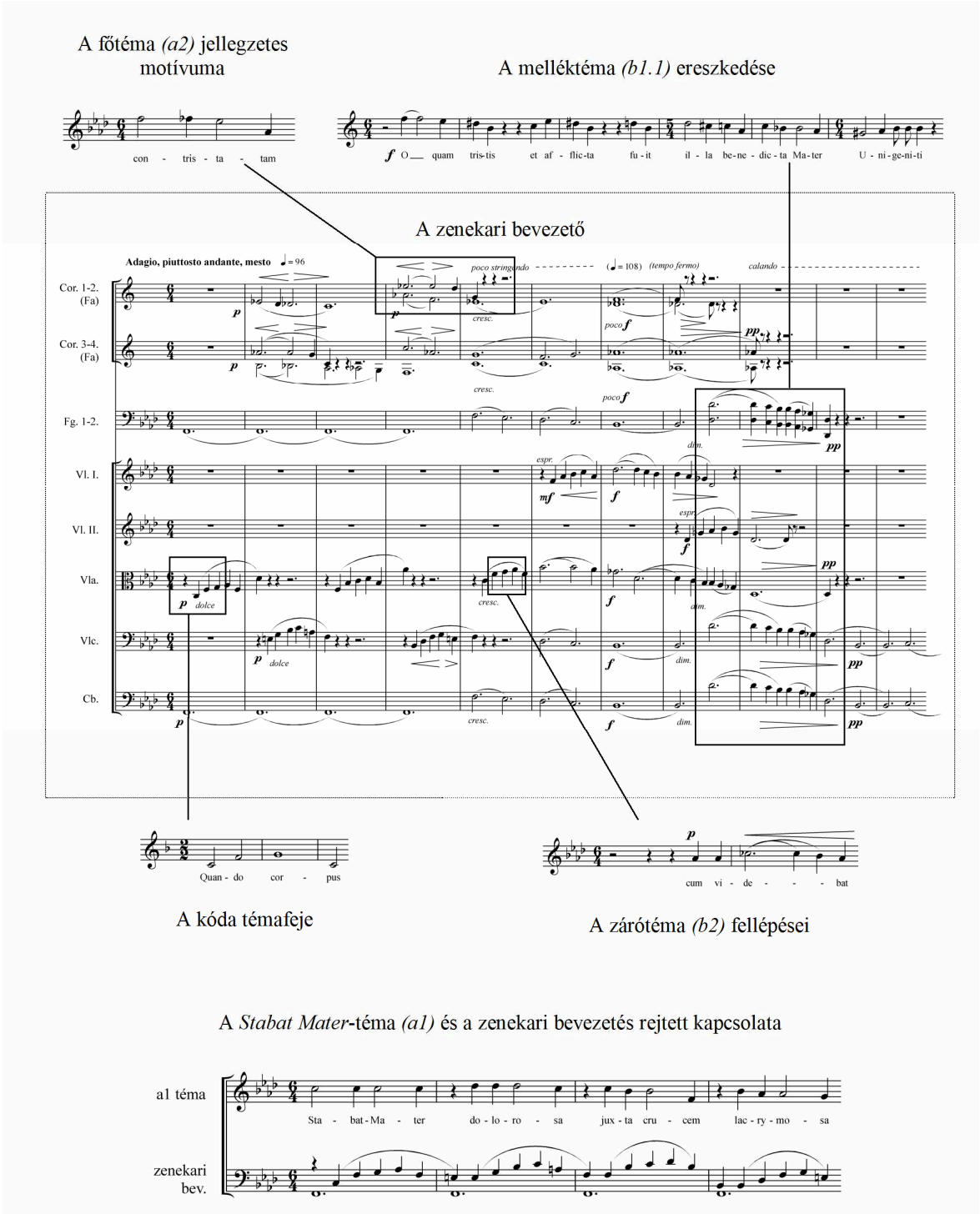
[50] Az indításon kívül több összekapcsolható szakasz van a két műben, ami megerősíti a feltételezést, hogy Dohnányi kompozíciójában – tudatosan vagy nem-tudatosan – a *Német requiem* emlékei visszhangoznak. Az V. tétel oboaszólója például a *Sancta Mater* ilyen szakaszára emlékeztet, az *Inflammatus*szal pedig a VI. tétel „utolsó trombitaszó"-szövegre írt szakasza rokon.

[51] Dohnányi magyarországi könyv- és kottatáráról a világháború és Dohnányi személyes sorsa (különélés, válás, emigráció és a családtagok emigrációja) miatt nem készülhetett megbízható katalógus. Mici évekkel később összeállított és Tallahassee-be küldött ugyan listákat a Széher úti és a Városmajor utcai gyűjteményekről (FSU Kilényi–Dohnányi: „Miscellaneous Documents 1897–1950", 16–17.), de kérdéses, hogy ezek mennyire tartalmazták a teljes anyagot, hiszen az ehhez kapcsolódó levelezésben maguk a Dohnányi-testvérek is utalnak „elveszett" tételekre.

[52] FSU Kilényi–Dohnányi: „Miscellaneous Documents 1897–1950", 4.

[53] FSU Dohnányi, „Dohnányi's Collection of Music by Other Composers".
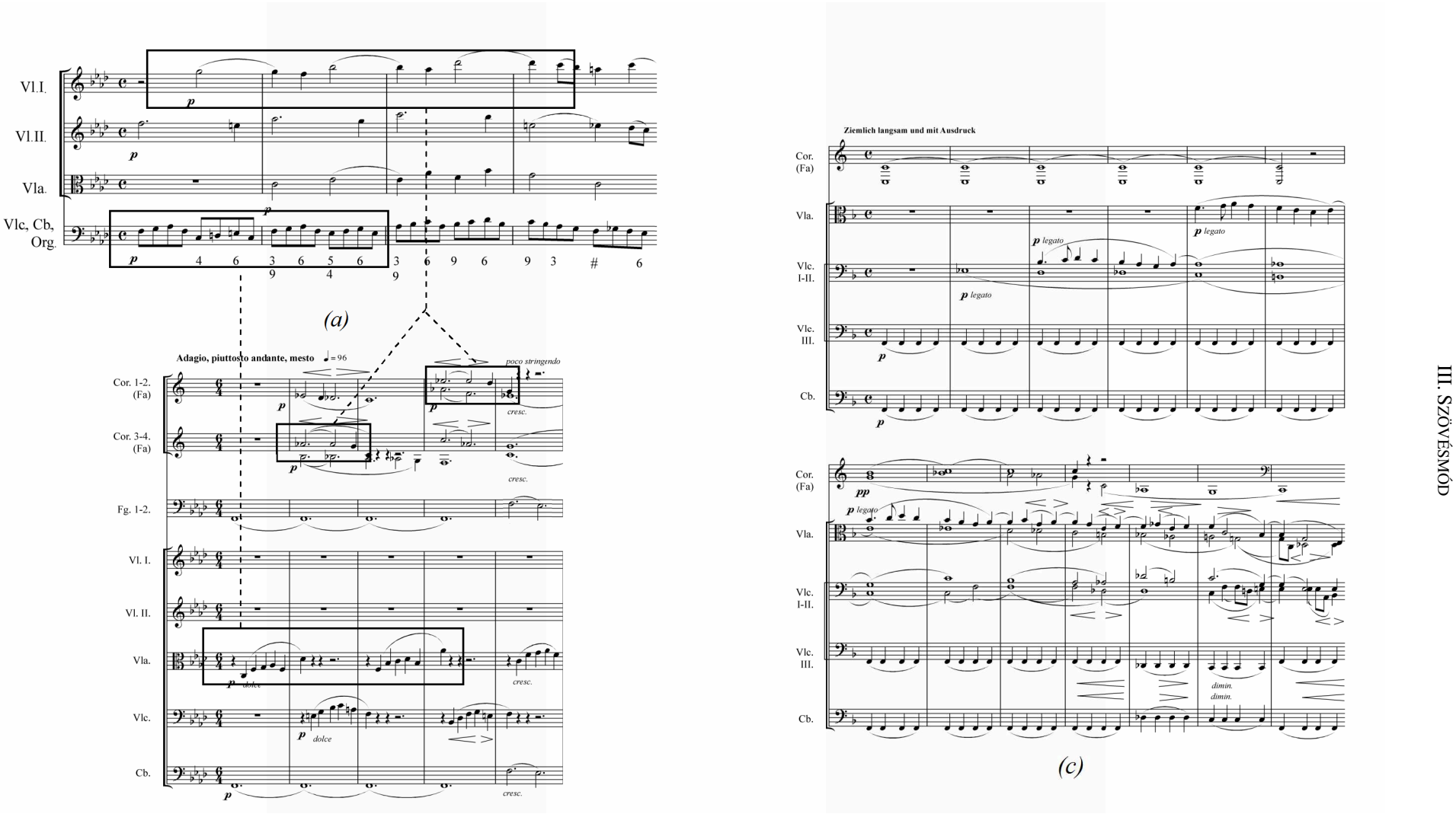
10.18132/LFZE.2010.21



A *Stabat Mater*-téma *(a1)* és a zenekari bevezetés rejtett kapcsolata

37. kotta. A Stabat Mater *témáinak összefüggése a zenekari bevezető motívumaival*

10.18132/LFZE.2010.21



38.a–c kotta. Pergolesi (a), Dohnányi (b) és Brahms (Egy német requiem, *c*) *zenekari bevezetőjének hasonlósága*

10.18132/LFZE.2010.21

Részben ezért, s részben mert a 18. századi mester műve keletkezésétől fogva az egyik legnépszerűbb, tehát úgyszólván megkerülhetetlen *Stabat Mater*-letét, nem tűnik alaptalannak a feltételezés, hogy Dohnányi kulcsmotívumát összefüggésbe hozzuk vele. Nemcsak f-moll hangnemük azonos, de mintha a Pergolesi-darab continuo-dallama és a melodikus szólamok késleltetéses főtémája is visszhangozna a zenekari bevezetőben. *(38.a–c kotta)* E gesztussal Dohnányi egyszerre adott művének valamiféle általános és egyedi többlet-értelmet: egyrészt szimbolikusan hozzákapcsolta művét a zenetörténeti előzményekhez; másrészt pedig a megrendelő felé is gesztust gyakorolt, hiszen Pergolesi kompozíciója ez idő tájt a dentoni fiúkórus repertoárjának egyik legfontosabb tétele volt.[54]

[54] Pergolesi művének részletei a Denton Civic Boy Choir előadásában meghallgathatók a ›http://www.boychoirmagazine.com‹ honlapon (2009. december 1.). Mivel ezek a felvételek 1954-ben készültek, arról is képet adnak, hogy a Dohnányi-bemutató idején milyen hangzása és felkészültsége volt az együttesnek.

10.18132/LFZE.2010.21

4. Tématranszformáció

A tématranszformáció mint feldolgozási technika igen ritkán fordul elő Dohnányi életművében. Annál érdekesebb, hogy két kései művében, a Concertinóban és az Áriában mégis ehhez a számára szokatlan kompozíciós módszerhez nyúlt a szerző. *(39. kotta)* Amint azt a forma áttekintésekor láttuk, a mű főtémája az első szakasz mindhárom előfordulásakor megjelenik *(A, A′, A″)*, mindannyiszor – egy szakaszon belül is – kissé variált alakban. Igen képlékenynek mutatkozik például az első három hangközlépés: hol a nagy szekund szűkül félhanglépésre, hol a kvartok egyike–másika – esetleg mindegyike – alakul *tritonus*szá. A tématranszformáció azonban attól válik általános formaszervező elvvé, hogy a variált főtéma a másik két formaszakaszban is megjelenik. A *B*-szakaszban egy határozottabb, harciasabb, a *C*-szakaszban pedig egy lágyabb, szemlélődő karakterű változata bukkan fel – előbbiben elsősorban kitágulnak, utóbbiban inkább szűkülnek az eredeti hangközök. Az *A* téma ilyen dominanciája egyfelől egységes tematikus arculatot ad a műnek, másfelől azonban – éppen a hangközök képlékenységéből következően – sajátosan elmosódott harmóniai világot eredményez. Hogy a harmónia és a hangzás mennyire összefügg a szövésmóddal, azt Dohnányi másik tématranszformáción alapuló amerikai kompozíciója, az Ária fuvolára és zongorára példázza: e mű a Concertinóhoz hasonlóan mindkét szempontból különbözik a szerző jellegzetes zenei stílusától (a két mű harmóniai sajátosságaival a következő fejezetben foglalkozom részletesebben).

A Concertinóban azonban a tématranszformáció nemcsak az I. tételben szolgál alapvető kompozíciós eszközként, hiszen a III. tétel úgyszintén az *A*-témából építkezik – mintha a középtétel játékos hangja csupán múló szeszély lenne, s lecsengésével az I. tétel megválaszolatlanul maradt kérdései újra előtérbe kerülnének. A zárótétel struktúrája az előzményekhez hasonlóan lineáris: az *A*-témából transzformált, boltíves dallam kétszer ismétlődik különböző hangszerelésben; majd egy még lassabb tempójú szakasz következik, amelyben már csak emlékfoszlányokban idéződik fel a korábbi anyag, s amely végül elhaló zárással a semmibe vész. A struktúra itt tehát még kevésbé drámai, mint a nyitótételben, ráadásul a lassú finálé önállóan nem is, csupán az előzmények fényében kap értelmet.

A zárótétel lényege, hogy benne a sok átalakuláson keresztülment *A*-téma minden korábbitól határozottan különböző formában jelenik meg. A tonális bizonytalanságot indukáló, két kvartos dallam most egészen új arcát mutatja: a kissé körvonaltalan gesztusból magától értődően egyszerű harmonizálású, tágas, melodikus téma lesz. (*39. kotta,* vö. *7. kottá*val, 132. oldal.) Ráadásul az *A*-dallam nemcsak önmagában válik tonálisan zárttá, hanem három egymást követő megszólalása egyetlen, közel azonos sorokból épülő, boltíves dallamot hoz létre – szemben az I. tétel improvizatív téma-exponálásaival.

10.18132/LFZE.2010.21

Míg az egy tételen belüli tématranszformáció ritka eljárásnak számít Dohnányinál, addig a Concertino legfontosabb kompozíciós elve, azaz hogy a nyitó- és a zárótétel egyazon téma különböző karaktervariációit alkalmazza, nem előzmény nélküli az életműben. A versenyművek ciklusszervezése kapcsán Tallián Tibor a következőt írta:

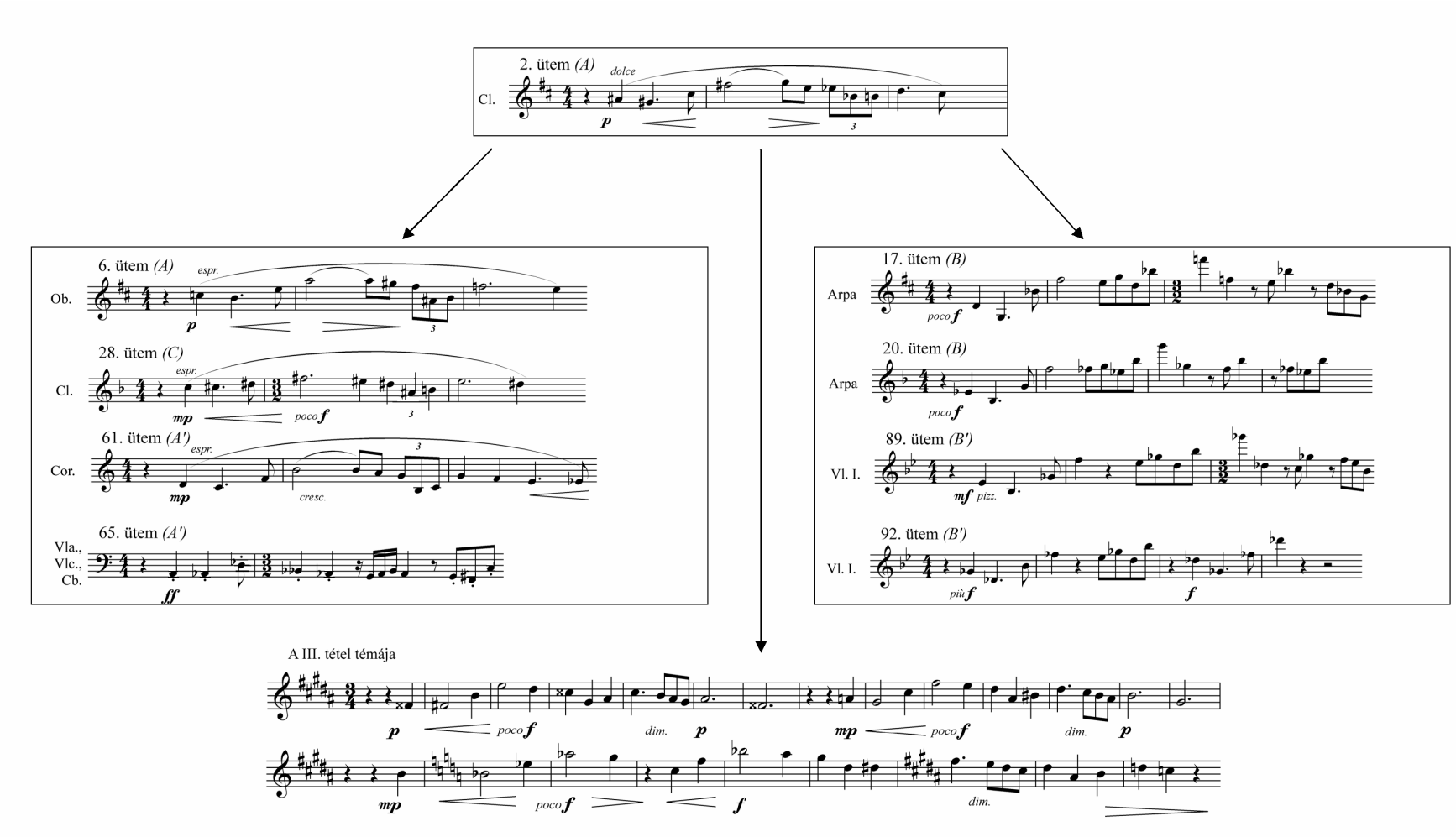
> […] a 2. zongoraversenyben a variációs ciklikus formálást Dohnányi az ifjúkori sokepizódos előadásmóddal szemben szinte bartóki aszkézissel valósítja meg. Az első és a harmadik tétel főtémaszakasza ugyanazon zenei gondolat eltérő karakterváltozataira épül: az egyik az ideális, a másik – ha nem is a torz, mindenesetre: a groteszk.[55]

Tallián hangsúlyozta, hogy a 2. zongoraverseny ciklusszervező eljárása Dohnányi korábbi versenyműveire nem jellemző: a szerző azokban egyszerűbb, nem variált tematikus visszaidézést alkalmazott.[56] A Hárfa-concertino annyiban különbözik a Zongoraversenytől, hogy itt biztosan nem ideális és torz – vagy akár ideális és groteszk – szembeállításáról van szó. Ami a dallam- és harmóniakezelés szempontjából „impresszionista" és „romantikus", az a karakter tekintetében legfeljebb „labilis" és „szilárd", „nyugtalan" és „megnyugvásra lelt", „disszonáns" és „harmonikus" egymás mellé állítását jelentheti. E különös természetű kettősség alapvető szerepet kap a mű koncepciójában, s a szokásosnál egyedibbé teszi a ciklusszervezés funkcióját, bensőségesebbé annak mondanivalóját – aminek értelmezésére a következő fejezetben térek ki.

[55] Tallián Tibor, „Magyar versenymű a 20. század első felében", in Gupcsó Ágnes (szerk.), *Zenetudományi dolgozatok 1997–1998* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1998), 151–162, ide: 154.

[56] „Az 1. zongoraverseny eget ostromló ambíciói megmutatkoznak a súlyos, jelentőséggel szinte agyonterhelt tematikában és karakterekben, valamint a posztromantikus, ciklikus–variációs felépítésben: kiemelt témák kötik össze a tételeket, térnek vissza későbbi tételekben epizodikusan vagy főanyagként, és ez a folyamat adja ki a mű voltaképpeni rejtjeles elbeszélését. Magától értődik, hogy az egytételes reprízes gordonka-*morceau*ban tematikus egység érvényesül; a ciklus-elv nyomát a háromtételes hegedűversenyben is felfedezhetjük." Tallián Tibor, „Magyar versenymű a 20. század első felében", 154.

10.18132/LFZE.2010.21



39. kotta. A Hárfa-concertino nyitótételének motívum-transzformációi és a III. tétel témája (hangzó magasságban)

10.18132/LFZE.2010.21

IV. HANGZÁS

1. Újdonságok a hangszerelésben

Megrendelés és előadói apparátus

Kiszely-Papp Deborah az amerikai periódus egyik sajátosságát abban látta, hogy az ekkor keletkezett kompozíciókban Dohnányi által korábban elhanyagolt hangszerek is központi szerephez jutottak.[1] Az életműből e szempontból valóban látványosan kiemelkedik a Hárfa-concertino, a *Stabat Mater* és a két fuvoladarab, de a *tutti* hegedűket mellőző Hegedűverseny is különlegesnek számít. A szerző új hangzások iránti kíváncsiságára utal egy fúvószenekari *(band)* mű komponálására vonatkozó, végül megvalósulatlan terve is, amelyről nemcsak levelezése,[2] hanem több, e jellegzetesen amerikai kötődésű hangszeres együttessel kapcsolatos kiadvány tanúskodik könyvtárában.[3] A levelezésből kiderül továbbá, hogy egy időben a csembaló is felkeltette érdeklődését – bár nem tudjuk, hogy komolyan fontolgatta-e egy ilyen billentyűs-darab komponálását.[4]

A fuvoladarabok és a *Stabat Mater* esetében a különleges apparátus persze egyszerűen a keletkezési körülményekből adódik. Valószínűleg azért éppen fuvolaművek komponálására került sor, mert John Baker lánya ezen a hangszeren tanult. Igaz, Dohnányi és Ellie között eredetileg csupán az Áriáról esett szó, s hogy a szerző csakhamar egy szólódarabot is írt, arról a lány csak a mű elkészülte után szerzett tudomást. Valószínű tehát, hogy előbb vagy utóbb a hangszer maga is felkeltette Dohnányi érdeklődését, és másodjára már nem elsősorban Ellie kedvéért komponált – ezt bizonyítja, hogy a Passacaglia követelményei némiképp meg is haladták a növendék fuvolista akkori technikai szintjét.

A megrendelő részéről adott apparátus a *Stabat Mater* esetében a kompozíció műfaját is maga után vonta: a szerző feltehetőleg a fiúkar hagyományos repertoárjához alkalmazkodva választott vallásos szöveget megzenésítésre.[5] Figyelemre méltó azonban, hogy bizonyos

[1] Kiszely-Papp, 24.

[2] Lásd például: Mark H. Hindsley (University of Ilinois) levele Dohnányinak, 1954. június 4. (FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz letters", 190.) További levelek, melyek a fúvószenekari apparátus iránti érdeklődésére utalnak: a University of Rochester levele Dohnányinak, 1954. (FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1948–1957", 63.); Libby Gabriel levele Dohnányinak, 1956. november 8. (FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters", 167.); John P. Paynter levele Dohnányinak, 1959. július 27. (FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters", 388.)

[3] Philip J. Lang, *Scoring for the Band* (Washington: Mills Music, 1950); Donald Graham–Kent Wheeler Kennan, *The Technique of Orchestration* (New Jersey: Prentice-Hall, 1952); *Concert Band Instrumentation* (gépirat forrás nélkül).

[4] Jan Chiapusso levele Dohnányinak, 1952. január 6. (FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters", 71.)

[5] Az amerikai fiúkórusok repertoárja jelenleg döntően két területre oszlik: egyházi művek és világi, de elsősorban könnyűzenei darabok. Ez feltehetőleg az ötvenes években is hasonlóan alakult, bár Bragg írásából kiderül, hogy az ő kórusa Kodályt is énekelt: „From the beginning days of the Texas Boys' Choir when the works of Dyke and Bamby were masterworks for the untrained participants, the Choir's repertoire has steadily enlarged by constant search for material in this undeveloped field of musical accomplishment. Compositions considered standard are from the pens of di Lasso, Lotti, Martini, Bach, Handel, Haydn, Mozart, Schubert, Mendelssohn, Wagner and

10.18132/LFZE.2010.21

eszközökkel mintha tompítani igyekezett volna a fiúkari tónus speciális – fenséges, ugyanakkor kissé hűvös – minőségét. A komponálás folyamán például levélben érdeklődött Braggnél, hogy bővítheti-e szólókkal a partitúrát.[6] A karnagy beleegyezett, ám a szólóhangok mégsem kaptak túl jelentős szerepet a darabban: csupán a hangzás dúsításához járulnak hozzá olyan pontokon, amikor a kórus kifejezetten karcsú, egy- vagy kétszólamú letétet énekel (*A´,* kóda).[7] Mivel a zeneszerző a szólistákat az apparátus-jelölésben nem tüntette fel külön, úgy tűnik, a szólókat a kórusban éneklő fiúk legjobbjaira bízta volna. Technikai okokból azonban ezeket általában felnőtt művészek éneklik, aminek következtében még testesebbé válik a hangzás. Lényeges továbbá, hogy már az ősbemutató sem kizárólag fiúénekesek közreműködésével zajlott le: az első kórust fiú-, a másodikat női kar énekelte, s ez a kombináció kifejezetten elnyerte a szerző tetszését.[8] A mű előadásaira azóta is általában női- vagy gyermekkar részvételével kerül sor.[9] Erre persze maga Dohnányi adott lehetőséget, hiszen a nyomtatott kottában a következőképp jelölte meg az előadói apparátust: „hatszólamú fiú-, vagy női karra". A felnőtt szólisták beállításában, valamint az apparátus-bővítésben megnyilvánuló hangzásigény jogos: a *Stabat Mater* kamarazeneszerűen szőtt textúrája és dús harmóniavilága valóban mintha expresszívebb tónust igényelne, mint az egyenes fiúkórus-hangzás – erre részletesebben a mű értelmezése kapcsán kell visszatérnünk.

A fuvoladarabok és a *Stabat Mater* esetében tehát elsősorban életrajzi oka van a különleges apparátusnak. A Hegedűverseny és a Concertino hangszerelését azonban feltehetőleg más, a zenei koncepcióval szorosabban összefüggő szempontok is alakították, ezért a továbbiakban ezek apparátusát vizsgálom részletesebben.

Kodaly. Among the major works are: Pergolesi's Stabat Mater; Bax's Fantasy on Polish Carols; and Benjamin Britten's Ceremony of Carols." Bragg, *The Choir Parents' Handbook* (Forth Worth: Texas Boys' Choir, 1963), 27.

[6] „But now I want to inform you – and I hope you will gladly receive the message – that I am already working on the Stabat Mater. As I do it for sixpart chorus, I would appreciate it if you would answer the following two questions: Can I go – of course only occasionally and passing – above g″ in Forte and below g in piano? Can I have – naturally only in Ensemble – Soli? (2 Soprani and one Alto?)" Dohnányi levele Braggnek (levélmelléklet Bragg naplójában), 1952. december 31. (Bragg's Estate.)

[7] Először – a *Quis est homo* részben – a fiúkórus *unisono* intonált melódiáját írják körül díszes dallamívekkel, anélkül, hogy valójában központi, tematikus szerepet kapnának (a zenekari bevezető anyagát idézik fel, amely kíséretként társul a melódiaként kibontakozó főtémához). Másodjára – a kódában – a kétszólamú, több szólamra csak az utolsó ütemekre bomló kóruskánon kadenciáit erősítik meg szárnyaló magasságaikkal.

[8] A sajtórecepció tanúsága szerint az első kórus létszáma 38, a másodiké 22 volt. Forrás: W. L. Underwood, „2500 Turn Out to Witness Third Concert of Season", *Wichita Falls Record News* (1956. január 17.). A koncertprogram ezzel kapcsolatban egyenesen azt írta: „Dr. J. Wilgus Eberly, director of the Modern Choir of TSCW, considers the performance of the »Stabat Mater« »… an excellent opportunity for exploring how women's voices and unchanged boys' voices blend together. The two choruses put together at this performance may give an answer to a problem long held in question: the musical value of boys' choir versus women's choir.«" Koncertprogram, 1956. január 16. (UNT.) Dohnányi több helyütt említette, hogy a fiúkar–női kar összeállítás kedvére való, lásd például egy 1958 áprilisában, Athensben készült interjúját (FSU Dohnányi: „DAT Collection", 41.); illetve „The mixture of boys and womens voices is very attractive." [Az előadás hangfelvétele alapján.] Dohnányi levele Kurt Stone-nak (AMP), 1956. június 22. (FSU Dohnányi: „McGlynn Letters", 39–40.)

[9] Lásd például az Angelica Leánykar előadásait és felvételeit (vez. Gráf Zsuzsanna, Angelika alapítvány, 1999), a Magyar Rádió Gyerekkórusa felvételét (vez. Reményi János, Magyar Rádió, 1985) vagy az Europa Cantat Junior egyesített kórusainak előadásait (vez. Tardy László, 1996 – Kaposvár, 1997 – Budapest). Fontosabb fiúkari előadás ugyanakkor: California Boy's Choir (vez. Douglas Neslund, 1980. március 1. – Los Angeles).

10.18132/LFZE.2010.21

„…what it is made for" – Dohnányi és a hárfa

A fennmaradt dokumentumokból végső soron nem derül ki, hogy a Concertino keletkezéstörténetében pontosan milyen szerepet játszott a megrendelés. Az apparátus-választás azonban ettől függetlenül is különösnek tűnik, s óhatatlanul felveti a kérdést: vajon a szerző a hozzá érkező felkérések közül miért részesítette előnyben éppen ezt a meglehetősen korlátozott előadási lehetőségeket ígérő összeállítást?

Zenekari hangszerként Dohnányi kedvelte a hárfát: 23, zenekart foglalkoztató kompozíciójából 16-ban alkalmazta (ez az arány a színpadi és vokális zenét leszámítva 15:11). E művek világos képet adnak arról, hogy a komponista szerint – az alfejezet-címként szereplő, ironikus levélidézettel élve – valójában mire is való a hárfa.[10] *(40. kotta)* Edna Phillips mestere, az iskolateremtő Carlos Salzédo többek között olyan effektusokat tárgyalt 1921-ben kiadott alapművében, a *Modern Study of the Harp* című munkában, mint a hárfa húrjai közé csúsztatott papírdarabok, a körömmel ütött húrok és a húrok különböző pontjain való játék.[11] Nem meglepő, hogy az ütőhangszerszerű játékmódtól saját hangszerén is idegenkedő Dohnányi e technikákat nem tette magáévá. Műveiben a hárfa általában figurált vagy akkordikus harmóniasort játszik, s csak ritkán kap tematikus szerepet, olyankor is többnyire más hangszercsoportokkal együtt (mint például a *Ruralia Hungarica* 4. darabjában). A sajátos hangszín megjelentetésének ugyanakkor sok esetben formai szerepe van kompozícióiban: olykor új frázis kezdetét jelzi, máskor formaszakaszokat különböztet meg, esetleg tematikus visszatérést hangsúlyoz.[12] Jellemző továbbá a szerzőre, hogy a hárfa megszólalását gyakran emelkedett, tetőponti pillanatokra tartogatja, mint a *Szimfonikus percek* (op. 36) variációs tételének éteri 3. változatában (*2.h kotta,* 121. oldal),[13] vagy a fisz-moll szvit nyitótételének méltóságteljes záró variációjában. *(40.a kotta)* E nem különösebben karakterisztikus hárfakezelést néhány esetben invenciózusabb elemek színezik, amelyek talán 20. század eleji francia szerzők, elsősorban Debussy és Ravel hatását mutatják, bár az ő megoldásaiknál mechanikusabbak. A számos hangszerelési érdekességet tartalmazó *Gyermekdal-variációk*ban például a hárfa egyaránt szereplője különböző, figyelemfelkeltő gesztusoknak (lásd például a szólóhangszerével ellentétes irányú *glissandó*t, *40.b kotta*) és speciális zenei karakterábrázolásoknak (lásd például a zenélő óra megidézését, *40.c kotta*). A Concertinót megelőző zenekari darabban, a 2. hegedűversenyben egyébként különösen nagy hangsúlyt kap a hangszer, ami talán már a zeneszerző újkeletű vonzalmát jelzi.
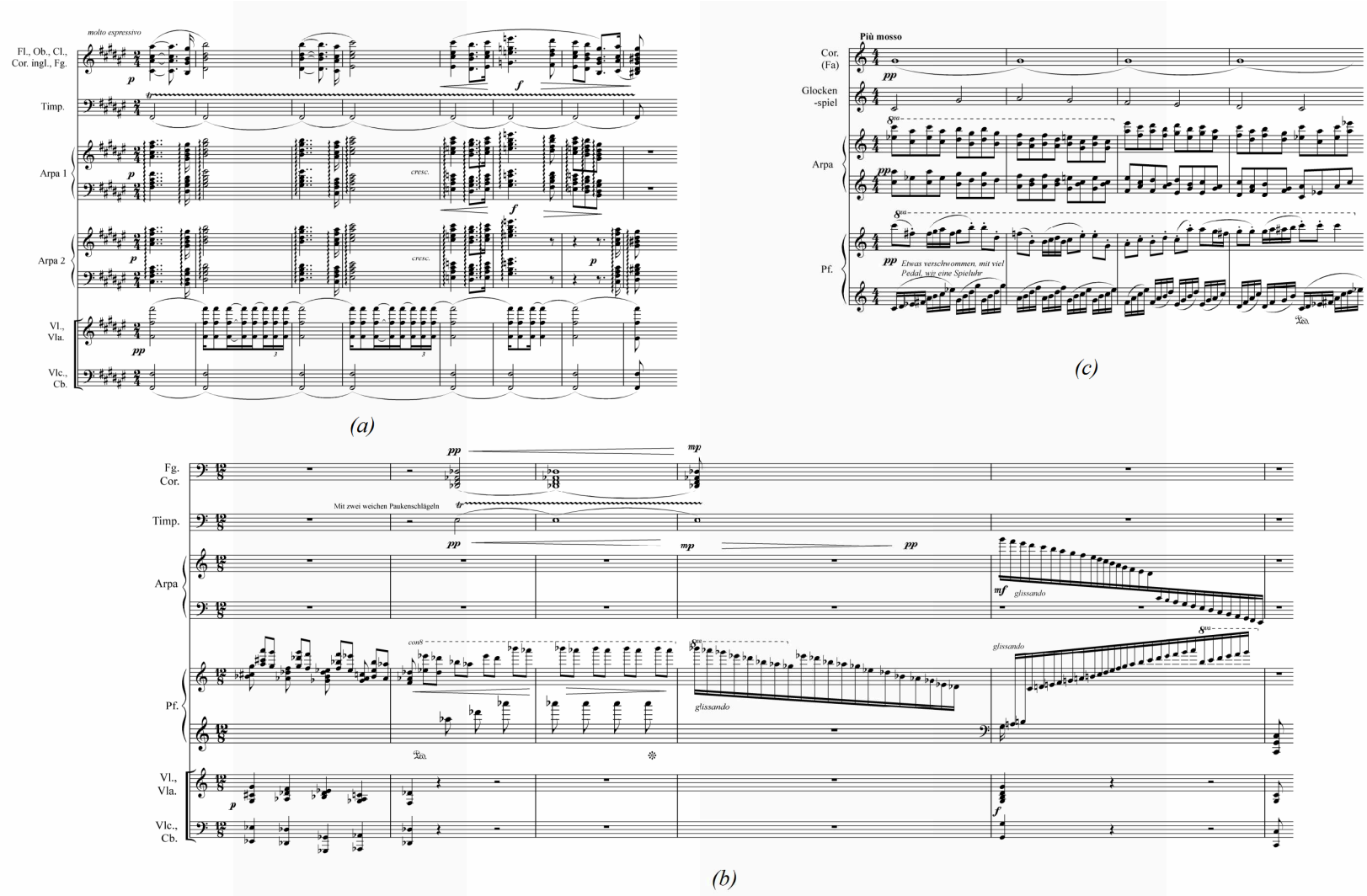
[10] Dohnányi levele Kurt Stone-nak (AMP), 1956. június 22. (FSU Dohnányi: „McGlynn Letters", 39–40.) A levél egyes részleteit lásd az I. 5. fejezetben.

[11] Carlos Salzédo, *Modern Study of the Harp* (New York: Schirmer, 1920).

[12] E három eljárás mindegyikére találunk példát a fisz-moll szvitben (op. 19): a nyitótétel 4. variációjának homogén textúráját és aszimmetrikus frázisait a hárfa megszólalásai teszik átláthatóbbá; a Scherzóban a hárfa csak a triótól kezdve jelenik meg; az utolsó tétel végén pedig a nyitó számból visszaidéződő anyaghoz társul a hárfa.

[13] A *Szimfonikus percek* hangszerelésének egy másik jellegzetessége, hogy úgy tűnik, a szerző előszeretettel alkalmazta az angolkürt–hárfa párosítást (lásd például a variációs tétel témáját vagy a fisz-moll szvit *Romanzá*ját), kedvelte emellett a hegedűvel való kombinációt is, amely elsősorban a hegedűversenyekben hallható.

10.18132/LFZE.2010.21



40.a–c kotta. Dohnányi jellegzetes hárfakezelése: részletek a fisz moll-szvit I. tételének 6. (a), a Gyermekdal-változatok *1. (b) és 5. variációjából (c)*

10.18132/LFZE.2010.21

Hangszerkezelés szempontjából a Concertino alig hoz újdonságot a Dohnányi-életmű többi darabjához képest. A hárfa önálló tematikus szerepet elvétve kap: csupán egy rövid témát a nyitótételben és egy hosszabb szólószakaszt a záró lassúban. Másutt elsősorban a harmóniai háttér megteremtésében vesz részt, s még a *Gyermekdal-variációk*ból ismerős effektusok is ritkán jellemzik szólamát. A Concertino textúrája tehát leginkább abban különbözik más Dohnányi-kompozíciókétól, hogy a hárfa-szín folyamatosan jelen van benne, illetve hogy az akkordfelbontásos kíséret a lehető legváltozatosabb figurációkban realizálódik.

A mű apparátus-jelölése részben magyarázatot ad a hangszerkezelésre: „*Concertino* – írja a szerző az autográfon, majd egy sorral lejjebb – for Harp and Small Orchestra".[14] A hárfát tehát talán nem abban az értelemben szánta főszereplőnek, ahogy egy hagyományos versenyműben várhatnánk.[15] A cím a hangszerenként egy-egy szólamból álló fúvóskar koncertáló jellegére is utalhat, bár az autográf második oldalán a szerző ezeket a zenekar részeként sorolja fel, a hárfát viszont – mint a kísérő együtteshez nem tartozó hangszert – nem említi. A hárfa és a kiszenekar[16] kiegyensúlyozott viszonya, a szólóhangszer visszafogott kezelése mindenesetre bizonyosan oka lehetett annak, hogy Edna Phillips nem találta megfelelőnek a művet, hiszen a textúra a hárfajátékos szempontjából nem kifejezetten mutatós. Ezt bizonyítja, hogy Phillips egy kollégája, a szintén Salzédo-tanítvány Lucile Lawrence az 1970-es években átdolgozta a kompozíciót, mégpedig elsősorban azért, hogy könnyítsen Dohnányi hárfaírásmódján, s összességében koncertszerűbbé, hatásosabbá tegye a darabot. Ez a verzió a hetvenes évektől kezdve több alkalommal elhangzott Amerikában.[17]

Hogy a hárfaverseny sajátos apparátusa egyáltalán milyen lehetőséget ad arra, hogy a hangerejében korlátozott szólóhangszer kiemelkedjen a textúrából, azt érdemes más szerzők ilyen apparátusú kompozícióin vizsgálni. Mozart például C-dúr versenyművében (K. 297c, 1778) a hárfát fuvolával társította, s a két szólóhangszert többnyire együtt állította szembe a zenekarral. A szóló-duett ráadásul nem is egyenrangú: a hárfa gyakran – különösen az I. tételben – kísérő funkcióban jelenik meg a fuvola mellett. A 18. századi példák közt említhető még Albrechtsberger Concerto per l'Arpa című műve (1773), amely a szerző egyik

[14] Ennek megfelelően Grymes műjegyzékében például „Concertino" szerepel a címben, s csak az apparátus leírásánál jelenik meg a hárfa (Grymes, 50). Más műjegyzékekben a mű a következő címekkel szerepel: „Concertino for Harp and Chamber Orchestra" (Podhradszky, 370, Kiszely-Papp, 29), Concertino hárfára és kamarazenekarra (Vázsonyi, 363).

[15] Igaz, Dohnányi nem volt következetes a versenyművek címadásában: az 1. hegedűversenyt például „Konzert D-moll"-nak nevezte, a másodikat viszont „Violin Konzert (No. 2)"-nek – jóllehet e kompozíciók a szólóhangszer kezelésében nem térnek el egymástól. Ennek ellenére érdemes figyelni a szerző pontos apparátus jelölésére, hiszen nagyon is jelentőséget tulajdonított a nüánszoknak. Zongora–hegedű szonátájának címadásával kapcsolatos dilemmáját fentebb említettem. Érdekes továbbá, hogy egy interjúban azt nyilatkozta, hogy *Gyermekdal-variációi* semmiképpen nem tekinthető „3." zongoraversenyének. A mű apparátus-előírása pontosan úgy szól: „for orchestra and *obbligato* piano". Interjú Dohnányival, Athens, Ohio, 1958. (FSU Dohnányi: „DAT Collection", 41.)

[16] A hangszerelés kapcsán meg kell még jegyeznünk, hogy a műjegyzékek mindegyike a „kamarazenekar" kifejezést használja, pedig Dohnányi következetesen „small orchestra" névvel illette a kísérő együttest. Ennek talán azért van jelentősége, mert szemben egy kamarazenekar rögzített apparátusával a zeneszerző kifejezetten arra ad utasítást az autográf címlapján, hogy nagyobb teremben történő előadás esetén a vonósok száma növelendő (3–2–2–2–1 összeállításról 6–5–4–4–3-ra).

[17] Sara Cutler (American Harp Society) közlése (email, 2008. szeptember 23.).

10.18132/LFZE.2010.21

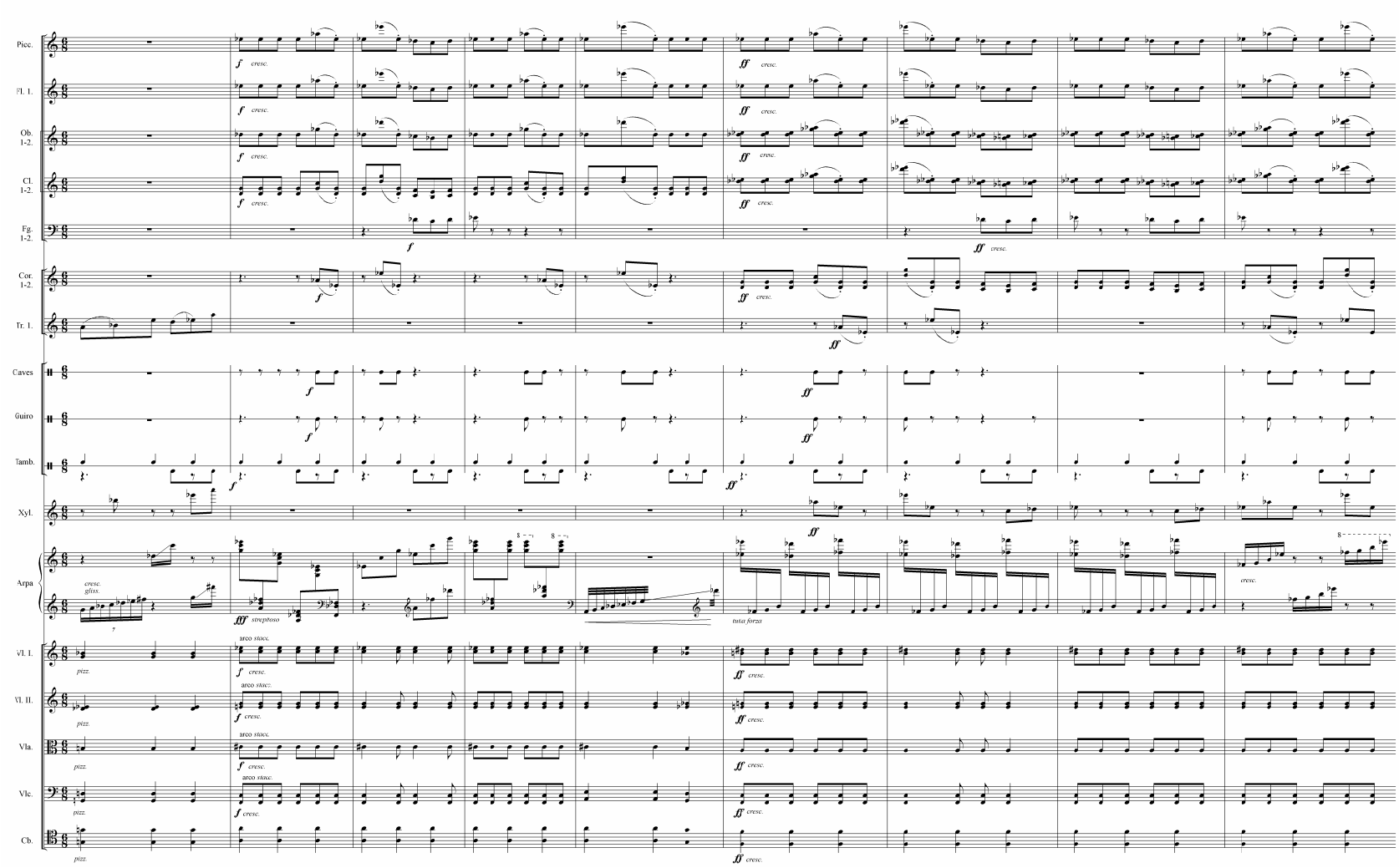
legkiemelkedőbb darabja.[18] A kompozíció szólóhangszer-kezelése igen jellegzetes: a hárfa ugyanis többnyire a zenekari kísérőszólamokkal együtt intonálja a témát, de a vonósokon megjelenő téma-vázat apró ritmusértékekkel ékíti, a szüneteket pedig díszítő motívumokkal, futamokkal tölti ki. A Dohnányi művével közel egy időben készült hárfaversenyek közül Hindemithé (1949) követi Mozart koncepcióját, s a hárfa mellett fuvola–oboa–klarinét–fagott kvartettet alkalmaz koncertáló együttesként – itt a hárfa gyakran a fúvósokkal szembeállítva, illetve egy-egy fúvós hangszer szólószakaszában kíséretként jelenik meg. Patachich Iván 1956-os Hárfaversenyében sajátos hangszerelési megoldást alkalmazott a szólóhangszer kiemelése érdekében: a kísérő együttesben cseleszt át használt, s a legtöbb esetben – különösen az e szempontból problematikus nyitótételben – a szólóhangszer megjelenéseit ezzel kísérte, létrehozva így egy olyan különleges színeffektust, amely elég erősnek bizonyul a zenekarral szemben. Az itt említett koncertek közül Járdányi Pál (1959) saját felesége számára írt Hárfaversenye áll hangvételében legközelebb Dohnányi művéhez. A hasonlóan bensőséges tónus ellenére azonban a hárfakezelés Járdányinál is szólisztikusabb: a darab áttetsző, hézagos textúrájában ugyanis jól tud érvényesülni a hangszer gyengédsége – a zenekar szinte maga elé tessékeli a szólistát –, s mindehhez még számos *cadenza* és *glissandó*s szakasz is járul.

Hogy Edna Phillipsnek körülbelül milyen elvárásai lehettek, azt például az argentin komponista, Alberto Ginastera Hárfaversenye (1956) szemlélteti, amely szintén az ő felkérésére készült – igaz, végül ezt sem ő mutatta be. Ginastera művében hatalmas zenekar kíséri a szólóhangszert, ám a hárfa megszólalásakor az apparátusnak többnyire csak töredéke játszik – a mű nyitó ütemeiben például a szólóhangszer mellett csak a vonósok duruzsolását és a fúvósok egy-egy *staccato* akkordját lehet hallani. A témaintonációkat szinte mindig a hárfa kapja, s a többi hangszer csak az első, teljes szólóexpozíciót követően kapcsolódik be. Jellemző továbbá, hogy a hárfa gyakran ritmikailag szemben áll a kísérettel (apróbb ritmusértékek nagyobbakkal, vagy kvintolák tizenhatodokkal szemben), illetve hogy természetesen hatalmas szóló-*cadenzá*kat játszik – a finálénak például mindjárt a kezdetén. *(40.d kotta)*

Számtalan különböző zeneszerzői megoldás létezik tehát annak megvalósítására, hogy a hárfa mint szólóhangszer felülkerekedjen a kísérő apparátuson és a középpontba kerüljön. Dohnányi művének visszafogottsága és kamarazenei jellege különösen Ginastera extrovertált darabja mellett szembeötlő. Függetlenül azonban attól, hogy a Concertino textúrájából nem emelkedik ki igazán a hárfa, hangzásvilága egyetlen másik Dohnányi-műéhez sem hasonlítható. S ha Edna Phillips elégedetlen volt is, a szerzőre valószínűleg inspirálólag hatott az új hangzás, s ennek nyomán egy formai és harmóniai szempontból is különleges kompozíció született műhelyében.

[18] Somfai László, [előszó], in Johann Georg Albrechtsberger: Concerto per l'Arpa (közr. Nagy Olivér) (Budapest: Zeneműkiadó, 1964) = Vécsey Jenő (szerk.), *Musica Rinata.*

10.18132/LFZE.2010.21



40.d kotta. Alberto Ginastera Hárfaversenyének jellegzetes textúrája (I. tétel, részlet)

10.18132/LFZE.2010.21

„…cut this musical gordian knot…" – A 2. hegedűverseny hangszerelése

A 2. hegedűverseny egyedi hangszerelési megoldása szinte bizonyosan független a megrendelő elvárásaitól. Dohnányi elhagyta a hegedűket a zenekarból, így a vonósok szólamait osztott mélyhegedűk, illetve – gyakran szintén osztott – csellók és nagybőgők játsszák. Az apparátus ettől függetlenül szinte pontosan megegyezik az 1. hegedűverseny (1914–15) hangszerelésével: amott egy kontrafagott, itt egy harmadik fuvolaszólam és ütők bővítik az együttest. Mivel a mű más vonásaiban nagyon is hagyománykövető, az amerikai előadások bírálóit leginkább különleges hangszerelése foglalkoztatta. Ítéletük azonban nem volt igazán kedvező. Olin Downes, a *New York Times* neves kritikusa szerint a hangzás még a magas fekvésű vonósszólamok nélkül is túlságosan erőteljes, s hiába hagyta el a *tutti* hegedűket a szerző, a szólista így is csak erőltetett vonókezeléssel tud érvényesülni. Jellemző a New York-i koncert mérsékelt fogadtatására, hogy Downes szerint a mű gyengeségeit csak Magnes kiváló előadása leplezte el:

> Nem kétséges, hogy a szerző drámai hatást kíván meg a zenekartól és a szólistától egyaránt. Mégis inkább úgy tetszett, mintha elszámította volna a hangzási egyensúlyt. Miss Magnes azon kevés hegedűsök egyike, akitől számíthatunk arra, hogy képes legyen érvényesülni ilyen hangzásvilágban is, s ez meg is történt.[19]

A *New York Post* recenzensének, John Briggsnek hasonló fenntartásai voltak. Hosszasan értekezve a hegedűverseny-textúra hangzásarányainak problémáiról leszögezte ugyan, hogy Dohnányi kétségkívül „átvágta e zenei gordiuszi csomót [cut this musical gordian knot]", végül azonban sokat sejtetően megjegyezte: más zeneszerzők is próbálkoztak már a hegedűszólam elhagyásával, de az első kísérletet valamiért sosem követte újabb.[20]

A 2. hegedűverseny valóban igen sötét tónusú mű, s mint láttuk, textúráját a mély fekvésű hangszerelésen túl is jellemzi valamiféle komorság, küzdelmesség. Szólóhangszer-kezelése éppen ellentétes a Concertinóéval: a Hegedűversenyben ugyanis kétségkívül a szólóhegedűé a főszerep, s nemcsak azért mert az egyetlen hegedű a textúrában. A szólista mutatja be a témákat, más fontos zenei pillanatokban is kiemelt szerepet kap, s számos *cadenzá*t játszik. Ráadásul a karcsú szólóhegedű és a mély tónusú zenekar kapcsolata különleges: valamiféle drámai, vitázó párbeszédesség jellemzi viszonyukat, ami meghatározza a zene kibontakozását, s olykor – mint láttuk – szinte színpadra kívánkozó dialógusokat–jeleneteket eredményez.

Ugyancsak jellemző a műre a hegedűhang és a sötét zenekari tónus kontrasztáló szembeállítása, amire a lassú tétel szolgál kiváló példával. Ez egy igen méltóságteljes témával

[19] „No doubt a dramatic effect is wanted from the orchestra as well as the solo player. But it sounded as if there were miscalculated balances. Miss Magnes is one of the few violinists who might be expected to over-ride these sonorities, as she did." Olin Downes, „Work by Dohnanyi introduced here", *The New York Times* (1952. február 15.).
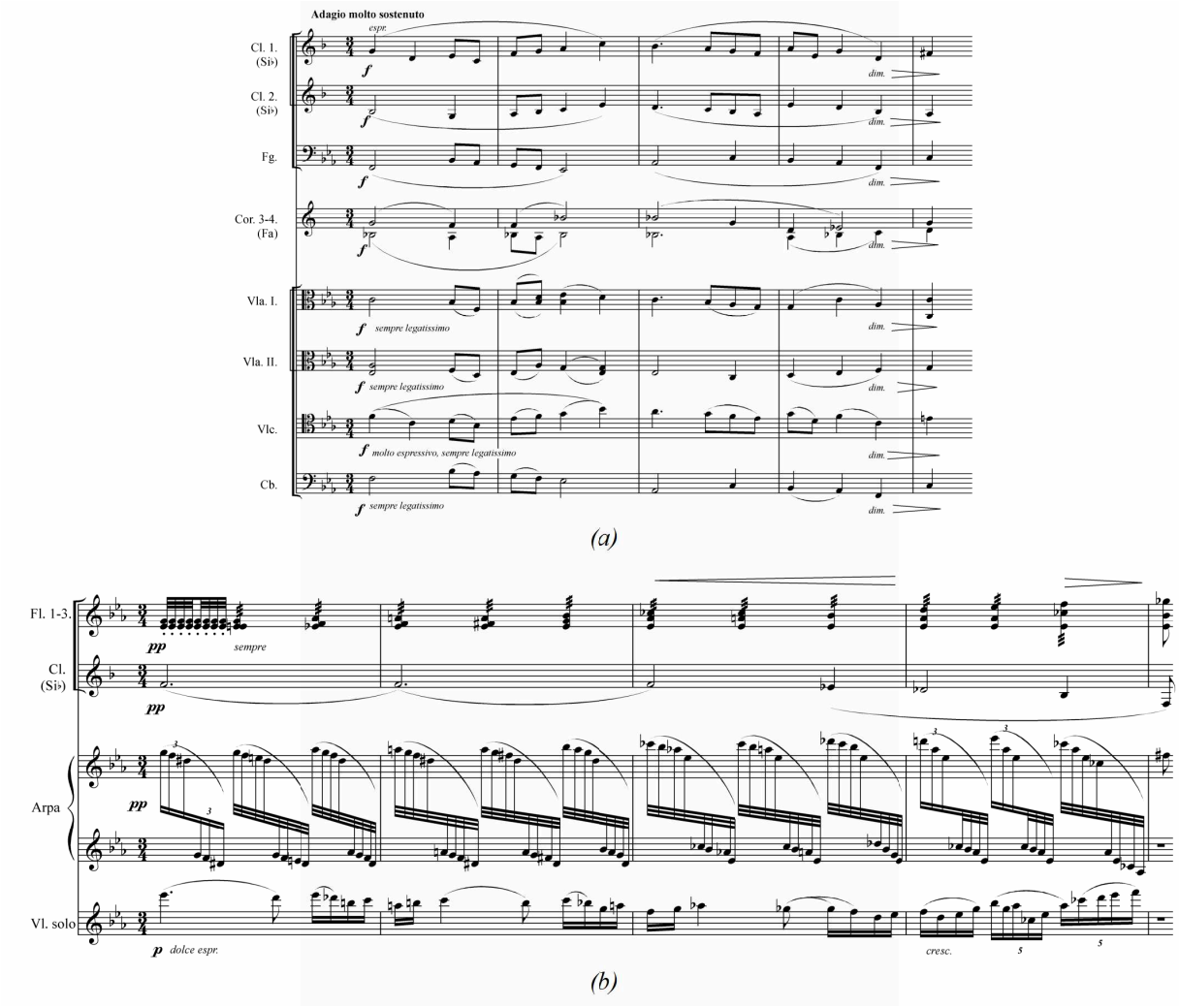
[20] John Briggs, „Dohnanyi's Violin Concerto", *New York Post* (1952. február 15.).

10.18132/LFZE.2010.21

indul, amely terjedelmes kibontakozást követően csúcspontra jut, majd lehanyatlik. A korálszerűen induló, utóbb azonban szinte wagneri kontinuitással továbbvitt, szenvedélyes dallamot a zenekar intonálja – ez a leghosszabb és legjelentősebb szakasz a kompozícióban, melyben a szólóhegedű nem szerepel. Elcsendesedését követően egy sokkal kevésbé céltudatosan szőtt, szemlélődő jellegű téma szólal meg, melyben a szólóhegedű reflektál az addig elhangzottakra, s a komoly előzményeket egyszerű, légies tónussal ellentétezi. A két szakasz azonban nemcsak tematikusan, hanem – és elsősorban – hangzásban is különbözik: a dús *tutti* után ugyanis a hegedű hárfa-*arpeggio* és fuvola-*tremolo* kíséretében szólal meg. *(41. kotta)* Jellemző a teljes kompozíció feloldásra törekvő dramaturgiájára, hogy a két ellentétes hangzásvilág utóbb szintézisbe oldódik, s a mélyvonós melódiához ellenpontként társul a hegedű magas fekvésű, madárénekszerű szólama. Ráadásul a Dohnányi által dirigált, privát bemutató felvételének tanúsága szerint[21] ez a hangszín-kontraszt erőteljesebb volt a zeneszerző interpretációjában, mint más tolmácsolásokban.[22] Oka részben a lassabb tempóban keresendő, aminek köszönhetően a végtelenített *tutti* dallam még szélesebbé válik, a hegedűtéma pedig vékonyabbnak és szinte időtlennek hat. Mindebből úgy tűnik, hogy a 2. hegedűverseny különleges hangszerelése éppúgy a drámaiságot, a kontrasztok kiemelését szolgálja, mint a kompozíció számos egyéb zenei jellemzője, vagyis Dohnányi valószínűleg ennek az alapkoncepciónak jegyében döntött mellette.

[21] FSU Dohnányi: „DAT Collection", 02.
[22] Például Kovács Dénes, Magyar Rádió Zenekara (Magyar Hanglemezgyártó Vállalat. LP – HV 25.019); Szabadi Vilmos, Magyar Rádió Zenekara (Hungaroton, 1997. HCD 31759); Janice Graham, English Sinfonia (ASV Digital, 2001. CD CDA 1107).

10.18132/LFZE.2010.21



41. kotta. A Hegedűverseny III. tételének két kontrasztáló témája

10.18132/LFZE.2010.21

2. Harmónia és hang

Hangutánzás, ütőhangszer-szerűség?

Dohnányi zongoraműveinek elemzője, Milton Hallman szerint az op. 44-es darabok mindegyikét új, a szerző korábbi zongorakompozícióitól különböző hangzás jellemzi:

> A Burletta (No. 1) scherzószerű darab, amelyben Dohnányi több disszonanciát és bonyolultabb ritmikai szerkezeteket alkalmazott, mint bármely korábbi művében. A „Macskák a háztetőn" című Noktürnben (No. 2) a macskák nyávogását utánozza igen valósághűen. A *Perpetuum Mobile* egy toccata, melyben a zongora kezelése modern, ütőhangszerszerű. Dohnányi talán a kortárs zene kifejezésmódjait parodizálta ezen utolsó darabjaiban, talán komoly szándékkal közeledett az új stílushoz, technikákhoz.[23]

Ha az op. 44-es kompozíciók egy-egy jellegzetes részletét Dohnányi más zongoradarabjai mellé állítjuk, valóban feltűnik szokatlanul kevéssé melodikus jellegük. Mint láttuk, a Burlettának nemcsak hangzása, hanem építkezése is különleges. A Noktürn szövésmódja ugyanakkor nagyon is tipikusnak bizonyult a szerző stílusában. S bár Hallman kifejezetten hangutánzásnak tekintette a kis darab *miagolante* utasítású témáit, ezzel kapcsolatban nem árt az óvatosság. Bármilyen különösnek is tűnnek e szakaszok, aligha említhetők egy lapon a *Cats on the Roof*fal egyidős – vagy akár jóval korábbi –, hangutánzást–hangeffektusokat alkalmazó kompozíciók kellékeivel, például autódudákkal, szirénákkal, metronómokkal vagy írógépekkel.[24] Hangutánzás természetesen a 20. század ilyen effektusait megelőzően is létezett a zenében, különösen ami az állathangokat, azon belül is elsősorban a madárhangokat illeti. Ezek azonban elsősorban díszítő, hangulatteremtő funkcióval bírtak, s a zenei textúrába olvasztásuk igénye csak később, például Messiaennál jelentkezett.[25] Dohnányi nyilvánvalóan nem e törekvéseket folytatta, noha voltaképpen ő is kísérletet tett az állathang zenei szövetbe való beágyazására – nem avantgárd, hanem nagyon is tradicionális eszközökkel. Hallman megállapításai tehát csak részben bizonyulnak helytállónak az első két darabbal kapcsolatban – vajon mit tapasztalunk a harmadik mű, a *Perpetuum Mobile* esetében?

A darab címe a kompozíció anyagát uraló, csaknem 200 ütemen keresztül folyamatosan zakatoló tizehatod-mozgásra utal. A tizenhatod-figurációba rejtett, szűkjárású témadallam a
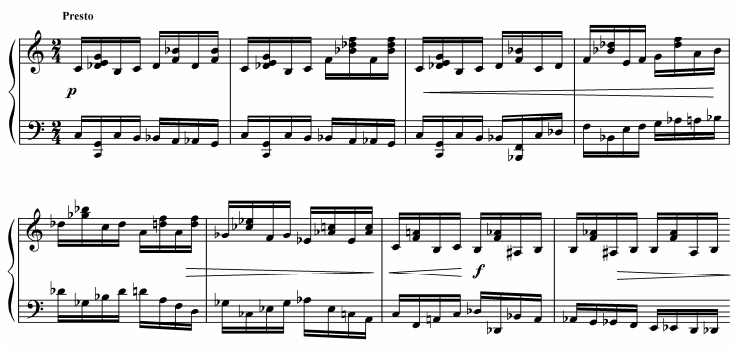
[23] „The Burletta (No. 1) is a scherzo-like piece in which Dohnányi used more dissonance and a greater complexity of rhythmic design than in any of his previous piano works. The Nocturne (No. 2) is titled »Cats on the Roof,« and contains rather realistic imitations of the cries of the cats. The Perpetuum Mobile (No. 3) is a toccata with the piano treated in the modern percussive manner. Perhaps Dohnányi was satirizing contemporary idioms in these last pieces, or perhaps he was seriously assimilating new stylistic techniques." Milton Hallman, „Ernő Dohnányi's Solo Piano Works", *Journal of the American Liszt Society* vol. 17 (June 1985), 48–54, ide: 54.

[24] Hugh Davies, „Sound effects", *The New Grove, vol. 23,* 778–783.
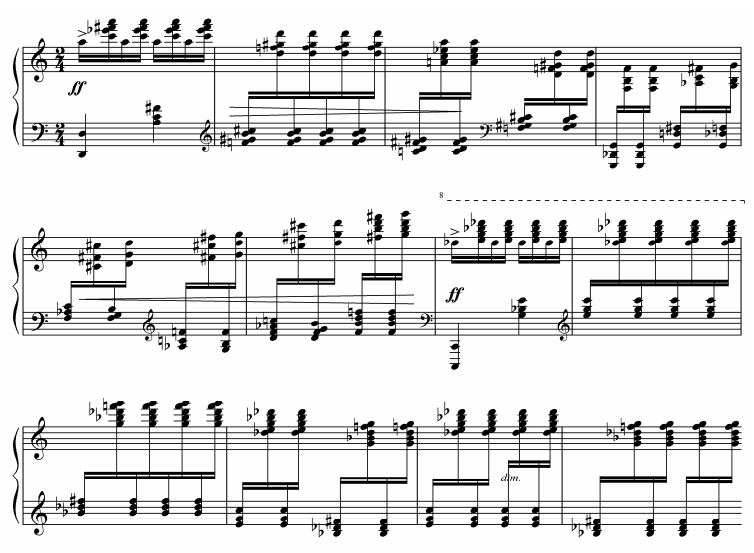
[25] Maria Anna Harley, „Birdsong", *The New Grove, vol. 3,* 607–610. Messiaen munkamódszeréről, illetve kompozíciós technikájáról egy ilyen műve kapcsán és általánosságban lásd: Peter Hill–Nigel Simeone, *Olivier Messiaen:* Oiseaux exotiques (Aldershot–Burlington: Ashgate, 2007).

10.18132/LFZE.2010.21

szerző melodikus zongora-œuvre-jében szinte minimalistának mondható: magva a moll alaphang köré épülő kisterc *(szi–lá–ti)*, amely különböző hangnemekben különbözőképp bővül. *(42.a kotta)* Többnyire azonban még ez a téma sem jelenik meg, csupán mechanikus akkordismétlések, vagy a téma *szi–lá* kisszekundját visszhangzó, kéthangos motívumtöredékek ismétlődnek. Az akkordfogásoknak ráadásul nem annyira harmóniai tartalma lényeges, hanem inkább hangszín-effektusként van szerepük. Jellemző például, hogy a feszültség nem moduláció vagy tematikus fejlesztés következtében növekszik és csökken, hanem annál sokkal egyszerűbb módon: regisztervàltások révén. *(42.b kotta)* A motorikus alapkarakter a darab formakoncepciójára is hatással van: bár ugyanúgy háromtagú formában íródott, ahogy két társa, a *Burletta* és a *Cats on the Roof*, középrésze sem hangvételében, sem motivikai szempontból nem különül el a főrésztől.



(a)



(b)

42.a–b kotta. A Perpetuum mobile *kezdete (a) és nem-melodikus anyaga (156–167. ütem, b)*

Bár az itt elmondottak részben alátámasztják Hallman állítását a *Perpetuum Mobile* ütőhangszeres zongora-kezelésére vonatkozóan, a darab hangzása és a klasszikus háromtagúság körvonalait érzékeltető dramaturgiája mégis körültekintésre int. Ez a fajta mechanikus textúra

10.18132/LFZE.2010.21
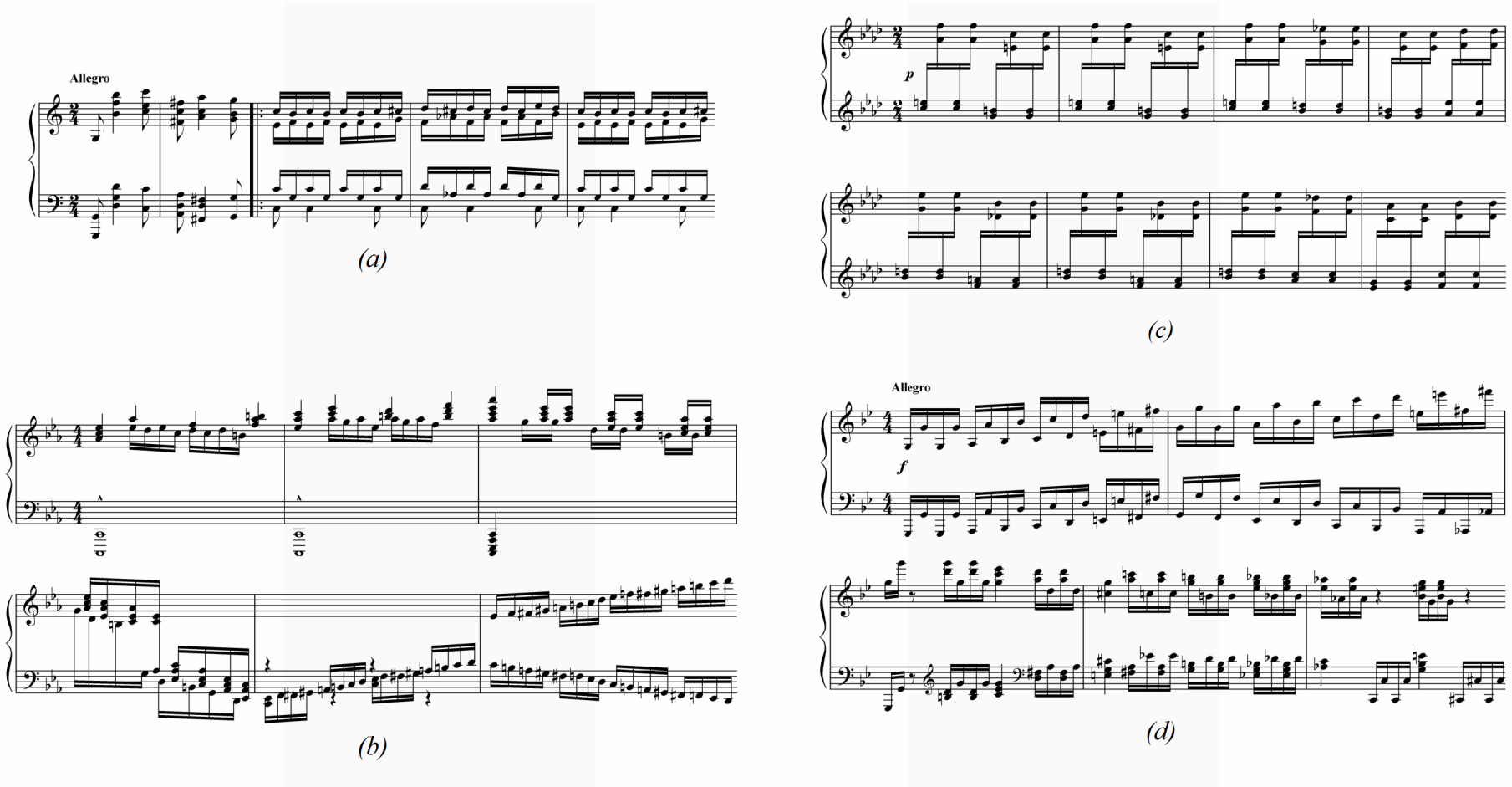
ugyanis nem feltétlenül 20. századi mintákat követhet. Dohnányi „perpetuum mobile" címe nem elsősorban a tetszés szerinti ismételhetőségre és az így kialakuló, nyitott formára utal, mint kronológiailag hozzá közel eső rokonai, például Bartók *Mikrokozmosz*ának „repet[itio] ad infinitum" utasítással ellátott *Perpetuum mobilé*ja, vagy Poulenc *Mouvements Perpétuels*-je. Bár Dohnányinál is szerepel a „Da Capo con ripetizioni ad infinitum" felirat, a mű egy ismétléssel – vagy akár anélkül is – teljes, sőt kifejezetten terjedelmes formát alkot. A címadás lényege inkább a textúra azonos, folyamatosan lüktető ritmusértékeinek hangsúlyozása, ami elsősorban 19. századi perpetuum mobile-darabokra, például Mendelssohn op. 119-es kompozíciójára emlékeztet. Sajátos motivikája emellett egyéb műfajokkal is rokonítható – mindenekelőtt az etűddel és a toccatával. Maga a Dohnányi-életmű is tartalmaz néhány olyan zongoradarabot, amelynek textúrája az op. 44/3-ra hasonlít – a szűk ambitusú melodikát, az „ütőhangszerszerű" akkord-felrakást és a motorikus mozgást tekintve egyaránt –, bár való igaz, hogy a kérdéses daraboknak legalább bizonyos szakaszaira jellemző, mintegy kontrasztként a dallamosabb hangszerkezelés. *(43.b–d kotta)* Emellett a Dohnányi számára általában mintául szolgáló, 19. századi zeneszerzők életművében is több hasonló darab akad, például Schumann Toccatája (op. 7), amely bár melodikusabb, gazdagabb és nagyobb szabású az op. 44/3-nál, de mégis sok tekintetben erősen emlékeztet rá. *(43.a kotta)* E rokonságokat figyelembe véve kevésbé tűnik meggyőzőnek Hallman állítása, vagyis bár a *Perpetuum Mobile* – különösen a disszonáns *Burletta* mellett – akár a modern zene eszközeivel való játéknak is felfogható volna, valójában többé-kevésbé hagyományos toccata-textúrát mondhat magáénak, melyet a hozzá kapcsolódó szellemes cím inkább csupán fűszerez.

Az amerikai művek harmóniavilágáról

Míg a hangszerelés, a hangzás terén Dohnányi stílusa új vonásokkal gazdagodott az amerikai periódusban, addig a kései művek harmóniavilága alig különbözik a korábbi darabjaiban tapasztalható jegyektől. Ahogy Vázsonyi írta: „Dohnányi élete végéig »tonális« maradt".[26] Jellemző például, hogy a Hegedűverseny, bár összességében igen disszonánsnak tűnik, tonális tervét tekintve nagyon is hagyományos: a ciklust c-moll/C-dúr (I. tétel) – f-moll (II.) – c-moll (III.) – C-dúr (IV.) hangnemi felépítés jellemzi. A c-moll hangnemű I. tételben ugyan némileg váratlanul hat a melléktéma H-dúrja, a zenei folyamat tulajdonképpen mégis kiszámítható tonális terv szerint halad, s az utolsó ütemekben C-dúrba fordul. Ez a kivilágosodás általában is jellemző a műre: az Intermezzo már a középrésztől kezdve a *maggiore* F-dúrban szól, a lassú tétel utolsó ütemeiben pedig – a finálét előkészítendő – szintén megjelenik a C-dúr. A *maggiore* felé való törekvés természetesen a tétel győzelmes programjával áll összefüggésben. Ezzel

[26] Vázsonyi, 330.

10.18132/LFZE.2010.21



43.a–d kotta. A Perpetuum mobile *textúrájának rokonai. Schumann: C-dúr toccata, op. 7 (a); Dohnányi: Toccata a* Humoreszkek*ből, op. 17/2 (b); Dohnányi: f-moll koncertetűd („Capriccio”), op. 28/6; Dohnányi: g-moll etűd (d)*

10.18132/LFZE.2010.21

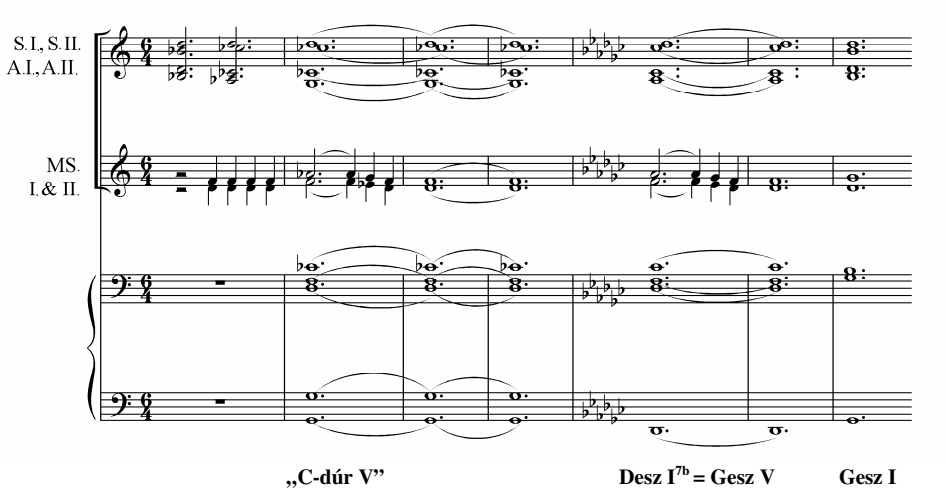
együtt azonban jellemző a műre a disszonancia előtérbe állítása: különösen ami a küzdelmes témákat illeti, azaz például a nyitótétel főtémáját és fúgatémáját. Dohnányi sokszor a zenei kontraszt érdekében állított szembe egy-egy kromatikus illetve tonálisan határozottabb anyagot: így jellemezhető a nyitótétel 1–2. témájának, illetve a II–III. tétel két-két témájának különbsége is. Mindezt úgy összegezhetjük tehát, hogy a szerző a Hegedűversenyben színként, drámai elemként használta a disszonanciát és a tonális bizonytalanságot, alapvetően azonban a határozott, dúr tonalitásra törekedett – olyannyira, hogy végül a legtisztább, azaz az előjegyzés nélküli hangnem diadalmaskodik a műben.

Az *Amerikai rapszódia* tonális terve szintén hagyományos. A *Wayfaring stranger*-dallamhoz tartozó szakasz előjegyzés nélküli d-mollban (vagy: d-dórban) szól, amely a dúr variációban 2♯-előjegyzéssel D-dúrba világosodik, majd visszafordul ezúttal már előjegyzéssel is megerősített d-mollba. Az első scherzo (a *The Riddle* feldolgozása) ezt folytatja a maga F-dúr alaphangnemével, melyből csupán a Desz-dúr trióban lép ki. A zárószakasz, a második scherzo tonálisan képlékenyebb, többször változik benne a kiírt előjegyzés, alaphangneme azonban szilárd: G-dúr. Ha tehát a művel kapcsolatban bármi harmóniai különlegesség említhető, az csakis annyi, hogy d-moll–F-dúr központi tonalitása ellenére G-ben záródik.
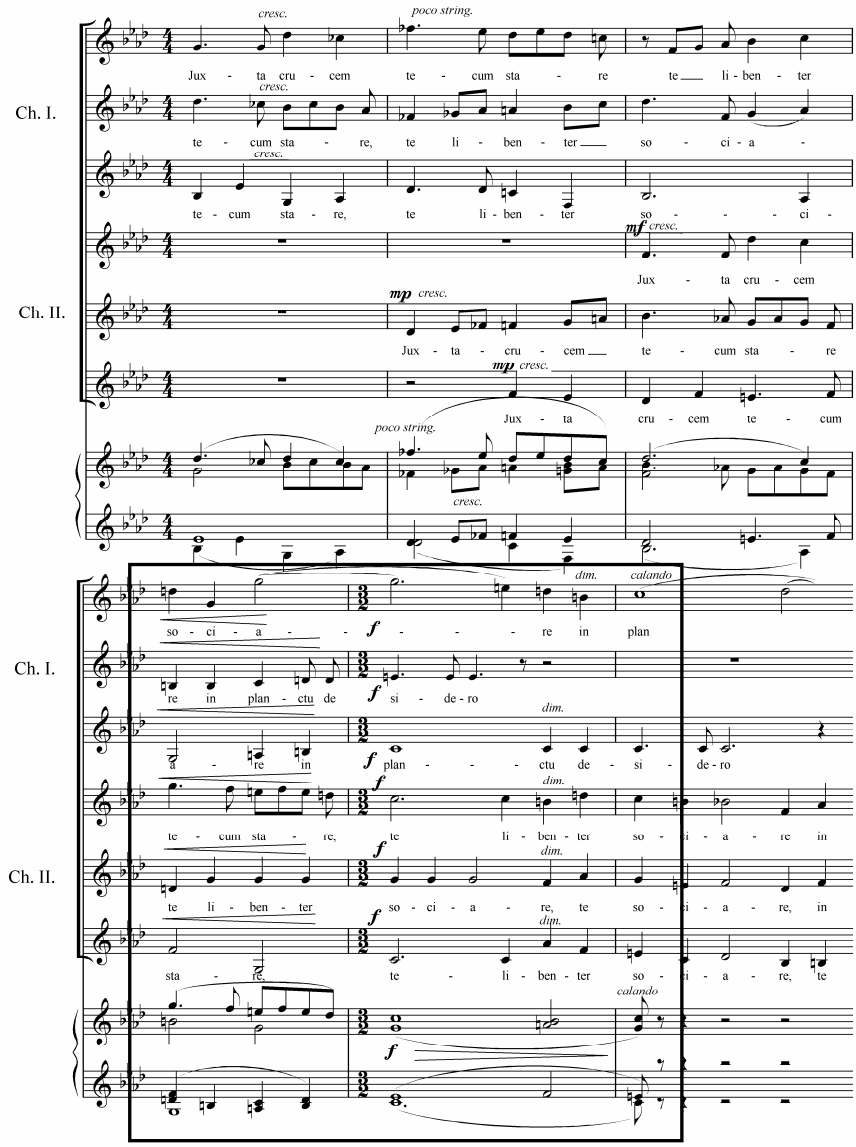
A *Stabat Mater* esetében azt láttuk, hogy míg a főtéma-szakaszokat határozott f-moll, a kódát pedig F-dúr tonalitás jellemzi, addig a melléktéma-területek harmóniailag képlékenyebbek, viszont tonális tervük különbsége szonátaforma-szerű. A mű leginkább figyelemreméltó harmóniai mozzanatának a *Sancta Mater*-szakasz (trió vagy kidolgozási rész) felvezetése bizonyul. *(44. kotta)* Ezt az expozíció-ismétlés (*A″,* a formai elemzést lásd a II. 1. fejezetben) zárótémája *(b′2)* előzi meg, amelynek végén a szólamok várakozással elidőznek egy *G*-re épülő domináns szeptimakkordon (*H* helyett *Cessz*el lejegyezve). A zenekari kíséret nélkül maradó, utóbb pedig vonósokkal óvatosan megtámasztott, *poco a poco calando* kórusszólamok az előjegyzés nélküli hangnembe történő oldódásra várnak – a mű képlékeny harmóniavilágához képest sokáig: háromszor hat negyeden keresztül. Ez azonban végül nem következik be. Helyette egy szinte valószerűtlen tonális csúszás révén Desz-dúr akkord szólal meg leszállított szeptimmel, *cessz*el színezve, ami a zenekari átvezetés után Gesz-dúr domináns szeptimjeként kap értelmet. Ez a borzongatóan távoli és váratlan tonális változás – a *C–Gesz* viszonylatban a poláris, de a *C–Desz* kapcsolatban is különös, „nápolyi” hangnembe – rendkívül erős hangulati törést eredményez: megszólalásával szinte egy másik dimenzióba vezeti a hallgatót. Ez az álomszerű, „másik” világ nemcsak Gesz-dúr hangneme révén, hanem más sajátosságai miatt is elkülönül a mű többi részétől. A kórusok egyetlen, homofon tömbbé oldódnak, ami másutt a darabban nem fordul elő;[27] s az általában jellemző, ereszkedő tendenciájú dallamvonallal szemben a melódia itt inkább stagnál, lebeg. (*3. kotta,* 126. oldal) A

[27] Nem számítva természetesen az egy-, illetve kétszólamú részeket.

10.18132/LFZE.2010.21



44. kotta. A Sancta Mater *kezdetének harmóniai kivonata*



45. kotta. A Juxta crucem*-szövegrész C-dúr modulációja*

10.18132/LFZE.2010.21

szakasz elkülönülését, szigetszerű nyugalmát hangsúlyozza a kórusok fölött megszólaló pasztorális oboaszóló is. (*53. kotta,* 267. oldal) A formai egység második felében *(C')* aztán a Gesz-dúr hangnem a *minoré*jába, gesz-mollba (10♭!) fordul, ami a mű hangnemi mélypontját jelenti. Ez azonban csupán futó epizódnak bizonyul, hiszen ahogy a *Juxta crucem*-téma *(c'2)* idő előtt való megjelenése (az 1. alt szólamban, még az előző, *c'1* téma alatt), majd a kiírt 6♭ helyett megjelenő 4♭ is jelzi, Dohnányi szinte menekül ebből az atmoszférából, s nem sokkal később már C-dúrba vezeti a zenét. *(45. kotta)* A *Stabat Mater* érzékeny harmóniai megoldásainak persze csakis a művet általában jellemző, határozott tonalitás kontextusában lehet értelme és jelentősége.

Dohnányi a rá jellemző harmóniai világtól csupán egy darabban fordult el: a Fuvola-passacaglia témájában. Hasonlóan hangsúlyos atonális részletre nincs példa sem amerikai művei, sem korábbi kompozíciói között. Igaz, a Passacaglia esetében is azt láttuk, hogy a variációkra már nem terjed ki a tizenkéthangúság. Hogy a kompozíció hangzása mégis oly különlegesnek számít a szerző stílusában, az legalább annyira adódik a szólófuvolás letétből, mint a nyitóütemek hangkészletéből. Hasonló a helyzet társ-darabjával, az Áriával, melyben Dohnányi egy harmadik, köztes megoldást választott: itt nem az atonalitás felé fordult, de a stílusára jellemző hangzásvilágtól mégis eltávolodott.

A „harmadik út": Ária fuvolára és zongorára

A fuvoladarabok ajánlásának címzettje, Ellie Baker a két mű közül az Áriát érezte magához közelebb állónak, s ezt a következőképp indokolta:

> Érzelmektől duzzadó, romantikától és vágyakozástól túlcsorduló, szenvedélyes kis darab ez: tökéletes lenyomata annak, ami oly ékesszólóan beszélt hozzám Brahms zenéjében, és bizonyos fokig az én akkori romantikus tizenéves énem portréja. Rendkívül izgatott voltam; a darab nem egyszerűen nekem íródott, hanem rólam szólt![28]

Brahms neve elsősorban a darab keletkezése miatt merül fel. Ellie ugyanis így emlékezett vissza a fuvolaművek születését inspiráló, döntő pillanatra:

> Egyik egyetemi koncertje után történt […], hogy azt mondtam Dohnányinak miután olyan pompásan eljátszott egy Brahms-szonátát: „bárcsak írt volna valamit Brahms szólófuvolára!" Ő udvarias, finom modorában rögtön így felelt: „majd én írok Magának

[28] „It was and is a billowing, passionate little piece brimming with romance and longing – a perfect cameo of the qualities which spoke so eloquently in Brahms, and, in a way, a character sketch of the romantic teenager I was at the time. I was very excited; the piece was not just written for me, it *was* me!" Eleanor Lawrence, „The Flute Compositions of Ernst von Dohnányi", *The Flutist Quarterly* 21/4 (Summer 1996), 60–66, ide: 62.

10.18132/LFZE.2010.21

> valamit helyette." A következő tavasszal a már befejezett Áriával (op. 48. no. 1) jelent meg.[29]

Dohnányi valójában egyáltalán nem játszott Brahms-zongoraszonátát az amerikai években. Ellie talán az 1957. március 26-i koncertre (99.) gondolt, amelyen a német szerző op. 119/4-es Esz-dúr rapszódiája volt műsoron.[30] Hogy emlékei nem túlságosan megbízhatóak, azt egy 1958 májusában kelt levele is bizonyítja – ez még azt is kétségessé teszi, hogy egyáltalán megtörtént-e a fent idézett beszélgetés.

> Különösen az a hír villanyozott fel, hogy egy fuvoladarabot tervez. Mindig is úgy gondoltam, hogy mérhetetlen szerencse volna a fuvolistáknak, ha írna valamit számunkra, de nem mertem megemlíteni.[31]

A Brahmsszal való rokonság ráadásul zenei szempontból is kérdéses. A mű ugyanis éppen attól különleges az életműben, hogy egyáltalán nem viseli magán Dohnányi jellegzetes – részben Brahmstól örökölt – kamarazenei textúrájának jegyeit: szerkesztése ehelyett meglehetősen szabad, csaknem improvizatív.

Különböző hosszúságú (4–9 ütemes), motivikailag hasonló frázisok egymásutánjából épül, amelyből egy kissé körvonalazatlan háromtagúság bontakozik ki.[32] Minden frázisra jellemző, hogy tematikus és tonális szempontból folytatása a korábban elhangzottaknak, így az egész kompozíció szövésmódját valamiféle asszociatív, az előzményekből burjánzó kontinuitás
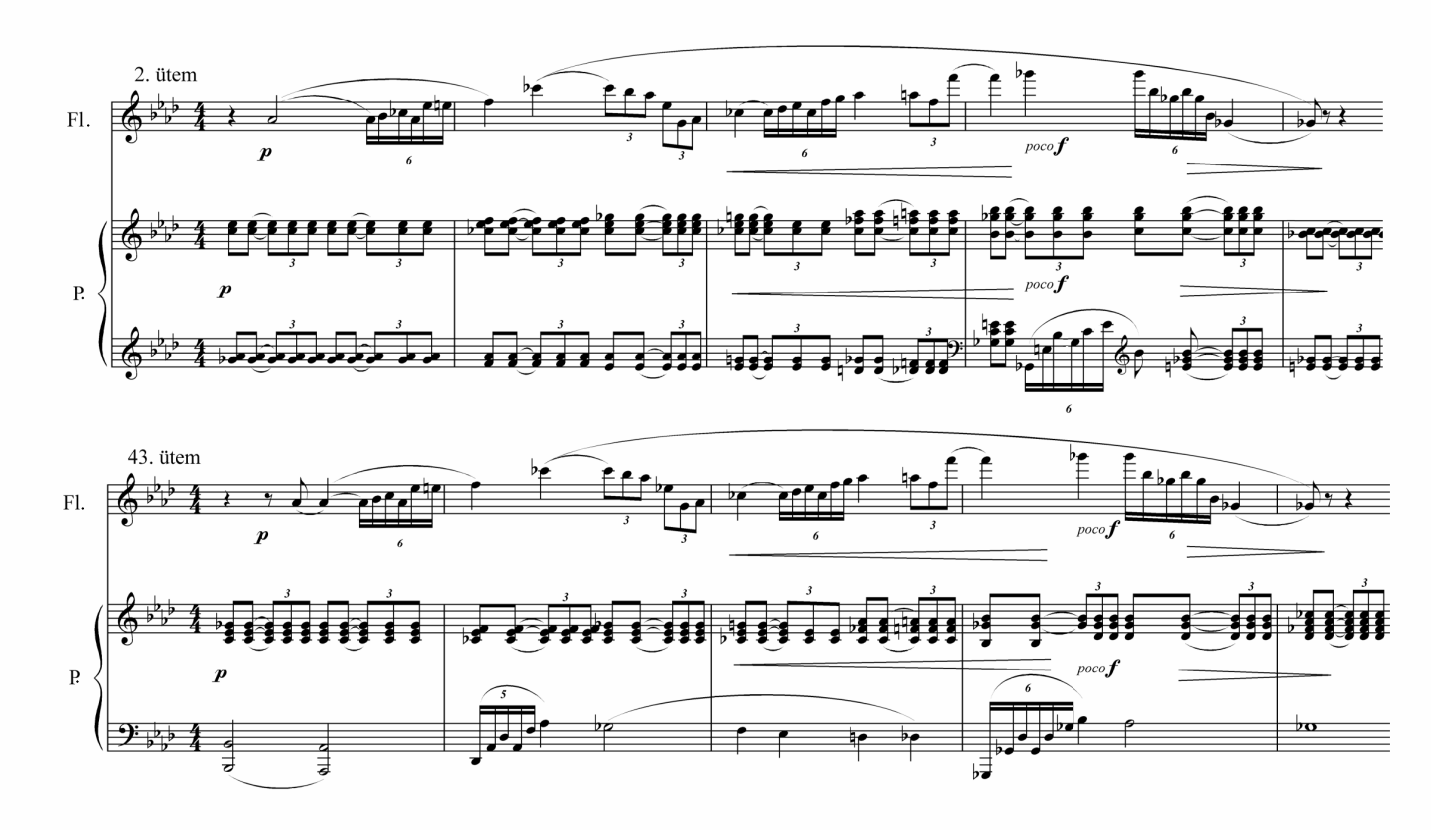
[29] „It was after one of these concerts at the university, […] that I said to Dohnányi, who had just played a Brahms sonata so magnificently, »If only Brahms had written some solo music for the flute!« He replied instantly in his courtly gentle way, »I will write you something instead.« The next spring, he showed up in Athens with the Aria, opus 48, no. 1 completed." Eleanor Lawrence, „The Flute Compositions of Ernst von Dohnányi", 62. A magyar szöveg Ittzés Gergely fordítása: „Dohnányi Ernő: Passacaglia (op.48. no.2)", in *Dohnányi Évkönyv 2005,* 3–13.

[30] Szóba jöhet még esetleg az 1955. május 1-jei koncert (72.), amelyen Maurice Eisenberggel Brahms zongora–gordonka szonátáját játszotta, ám mivel a műjegyzékekben 1958 szerepel az Ária komponálási éveként, az 1955–56-os datálás túl korai volna.

[31] „I was particularly thrilled to hear that you had some ideas for a flute work. I have always thought it would be invaluable luck for the flutist if you would write us something, but hesitated to mention it." Ellie Baker levele Dohnányinak, 1958. május 18. (FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters", 21.)

[32] Zenei folyamatát a következőképp írhatjuk le. Az első *(a*, 1–6. ütem) és a második *(b*, 7–11. ütem) frázis szoros kapcsolatban áll egymással: közös a legjellegzetesebb tizenhatod-szextolás motívumuk körvonala és a csúcspontról leereszkedő triolás motívum. Különbségük és a továbbhaladás záloga, hogy előbbi asz-mollból, utóbbi fisz-mollból indul, s hogy utóbbi – mintegy rövidített ismétlésként – árnyalatnyit összefogottabb és tömörebb, miközben pedig magasabb tetőpontra jut. Az *a* és *b* szextolás motívumának egy fordított alakjára, illetve a felkúszó tetőponti kitartott hangok és az onnan leereszkedő triolás mozgás váltakozására épül a *c* frázis is, de előbbieknél céltudatosabb, s csupán egyetlen tetőpont felé tart. E tetőpontot, amelyet az eddigiektől eltérő, lassabb értékekben mozog, méltóságteljesebb karaktere miatt a *c*-től elkülönítve, *d*-ként jelölhetjük, bár a kettő zeneileg összekapcsolódik (16–20. ütem). A *d* lassabb ritmusképlete és meditatív, szemlélődő karaktere öröklődik át a következő frázisba *(e,* 20-28. ütem), amely szintén egyetlen csúcspontra emelkedik fel. Az ezt követő két frázis *(f, g;* 29–34., illetve 34–43. ütem) felel meg a háromtagúság szerinti középrésznek. Kísérőfigurája azonban egyrészt közvetlen előzményének szinkópáit ismétli, másrészt pedig – utóbb – a darabra legjellemzőbb triolás kísérőfigurát követi. Melodikája részben új, részben az *e* frázis stagnáló, körkörös ívének folytatása. A középrészt lezáró anyagot is hallottuk korábban: mégpedig a *d* frázisban. (Többek között ilyen szempontok miatt, tehát a főrész anyagának felbukkanása miatt sem érződik középrésznek ez a szakasz.) A visszatérés aztán nagyobb változás nélkül visszahozza az *a* és *b* szakaszokat, majd a *c*, *d* és *e* szakaszok ismétlését is megkezdi, de ezek már jobban megváltoznak az eredetihez képest, és kibontakozás helyett Asz-dúr zárlatot sürgetnek, hogy aztán kis kódaként még egyszer megismétlődjék az *a* szakasz.

10.18132/LFZE.2010.21

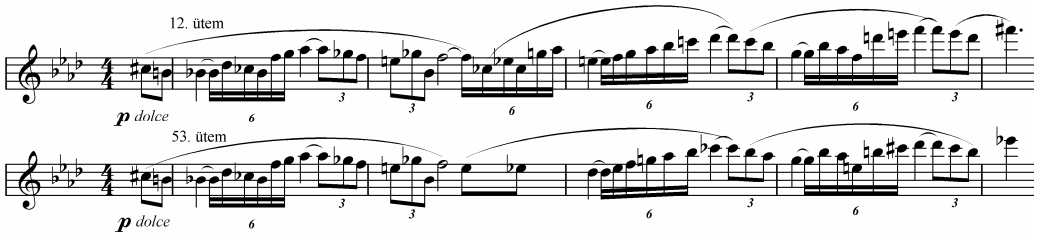


46.a kotta. Az Ária nyitó frázisa és visszatérése

10.18132/LFZE.2010.21

jellemzi. Az olvadékony anyag alapelemei a következők: a melodikus szárnyalást útjára bocsátó, tizenhatod-szextolás nyitómotívum; a frázisonként elért, hosszabban kitartott dallami csúcspont és az arról leereszkedő triolák; a körkörös, tercalapú, stagnáló nyolcadmotívum (a középrészben és azt közvetlenül megelőzően); illetve a sok lá-szeptimakkorddal lágyított, triolás-átkötéses kísérőanyag a zongorában. *(46.a kotta)*

Nemcsak a frázisok összefűzése improvizatív, hanem a főrész visszatérésének variációs stratégiája is. Dohnányi szinte észrevehetetlenül variálja a motívumokat: az új változatok belesimulnak a zene folyamatába, s gyakran nincs semmiféle további következményük. Elsősorban különböző mértékű harmóniai módosulásokra kerül sor. Előfordul, hogy csupán egyetlen hang változik meg: például a melódia indulásakor (2. illetve 43. ütem) a reprízben *cesz* helyett *c* szerepel, dacára annak, hogy a rákövetkező ütem dallami csúcspontja másodszorra is *cesz*. *(46.a kotta)* Máskor a dallam változatlan marad, alatta azonban átalakul a kísérő harmónia: az 5. ütem megfelelője (46. ütem) például Gesz-dúrra egyszerűsíti az eredetileg meglehetősen disszonáns, két nagytercből épülő *(gesz–b–c–e)* harmóniát – szintén a környező anyag megváltoztatása nélkül. Jellemző variációs elv a téma különböző hangközökkel történő transzponálása is: az 55. ütemtől kezdődő szakasz dallama hol az eredeti elhangzással (14. ütem) azonos magasságban van, hol kis terccel, nagy szekunddal vagy kis szekunddal alatta. Az 56. ütemben egy pillanatra ismét összetalálkoznak, hogy aztán a különbség a továbbiakban egyre csak növekedjen köztük (nagy terctől bő kvarton át kis szextig). *(46.b kotta)*



46.b kotta. Dallamtranszformáció az Ária visszatérésében

Míg a kadencia előtti szakasz megváltoztatása a forma harmóniai tervével van összefüggésben – az Asz-dúr zárlatot készíti elő –, addig az 55. ütem körüli, kisebb variációknak nincs különösebb funkciója: csupán a darab improvizatív, szabad jellegéből adódnak.

Az Ária sajátos szövésmódja olvadékony harmóniai arculattal társul. Gyakran változnak a kiírt előjegyzések, s a kromatikus melódiához sokszor csatlakoznak hangnemi elmosódottságot eredményező, alterált szeptimakkordok. A darab harmóniavilágát már a legelső akkord – a ritmusában és hangzásában is tétova, lágy négyeshangzat – megelőlegezi. Mindez a kis darabnak nem annyira brahmsos, hanem inkább valamiféle légies, franciás, Debussy műveire emlékeztető színezetet ad. A körkörös fuvola-melódiát és a sorozatos téma- és motívum-visszatérésekből építkező formát talán nem túlzás az *Egy faun délutánjá*hoz hasonlítani.

10.18132/LFZE.2010.21

Az Ária harmónia és hangzás szempontjából kivételes darab a Dohnányi-œuvre-ben. A szerzőre korábban nemigen volt hatással a századforduló francia zenéje, még a stiláris szempontból szándékosan heterogén műveiből – mint a *Gyermekdal-variáció*k (op. 25) vagy a fisz-moll szvit (op. 19) – is hiányzik felidézése. Az Ária mégsem csupán egyszeri kirándulást jelent ebbe a hangzásvilágba. Egy másik, nagyobb szabású kései mű, a Concertino is hasonló jegyeket visel magán, s ezáltal nemcsak az amerikai periódus, de a teljes életmű egyik legizgalmasabb művének mutatkozik.

A Concertino harmóniai arculata és szövésmódja

A Concertino nyitótétele, mint fentebb láttuk, különleges formája miatt szinte egy végtelen folyamat kivágatának tűnik. Ez azonban nem olyan jellegű zenei eszközökből következik, mint amilyenek a tétel végén érzékeltetik a lezáratlanságot (például a *pianissimo* dinamika, a semmibe vesző hárfa-*glissandó*k), hanem elsősorban harmóniai tényezőkből adódik. Dohnányi stílusának alapvető jellemzője a „tonikától legtávolabb álló hangnemek pillanatonkénti megjelenése és eltűnése”,[33] de nem közömbös, hogy ez mennyiben válik uralkodóvá, s mennyiben terjed ki a fontosabb témaexponálásokra. Márpedig a Concertino első ütemei – szemben a szerző más műveivel – egyáltalán nem erősítik meg az alaphangnemet. Az első, több taktuson át változatlan és jól megragadható tonális fogódzó csak a 24. ütemben jelenik meg, amely tematikus szempontból egyébként éppen egy átvezető jellegű szakasz kezdete (a formai elemzést lásd a II. 2. fejezetben). Itt néhány pillanat erejéig megáll a folyamatos harmóniai hullámzás: a hegedű ereszkedő dallamának felcsendülésével a zene F-dúrba érkezik – annak megfelelő előjegyzésben. Más kérdés, hogy az F-dúr meglehetősen távol esik a tétel alaphangnemétől, hiszen a darab H-dúrban végződik, a nyitótétel pedig annak *minoré*jában, 2♯-tel van lejegyezve. Az első hangnemi bizonyosság mindenesetre tehát az alaphangnemtől *tritonus* távolságban van.

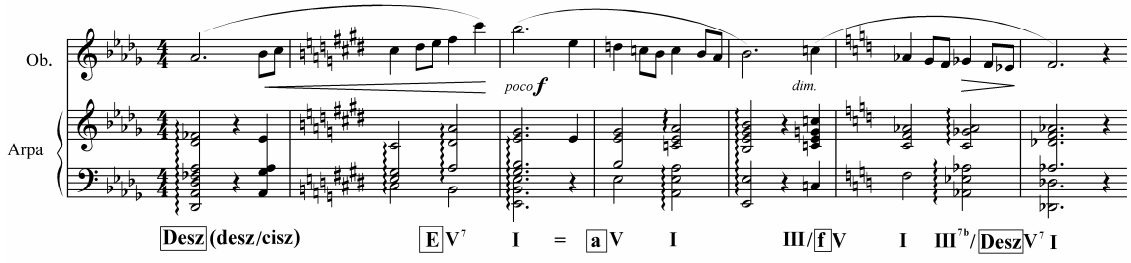
Az expozíció e harmóniai fogódzója természetesen nem tudja ellensúlyozni a művet jellemző, alapvető tonális labilitást, hiszen Dohnányi a tétel kezdetén és végén – de tulajdonképpen mindvégig – elkerüli az alaphangnemet. Leginkább az *A*-szakaszból hiányzik a határozott tonális pillér: itt a kvartokban mozgó, azaz hangnemváltásra könnyen képes témából és a hárfa *arpeggió*ival óvatosan bevezetett, olvadékony kíséretből ered a hangnemi bizonytalanság. A harmóniailag többértelmű nyitóakkord egyetlen ütemnyi első felcsendülését ráadásul *in medias res* követi a témaindítás, s a téma kvartjai máris egy következő hangnem felé vezetnek. (*10.a kotta,* 141. oldal.)

Egyedül a *D′*, azaz a melléktémaszerű anyag visszatérése időzik legalább néhány taktuson keresztül az alaphangnemnek megfelelő tonalitásban (annak *maggioré*jában, H-dúrban). Már

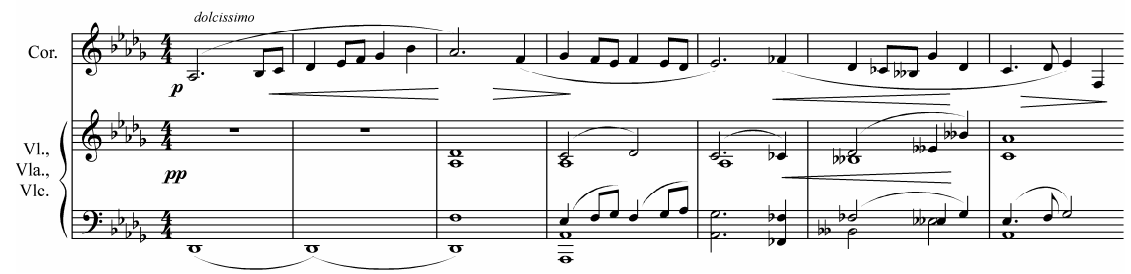
[33] Vázsonyi, 330.

10.18132/LFZE.2010.21
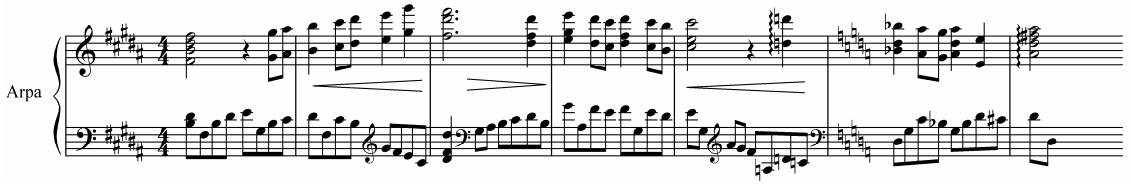
első megjelenése, a *D*-téma is szilárd tonális szigetet képez, igaz, az még az alaphangnemtől távoli Desz-dúrban. Persze a két, határozottabb tonalitású szakasz is megdöbbentő modulációkat tartalmaz: a *D*-dallam például egyetlen emelkedő ívével Desz-dúrból E-dúrba, majd ereszkedő dallamfordulatával vissza – egy másik úton –, e-mollból Desz-dúrba modulál. *(47.a kotta)* A tonális bizonytalanság tendenciájára jellemző, hogy míg a *D* szakasz első témaintonációjának 5–6. ütemében csak pillanatnyi hangnemi megingás történik (Desz-dúrból Bebé-dúrba) *(47.b kotta)*, addig a párhuzamos helyen a *D'*-dallam már egyáltalán nem talál vissza a h/H-alaphangnemhez. *(47.c kotta)* Így az egyetlen, a tétel alaphangnemének megfelelő kadencia sem valósul meg, hiszen mire a *D'*-dallam befejeződik, a harmóniai folyamat már g-mollban (illetve D-dúrban mint a g/G-alaphangnem dominánsán) tart.



47.a. kotta. A Hárfa-concertino D*-témájának modulációja (kivonat)*



(b)



(c)

47.b–c kotta. A Hárfa-concerinto D *és* D'*-témájának hangnemi megbicsaklása (b, 43. ütem, kivonat) és modulációja (c, 110. ütem, kivonat)*

A Concertino I. tételének olvadékony harmóniai stílusa ugyan valamelyest a középtételt is jellemzi, ott inkább – a szerző más scherzóihoz hasonlóan – játékos kromatikának tűnik. Az nyitótétel mellé e szempontból is a finálét érdemes állítanunk, amely tonálisan sokkal határozottabbnak bizonyul, s utolsó ütemeiben végül az előjegyzés szerinti H-dúr alaphangnem

10.18132/LFZE.2010.21

is megszilárdul.[34] A témaintonáció – az I. tétel *A* témájának egy, a korábbiaknál melodikusabb variánsa – szintén H-alapú és tonálisan sokkal egyértelműbb, mint az addig hallottak. (*7. kotta,* 132. oldal, *39. kotta,* 210. oldal.)

Láttuk, hogy a téma-transzformáció több szinten fellelhető a műben: különböző tételek között (I. és III.), különböző karakterű tématerületek között (I. tételben *A* és *B*), illetve egy tématerületen belül (lásd az *A* terület variánsait). Bár a tételeket összefűző tématranszformáció és az *attacca* tételfűzés liszti mintát sugallhat, a variáció folytonosságát inkább Debussy szövésmódjához hasonlíthatjuk. Összességében ugyanerről a rokonságról árulkodik a hangzás is – mely persze részben éppen a szövésmódbeli és formai sajátosságok következménye.

Tekintettel a mű I. tételének a füzérszerűség ellenére is kimondottan feszes struktúrájára, a francia szerzővel való párhuzam talán indokolatlannak tűnhet. Egy konkrét Debussy-művel, legalábbis annak koncepciójával, azonban mindenképpen összevethető: a Vonósnégyessel (1893). A francia szerző első alkotói periódusának végét jelző, új utakat kereső Kvartettről az elemzők általában úgy vélekednek: egyfelől – külsőségeiben – rokonságot tart a műfaj klasszikus formai hagyományaival, másfelől azonban – építkezését, szövésmódját tekintve – már a *Faun délutánjá*nak szerkesztő elve, az egytémás variálás, illetve a zenei egységeket szétfeszítő arabeszk jellemzi.[35] Dohnányi művében a Debussyvel rokon, gesztusszerű, kissé anyagtalan melodika (főként az *A* egységben) a Vonósnégyes megoldásaihoz hasonlóan uralja a különböző tématerületeket, s állandó jelenléte, variálódása ugyanúgy megakadályozza a szonátaforma-dramaturgia kibontakozását. Sőt a Kvartetthez hasonlóan ciklusszervező funkciót is kap. A Concertino leginkább debussys I. tételét persze egyáltalán nem szabad forma jellemzi: nagyon is fegyelmezett, sőt szinte merev struktúra benyomását kelti – mintegy ellensúlyozva az azt kitöltő zenei anyag csapongó karakterét.

A Concertino tehát sok tekintetben emlékeztet az Ária (op. 48/1) kompozíciós stratégiájára és hangzására, ugyanakkor sokkal szabályosabb tagolás és logikusabb szerkezet jellemzi. A képlékeny harmónia, a tonalitás határait kitágító dallamkörvonalak, a kvartok, *tritonus*ok és lá-szeptimek gyakorisága, a pasztellszínű tónus, a hárfa és a fuvola központi szerepe azonban mind-mind Debussyt juttathatja eszünkbe – elsősorban az I. tétel *A* és *B* szakaszaiban. Ez a könnyű, franciás–impresszionista hangzás az Áriáéhoz hasonlóan valamiféle stíluskísérletként értelmezhető.

---

[34] Az alaphangnemnek tekintendő H-dúr tehát végül megjelenik, de még az utolsó pillanatban is egy meglepő kitérés következik g-mollba (mollbeli hatodik fokra épített moll), ami a *Stabat Mater* utolsó ütemeire emlékeztet.

[35] A vonósnégyesről lásd például: Paul Dukas elemző kritikáját a bemutatóról (*Revue Hebdomadaire,* 1894 automne, idézi: Léon Vallas, *Claude Debussy et son Temps*. Paris: Librairie Félix Alcan, 1932, 134–135); továbbá Ujfalussy József, „Claude Debussy: Vonósnégyes", in Kroó György (szerk.), *A hét zeneműve 1974/2* (Budapest: Zeneműkiadó, 1974), 101–108; Reiner Zimmermann, „Vorwort", in Claude Debussy: *Streichquartett op.10* (Leipzig: Edition Peters, 1971), iii–ix. Az arabeszk szövésmódról és formaalkotásáról a Vonósnégyes keletkezése idején keletkezett Debussy-művekben lásd például: Caroline Potter, „Debussy and nature", in Simon Trezise (ed.), *The Cambridge Companion to Debussy* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 137–151; Fazekas Gergely, „Egy arabeszkfogalom és zenei konzekvenciái. Dallamformálás és polifónia Debussy zenéjében", *Magyar Zene* 55/2 (2007. május), 143–181.

10.18132/LFZE.2010.21

Hangzás és narratíva

A Concertino szertelen *A*-témájának III. tételbeli tonális és szerkezeti megszelídülése lényeges következményeket von maga után a hangzás tekintetében is. Míg ugyanis az I. tételt légies, improvizatív stílus, addig a III.-at súlyosabb, érzelmesebb hangvétel jellemzi. Ezt a változást a hangszerelés is megerősíti: bár először a hárfa intonálja a dallamot, másodjára a csellók és brácsák szólaltatják meg, s ez a bársonyos, *espressivo,* mélyvonós szín gyökeresen különbözik a korábban hallottaktól. Dohnányi mintha Debussy felől Brahms felé fordult volna, azaz saját stílusába ágyazta volna az attól kissé idegen, annak ellenálló anyagot. Ezzel pedig mintha végleg rátalált volna arra a bensőséges hangra, ami az I. tételben csupán futólag jelent meg a *D* téma megszólalásakor.

Mivel a Concertino formálása és szövésmódja kapcsán fentebb Debussy Vonósnégyese merült fel távoli párhuzamként, érdemes itt megemlíteni, hogy Dalos Anna ugyancsak a Debussy-kvartett hatása kapcsán azonosított egy hasonló, különböző stílusok–szövésmódok szembeállításán alapuló narratívát Kodály 1. vonósnégyesében. Kodály esetében persze éppen az ellentétes irányba visz az út, vagyis Brahmstól Debussy felé vezet „az önmagára találás története" – ahogy Dalos Anna a fejezet címében is fogalmazott:

> Tehát míg az igazi, a népzenére épülő és Debussy modernizmusából kiinduló új magyar zenét a vonósnégyes első három tétele jelképezi, a 4. tétel népies műdala egy téveszmét képvisel. Az egyes variációk a tanulás, vagyis az önmagára találás egyes stádiumait adják vissza, azt a folyamatot, amelynek segítségével Kodály megszabadulhatott e téveszmétől. […] A kompozíció tehát önmaga megtalálásának ugyanazt az útját járja végig, amelyen – Brahms zenéjének szinte az azonosulásig vitt asszimilálásától az igazi népdal és Debussy felfedezéséig – maga Kodály is végig ment.[36]

Mint láttuk, Dohnányi művében is Debussy és Brahms neve merült fel az I. és a III. tétel zenei nyelvének jellemzése során, de nála – nem meglepő módon – a Brahmshoz való ragaszkodás fogalmazódik meg. A fiatal Kodállyal éppen ellentétes módon tehát az idős Dohnányi – jóllehet fél évszázaddal későbbi – narratívájában a régi mintaképtől való elszakadás lehetetlensége jut kifejezésre.

A Concertino mindenesetre feltétlenül a Dohnányi-œuvre legintimebb opuszai közé sorolandó. Az egyes jelenségek tárgyalásakor a *Stabat Mater* (op. 46), a Cselló–zongora-szonáta (op. 8) és az esz-moll kvintett (op. 26) is felmerült lehetséges párhuzamként. A Csellószonátával való formai hasonlóságát említve azonban nem szóltunk arról, hogy az életmű másik – zenekari – csellódarabja, az op. 12-es *Konzertstück* is párhuzamba állítható vele. Ennek egyetlen tétele ugyancsak többtételesség körvonalait rejti; indítása és a nyitótéma megjelenése a
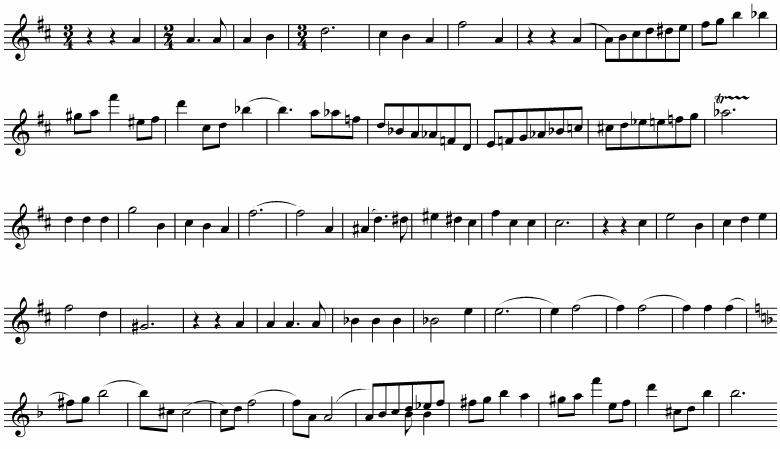
[36] „1. 4. Az önmagára találás története", in Dalos Anna, *Forma, harmónia, ellenpont. Vázlatok Kodály Zoltán poétikájához* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2007), 81–100, ide: 99–100.

10.18132/LFZE.2010.21

Concertinóéhoz hasonlóan váratlan; hangütése pedig szintén rendkívül bensőséges. A cselló-kompozíciókkal való rokonság felismerése a hárfamű értelmezését is segíti. Jelentőségéről leginkább az a pillanat árulkodik, amikor a Concertino utolsó tételében a legszebb, legteljesebb dallamot a mélyvonósok szólaltatják meg. A *Konzertstück*nek Vázsonyi azért tulajdonít különös szerepet, mert feltételezi, hogy benne a zeneszerző édesapjától, a kiváló amatőr csellistától búcsúzik – a mű ugyanis Dohnányi Frigyes hosszan tartó, súlyos betegsége idején keletkezett.[37] A komponistának a mélyvonós hangszerhez való kötődését jelzi, hogy gyermekkori művei közt is egy sor cselló–zongora-darab szerepel, első több tételes ciklusa pedig ugyancsak gordonkára és zongorára írt – s édesapjának dedikált – szonáta volt (1888, G-dúr). Talán nem véletlenszerű tehát a cselló megjelentetése és – mintegy végső megoldásként – a középpontba léptetése a Concertino bensőséges intonációjában.

Emellett a Hárfa-concertino egy másik személyes kötődése is felmerülhet. 1950. novemberi levelében Dohnányi húga – az évtizednyi levélanyagban kivételes módon – kottás feljegyzést küldött bátyjának, amelyet a következőképp kommentált:

> Egyébként sok bajotok volt és van és a jót eddig még mindig nehéz áldozatok révén kellett kiharcolnotok, semmi sem ment és megy simán Nálatok. Vajjon azért van-e, hogy aztán mindent annál jobban szeressetek élvezzetek?? Mindennek a vége olyan legyen, h. legyen okotok egy kedves vidám melódiámra – mit szóltok hogy ilyen valami nekem eszembe jut az én zenétlen életemben? – táncolni. Leírom gondolatomat, fütyüljétek el.
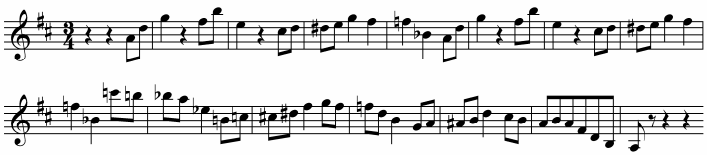


etc. etc.

> Ezt most ki kéne dolgoznom, de nincs erre időm, várok erre „hivatottabbak”-ra; de van még egy gondolatom, persze a kidolgozást szintén a „technikusom”-ra bízom. Talán még helyesebb, kedvesebb.

[37] Vázsonyi, 104–106.

10.18132/LFZE.2010.21



Ugye-e, egészen csinosak, érdemesek a feldolgozásra. Sajnos még zongorám sincs, hogy kicsit kiprobálhassam.[38]

A Mici által lejegyzett második, kissé bizarr melódiának több eleme ismerős lehet számunkra: főtémája csakúgy kvartokat épít egymásra, mint a Concertinóé, hasonlóan bizonytalan tonalitású, s még előjegyzése is megfelel az op. 45 első tételének. Vajon lehetséges-e, hogy a Concertino különös tematikája kapcsolatban áll ezzel a dallammal? Foglalkozhatott-e Dohnányi a melódiával a levél megérkezésekor, hogy aztán jó egy esztendővel később tudatosan vagy öntudatlanul felidézze? A szerző néhány alkalommal korábban is merített már zenei inspirációt a hozzá közel állóktól, például a Gruber Emma témájára írt zongoravariáció-sorozatban (op. 4) és a „Bókay bácsi témájára" írt változatokban. Nem szigorúan zenei ihletést, de hasonló kapcsolatot jeleznek a schumanni hangokkal–kezdőbetűkkel való játékok is (*H-E-D-A variációk; An Ada,* op. 13/5, Három zongoradarab, op. 23). Nem teljesen alaptalan tehát kapcsolatba hozni a Concertino témáját Mici dallamával, s ez a speciális inspiráció összefüggésben lehet azzal a feltételezéssel is, hogy a szeszélyes mozgású dallam végül az apa hangszerén nyugszik meg. Más kérdés persze, hogy valóban lehet-e tudatosság a viszonylag távoli zenei rokonság esetében, amikor a rendelkezésünkre álló források tanúsága szerint Dohnányi nem tett erre utalást, sőt Mici szinte egyáltalán nem ismerte a Concertino keletkezési körülményeit. Természetesen ha ezt a kapcsolatot el is vetjük, a vallomásszerű bensőségesség akkor sem vitatható el a Concertinótól.

Hogy a mű inspirációjában ilyen szubjektív motívumokat keressünk, azt az utolsó ütemek is indokolják. Ebben a *Poco adagio* szakaszban felbukkanó, ereszkedő, kromatikus motívumtöredékek egyszerre emlékeztetnek az I. tétel *D*-témájának jellegzetes, moduláló fordulatára és a Scherzo alapanyagára, ám a motivikus rokonság itt már nem is fontos. Lényegesebb a zene sejtelmessége, ködbe vesző színe. A hárfa-*glissandó*k és a *pizzicato* vonósok mellett az üstdob halk, el-elakadó H-orgonapontja határozza meg a hangzást – talán nem túlzás ezt szívdobbanásokhoz hasonlítani. *(48. kotta)* Az elhaló lüktetést, s a körülötte lassan semmivé foszló anyagot valószínűleg az elmúlás kifejezésének tekinthetjük, mégpedig az alkotó saját elmúlásáénak, amelyben a legfontosabb, legkorábbi érzelmi kötelékek, így az apa képe is felderenghet.

[38] Dohnányi Mária levele Dohnányinak, 1950. november 26. (Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 123.)

10.18132/LFZE.2010.21

Felmerülhet, hogy Dohnányi esetleg a kompozíciós munka során tervezett egy negyedik, gyors tételt. Befejezni mindenesetre lett volna ideje, nem úgy, mint például Brucknernek IX. szimfóniája esetében.[39] A lassú tétellel való zárás gesztusa ezért elsősorban Bartók VI. vonósnégyesének befejezését juttathatja eszünkbe, melyről Somfai László úgy fogalmazott:

> Aligha kétséges, hogy a lassú, tragikus–expresszív befejezések csupán drámai megingások Bartók művészetében, olyan pillanatok, amikor személyes életútja, kedélyállapota is depressziós válságba jutott.[40]

Bizonyos, hogy Dohnányi esetében is szó lehet ilyesmiről, s túl az életrajzi körülményeken általában, érdemes talán figyelni arra, hogy a szerző az amerikai évek során egy esetben panaszkodott arról, hogy külső körülmények – nevezetesen a politikai vádak – akadályozzák a komponálást: a Hárfa-concertino keletkezésének idején.[41]
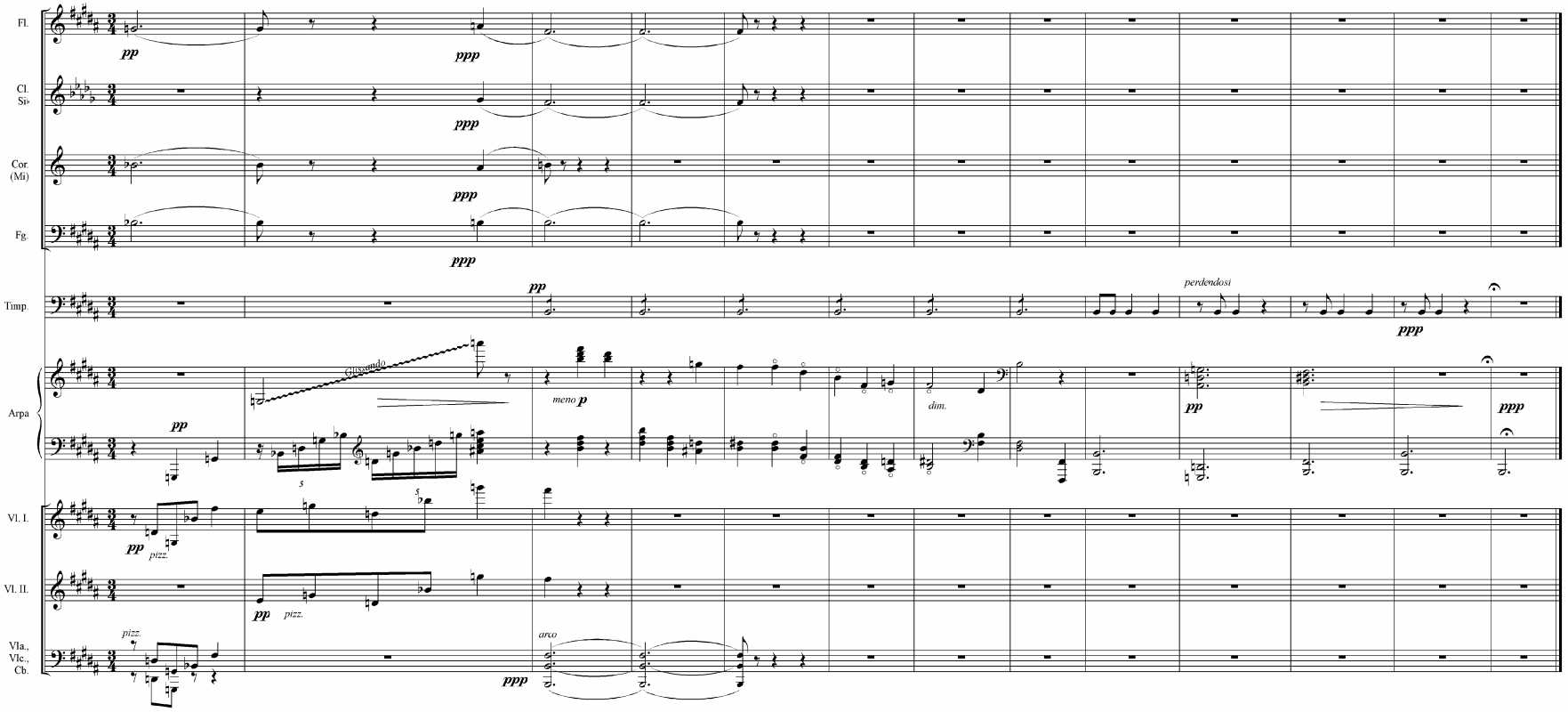
A Concertinót tehát valamiféle kései útkeresésként értelmezhetjük, melyben a zeneszerző egy számára szinte teljesen új textúrában kísérletezett. A kísérletezés nemcsak a hangszínre, de a témaformálásra, a variációs stratégiára és a formaalkotásra is kiterjed. Magát az útkeresést is gyengédség jellemzi, de igazán személyes vallomássá akkor válik a zene, amikor a III. tételben megjelenik a szerző számára ismerős nyelv. Az itt eluralkodó bensőségesség, nyugalom, a valószínűleg személyes ihletésű téma- és hangszerválasztás, valamint az elhaló zárás egy olyan tágabb értelmezést is kínál, miszerint az élete végére merőben új környezetbe került Dohnányi elszigetelődését kockáztatva sem tud már elszakadni saját hagyományaitól, s feloldódást csak az elmúlástól vár.

[39] Bruckner a szimfónia munkálatai során mindvégig attól félt, hogy nem tudja befejezni a művét. Ezt több barátjának említette leveleiben, de még végrendeletében is megfogalmazta – s aggodalma végül beigazolódott. Lásd: „140. Bruckners Testament (10 November 1893.)", in Franz Gräflinger (Hrsg.), *Anton Bruckner Gesammelte Briefe. Band 49* (Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1924), 148–151.

[40] Somfai László, „»Per finire« Gondolatok Bartók finale-problematikájáról", *Tizennyolc Bartók-tanulmány* (Budapest: Zeneműkiadó, 1981), 255–264, ide: 258. A ritornell téma alakulásáról és arról, hogy miképp szorította ki a gyors finálét lásd például: Kárpáti János, „VI. vonósnégyes", in *Bartók kamarazenéje* (Budapest: Zeneműkiadó, 1976), 249–271.

[41] Dohnányi levele John Kirnnek, 1952. június 9. (FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters", 687.)

10.18132/LFZE.2010.21



48. kotta. A Hárfa-concertino záró ütemei

10.18132/LFZE.2010.21

V. INSPIRÁCIÓ

1. Modern kísérletek?

Új kifejezésmódok nyomában

A Concertino I. és III. tétele között megmutatkozó, sajátos hangzás- és témakezelésbeli különbséget valószínűleg az eredményezte, hogy Dohnányi tudatosan ütköztetett a számára ismerős zenei nyelvvel egy szokatlan hangzásvilágot. Számos más amerikai darab esetében azonban magyarázatra vár, hogy pontosan honnan erednek, s milyen céllal jelennek meg a stílusától idegen zenei elemek.

A hangzás és a szerkesztésmód újszerűsége leginkább a zongora- és a fuvoladarabokban tűnik fel. Az utóbbiak kapcsán persze már az is különösnek látszik, hogy az inspiráció elégtelenségével küzdő szerző végül egy általa korábban nem preferált hangszerre írt művel törte meg az amerikai periódust kettéosztó, öt évnyi alkotói csendet – még ha figyelembe vesszük is, hogy ebben életrajzi okok játszottak döntő szerepet. Praktikus szempontból semmi esetre sem bizonyult szerencsésnek, hogy a darabok ajánlása egy fiatal fuvolista-növendéknek szólt. Ellie ugyanis még nem volt eléggé felkészült technikailag, így a bemutatókra csak később – már a szerző halála után – kerülhetett sor. Dohnányi azonban valószínűleg maga sem számított arra, hogy a fuvoladarabok előadásai közvetlenül segítik majd amerikai érvényesülését. Feltehetőleg kellően erősnek bizonyult számára valamiféle más, belső indíttatás, amelynek hatására a gyakorlatiasabb megfontolásokat is háttérbe szorítva ismét komponáláshoz fogott, mégpedig új kifejezésmódokat alkalmazva.

Mint láttuk, Milton Hallman szerint az op. 44-es zongoradarabokat is szokatlan kompozíciós eszközök alkalmazása jellemzi: a *Burlettá*t metrum-struktúrája, a Noktürnt hangutánzó jellege, a *Perpetuum Mobilé*t pedig a zongora ütőhangszerszerű kezelése miatt tekintette avantgárd kísérletnek.[1] A részletesebb elemzés azonban rámutatott Dohnányi hagyományos technikáinak jelenlétére is. Jellemző a művek ellentmondásos értékelésére, hogy Vázsonyi egyáltalán nem találta rendkívülinek őket – olyannyira, hogy a kifejezetten nosztalgikus hangvételű op. 41-es zongoradarab-sorozattal tárgyalta együtt a kompozíciókat.[2] A három darab és az op. 41/2-es *Scherzino* egyetlen közös jegyének „cinkos humorukat" tekintette.[3] Dohnányi kortárs, amerikai recenzensei többnyire szintén egyszerűen „romantikus"-nak – leggyakrabban: brahmsosnak,

[1] Milton Hallman, „Ernő Dohnányi's Solo Piano Works", *Journal of the American Liszt Society* vol. 17 (June 1985), 48–54, ide: 54..

[2] Vázsonyi leírása az op. 44-es kompozíciókról így szól: „Az Op. 44 első darabjának (Burletta) négytaktusos frázisai az 5/4, 4/4, 3/4, 2/4 váltakozására épülnek, először a jelzett sorrendben, később különböző egymás mellé állításban. A 2. darab (Nocturne) alcímmel is rendelkezik: *Macskák a háztetőn.* Az egyébként állatbarát Dohnányi nem lelkesedett a macskákért, és miután a faj képviselői néha nem hagyták aludni éjjel, ilyen módon élte ki »bosszúvágyát«. A *Perpetuum Mobilé*ban a »megrögzött komédiás« (Tovey írta ezt Dohnányiról) zárja be az opuszt." Vázsonyi, 298.

[3] Vázsonyi, 298.

10.18132/LFZE.2010.21

chopinesnek – nevezték a szerző újabb zongorakompozícióinak stílusát. Egy palm beach-i kritikus megjegyzése azonban Hallman véleményével cseng össze:

> A program első felének konzervatív hangnemét követően a második rész megdöbbentő kontrasztot hozott. A zongorista ekkor zeneszerzőként is bemutatkozott, s darabjai meglepően modernek, staccatók voltak – teljesen mások, mint amire a floridai zenei világ ősz mesterétől számítanánk.[4]

Kortárs kritikusai közül talán a *Notes* kotta-recenzense, John Ringo értékelte legárnyaltabban a darabokat:

> Dohnányi Három zongoradarabja azért izgalmas, mert ezekben a zeneszerző oly módon képes új elemeket bevezetni saját stílusába, hogy közben nem tesz erőszakot sem azon, sem pedig a kölcsönanyagon. Ezek a szellemes és kitűnő darabok Kodály és Bartók jellemző sajátosságaival is élnek. S mivel a hangzás nem őket idézi, hanem inkább a jól ismert Dohnányi-stílus kiterjesztéseként hat, az eredmény igazolja e fantáziadús asszimilációs technikát.[5]

Az op. 44-es sorozatnak persze címe is árulkodik arról, hogy a darabok valamiféle meglepetéssel szolgálhatnak, hiszen a „singular" jelzőt nemcsak „különálló"-nak, hanem „különös"-nek is fordíthatjuk.[6] Mindezek fényében nem haszontalan áttekinteni Dohnányi különböző nyilatkozatait ebből a periódusból, annak nyomát keresve, lehetséges-e, hogy a kérdéses darabok valóban modern – vagy legalábbis a szerző pályájának korábbi korszakaiban modernnek számító – zeneszerzési technikákkal való kísérletezéséről árulkodnak.

Dohnányi a modern zenéről

Ahogy Dohnányi általában is alig nyilatkozott esztétikai nézeteiről és zenei stílusának inspirációiról, úgy rendszerint szűkszavúan vallott a modern zenei irányzatokkal szemben való ellenérzéseiről is. Az amerikai évekből elsősorban a *Búcsú és üzenet*ben, valamint néhány sajtóinterjúban és levélben találhatók erre vonatkozó megjegyzései. Hozzászólásai egyoldalúak voltak, nyilvános esztétikai vitába soha nem bocsátkozott – persze erre valószínűleg módja sem

[4] „After the conservative tone of the first half of the program, the second half came in rather startling contrast. In it the pianist became the composer, whose compositions were surprisingly modern, staccato and entirely different from what one would expect of the grey-haired dean of the Florida music world." N. n., „Famed Pianist Wins Acclaim", *The Palm Beach Post* (1954. január 26.).

[5] „The stimulating thing about Dohnanyi's *Three Singular Pieces* is the composer's ability to introduce new elements into his style without doing violence to either that style or the borrowed material. These witty and excellent pieces employ noticeable characteristics of both Kodaly and Bartok. The results, since they sound like neither of these composers but like an extension of Dohnanyi's well-known style, speak well for this wholly creative type of assimilation." John Ringo, „Music Reviews", *Notes* 13/4 (June 1957), 445.

[6] Így használja például Kiszely-Papp is: „Zenekari és improvizációs elemek Dohnányi zongoramuzsikájában", in *Dohnányi Évkönyv 2004,* 31–60, ide: 49.

10.18132/LFZE.2010.21

lett volna, hiszen a visszaemlékezések szerint szinte még saját zeneszerzés-hallgatói sem voltak kíváncsiak álláspontjára. Egy hasonló nézeteltérésre unokájával, a Tallahassee-ben vendégeskedő Christoph-fal került sor. A családi levelezésben többször említett konfliktusról egy kedves mozzanatot is megőriztek a krónikák: Christoph egy reggel saját, dodekafon hegedű–zongora szonátájának alapsorát megharmonizált változatban találta asztalán nagyapja kézírásával és a következő megjegyzéssel – „Miért olyan csúnyán, mikor szépen is lehet?”[7]

Dohnányi egyébként magát a szépséget, megközelíthetőséget nem kérte számon a modern kompozíciókon. Hogy ez mégis olyan érték lehetett számára, amit a kortárs zeneszerzésből hiányolt, arról közvetve, a hozzá közel állók bizonyos megnyilvánulásaiból értesülünk. Húga például – aki persze valószínűleg nem egyszerűen visszatükrözte, hanem el is túlozta Dohnányi értékítéleteit – egy alkalommal így írt:

> Én tőlem beszélhetnek a „modernek” amit akarnak, a szépet, a romantikát, a szív és lélek megrezdülését felemelkedését azt a bizonyos betekintést a végtelenségbe hacsak percekre is, ők nem tudják éreztetni, nem tudnak meghatni, megríkatni mint a Maga muzsikája azt a rokonszenves Mrs. Coont.[8]

Dohnányi a „csúnyaság” helyett leginkább az elvont kompozíciós módszereket és az eredetiség követelményének elsődlegességét helytelenítette. Az alábbi interjú-részlet nemcsak ezt bizonyítja, de Vázsonyi azon állítását is árnyalja, mely szerint Dohnányi „kiismerte magát az új és legújabb zene világában”:[9]

> A tizenkéthangú zene egy rendszerbe van beszorítva, így unalmas. A zenének szabadnak kell lennie, egy zeneszerzőnek az inspirációt követve kell komponálnia. Nem hallgatok sok, úgynevezett „modern” zenét. Nem rajongok a gépekért, ezért nem hallgatok sok felvételt. De nem kell sokat hallanom ahhoz, hogy tudjam: a modern irányzat túlságosan spekulatív. Tudja, ha csak azért próbál az ember megalkotni valamit, mert az még nem létezett korábban – ha ez az egyetlen oka, hogy megcsinálja –, az eredmény nem lesz hosszú életű. Ezt a fajta komponálást én „főiskolás stílusnak” nevezem.[10]

---

[7] „Warum so hässlich, wenn es auch schön geht?” Jochen Thies, *Die Dohnanyis. Eine Familien-biografie* (Berlin: Propyläenm 2004), 332–333. Thies forrása a *Die Welt* 1989. augusztus 7-i számában megjelent „Ein Dirigent darf kein kastrierter Tiger sein” című interjú volt.

[8] Dohnányi Mária levele Dohnányiéknak, 1955. december 7. (Dohnányi Archívum: McGlynn letéti anyag, 189.) Valószínűleg a madisoni Dohnányi-fesztivál valamelyik hangversenyének (77–80.) fogadtatására utal.

[9] Vázsonyi, 307.

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

10.18132/LFZE.2010.21

Úgy tűnik azonban, számos zeneszerző-kollégájáról még azt sem feltételezte, hogy a „főiskolás stílus" szintjét képes elérni. Az FSU-val folyó tárgyalások során egy levelében ugyanis kifejtette: sok avantgárd komponista felkészültségét elégtelennek találja.

> Manapság az egész világon nagyon–nagyon kevés zeneszerző van, akinek szabad volna komponálnia. […] Nos, engem nem zavar a „modernizmus", ha a komponista érti a dolgát, de általában nem tud semmit: többnyire egy egyszerű dallamot sem tud megharmonizálni, nem beszélve arról, hogy aligha képes a legkönnyebb ellenpont-feladat megoldására.[11]

Mint fentebb láttuk, e meggyőződésén a floridai zeneszerző-növendékekkel való tízévnyi együttműködés nemigen változtatott. Erről, s a modern zene értékelésének problémáiról utóbb meglehetős rezignációval így elmélkedett:

> [A floridai zeneszerző tanítványok számára] ugyanis falrahányt borsó volt minden tanácsom, igyekezetem, törekvésem. Ők nem értékelhették, mert nem is érthettek engem. Az ő számukra idegen nyelven beszéltem. És talán igazuk is volt. Mert hol van mérték vagy szabály arra, hogy az ember egy „modern" művet megítéljen? [12]

A tallahassee-i zeneszerzés-tanítás egy mulatságosabb epizódját Dohnányiné örökítette meg:

> Van három kompozíció-tanítványa is, azok közt van egy, aki úgy látszik, bolond, mert csak ütőhangszerre komponál. Cuci [Dohnányi] kijelentette neki, hogy ha ez a terve, akkor ne hozzá jöjjön, hanem menjen a Seminole Indiánokhoz.[13] Cuci aztán elmélkedett efelett, s mondta, hogy érdekes, úgy látszik, a zene visszafejlődik oda, ahol volt az indián időkben.[14]

Saját zenei ideáljához híven Dohnányi tehát a modern zene dallamszegénységét is nehezményezte. Ahogy Paul Fontaine írja:

> Szóba hoztam a mai zeneszerzők témáját. Figyelmeztetően intett az ujjával: „ez veszélyes terület". Megígértem, hogy neveket nem említek. „Úgy véli, hogy a mai zeneszerzők

[11] „There are nowadays very-very few composers in the whole world who should be allowed to compose. […] Now I don't mind »modernity« if the composer knows his »business«, but generally he knows nothing, generally he hardly can harmonize decently a simple melody not to speak of his unability to solve the easiest task of counterpoint. Here most probably I shall want an assistant teacher; at least my demand will be, that the student is well acquainted with the rules of harmony and the elements of counterpoint." Dohnányi levele Kuersteinernek, 1949. augusztus 3. (FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters", 689.)

[12] *Búcsú és üzenet*, 23–24.

[13] Szeminol indiánoknak *(Seminoles)* az FSU rögbicsapatát, s közvetve az összes FSU-hallgatót nevezték és nevezik a mai napig.

[14] Dohnányiné levele Dohnányi húgának és saját szüleinek, 1957. június 18. Közli: Kelemen Éva, „Kedves Mici… Dohnányi Ernő kiadatlan leveleiből, 1944–1958 (4)", *Muzsika* 45/11 (2002. november), 10–16, ide: 15.

10.18132/LFZE.2010.21

> semmibe veszik a zongora lírai oldalát?" – kockáztattam meg a kérdést. „Ez nem teljesen igaz: semmibe veszik az összes hangszer lírai oldalát."[15]

Dohnányi persze kedvező értékítéletét sem hallgatta el. Ha az eredeti forrásanyag ismeretében erős túlzásnak bizonyul is Vázsonyi állítása, miszerint „ha már nem tud ellenállni az amerikai újságírók unszolásának, […] Bartókról, Kodályról beszél, a magyar népdalkutatás történetéről, a magyar népdal eredetéről és szerkezetéről",[16] az való igaz, hogy egy alkalommal részletesen méltatta a magyar népzenekutatás érdemeit.[17] Bartókot pedig – általában Stravinsky mellett – csakugyan többször szóba hozta mint a számára rokonszenves modern zeneszerzőt.[18] Kérdés persze, hogy az amerikai földön egyre népszerűbb honfitársának felemlegetését valóban őszinte meggyőződés diktálta-e, s nem pedig inkább a megfelelni vágyás. Előbbire utal mindenesetre, hogy a 2. hegedűverseny és a *Burletta* kapcsán is felmerült a Bartók-inspiráció lehetősége. Húga leveleiből ugyanakkor kiderül: Dohnányi szűk környezete féltékeny volt Bartók zenéjének háború utáni sikereire[19] – hogy ezt a zeneszerző maga mennyire osztotta, nem tudjuk. A *Búcsú és üzenet* szövege kivételként említi Bartókot, mégpedig az eredetiség mindenek felett való követelménye kapcsán:

> Eszerint manapság legkönnyebb dolog komponálni. Ezek a komponisták csak egyre törekszenek: hogy originálisak legyenek. Milyen más Bartók originalitása! Ahogyan az szinte önmagától kibontakozott! […] Neki megvolt a teljes felkészültsége, tudása és tehetsége. Ő új utat akart törni.[20]

---

[15] „I brought up the subject of present-day composers. He waved a warning finger. »That's a dangerous subject.« I promised not to mention names. »Do you think they ignore the lyric qualities of the piano?« I ventured. »That isn't quite true; they ignore the lyric qualities of all instruments.«" Paul Fontaine, „Artist To Present Concert Tonight", *The Athens Messenger* (1951. március 1.).

[16] Vázsonyi, 299. Igaz, Vázsonyi itt egy „hosszú interjút" említ, a megfogalmazás módja mégis azt sejteti, hogy Dohnányi többször tett ilyen nyilatkozatokat. Az interjú, amelyre feltehetőleg utal a Vázsonyi-hagyatékban is szerepel: Joan Holley, „I Interview Ernst von Dohnanyi", *The Southwestern Musicum* (1952. június).

[17] Joan Holley, „I Interview Ernst von Dohnanyi", *The Southwestern Musicum* (1952. június).

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

[19] Egy jellemző példa ennek megnyilvánulására: „Itt most tele vannak az újságok szegény Bartók Béla »béke okiratával«. Was hat er davon? Segítettek volna inkább rajta míg élt. Egy rémes fotografiát, az utolsót is közli egy újság, csupa fájdalom az arca, testi és lelki. Hol élt Béla tulajdonképpen és mi volt a baja? Egy másik fotografia: egy meghibbant ember őrült tekintetével. Hiszen én abnormális agynak tartottam őt mindig. Olyan a muzsikája is. *Nekem* az nem művészet, mely nem szárnyal felfelé és az övé nem szárnyal; a földhöz, a *sáros* földhöz ragad. Talán ezért hat úgy egyesekre." Dohnányi Mária levele Dohnányiéknak, 1955. október 1. (Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 186.)

[20] *Búcsú és üzenet,* 29–30.

10.18132/LFZE.2010.21

Valószínű, hogy a fenti vélemény valóban Dohnányi sajátja, kivált, hogy azt is fontosnak tartotta hozzátenni: annak idején ő ajánlotta fiatalabb zeneszerző-társa figyelmébe Strauss *Zarathustrá*ját, amely kimozdította az alkotói krízisből.[21]

Dohnányi modern zenével kapcsolatos véleménynyilvánításainak hangvételét többnyire valamiféle rezignált nemtörődömség jellemzi: mintha álláspontja egy kívülállóé volna, aki számára a legkevésbé sem érdekes, hogy zeneszerző-kollégái évtizedek óta gyökeresen más utat járnak. Csak néhány olyan dokumentum maradt ránk, amely más érzelmekről árulkodik. A *Búcsú és üzenet* egyik bekezdése például közöny helyett szinte kárörvendést sugall. Eszerint Dohnányit „nagyon mulattatta" a *The Agony of Modern Music* című könyv, melyből többek közt kiderül: a modern műveket azért szerkesztik a koncertprogram közepére, hogy a közönség kénytelen legyen meghallgatni őket.[22] Persze Dohnányi azt már nem tudhatta meg, hogy a könyv szerzője, a korábban kortárs zenék avatott kritikusaként ismert Henry Pleasants további elmélkedései során végül arra a konklúzióra jutott: a nyugati komoly zene szerepét teljes egészében a jazz fogja átvenni, s Európa kultúrfölénye ezzel párhuzamosan megszűnik.[23] A teóriával e ponton már aligha értett volna egyet a zeneszerző.

Indulatról, ingerültségről árulkodik továbbá egy, a Vázsonyi-hagyatékban található dokumentum-csoport.[24] Eszerint Dohnányit Malcolm Rayment 1958-as lemezrecenziója dühítette fel olyannyira, hogy még vitába is bocsátkozott vele – igaz, csupán saját magának kommentálta az írást.[25] Egyfelől sértette a megállapítás, miszerint művei – csellódarabjairól van szó – nem állják ki az „egyszerzős koncert próbáját", azaz nem kötik le a hallgatót huzamosabb ideig.[26] Ezt cáfolandó a zeneszerző egy kizárólag Dohnányi-művekből álló Kilényi-koncert műsorát csatolta a recenzióhoz a következő megjegyzéssel: „Sokak szerint Edinek legsikerültebb estje".[27] Másfelől felkiáltójelekkel látta el Rayment azon megjegyzését is, miszerint ő soha nem tanúsított érdeklődést a kortárs zenei irányzatok iránt.[28] Figyelemre méltó

[21] *Búcsú és üzenet,* 30. Vikárius megjegyzi, hogy a *Zarathustrá*val kapcsolatos, a Dohnányi-irodalomban több helyütt előforduló történetet Bartók sehol nem említi: *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában* (Pécs: Jelenkor Kiadó, 1999), 83–84.

[22] *Búcsú és üzenet,* 23. Az említett könyv minden bizonnyal: Henry Pleasants, *The Agony of Modern Music* (New York: Simon and Schuster, 1955) című műve.

[23] Henry Pleasants, *Death of a Music? The Decline of the European Tradition and the Rise of Jazz* (London: Victor Gollancz, 1961); illetve uő., *Serious Music – And All That Jazz! An Adventure in Music Criticism* (New York: Simon and Schuster, 1969).

[24] Dohnányi Archívum: Vázsonyi-hagyaték, H 33–024/a–b, H 33–025.

[25] Nem kizárt, hogy a Fuvola-passacaglia dodekafon kezdete is összefüggésbe hozható ezzel az élménnyel.

[26] „Dohnanyi is not one of the comparatively few composers able to stand up to a »one composer concert test«." Idézet Dohnányi kiemelésével a következő recenzióból: Malcolm Rayment, „Music on Microgroove" [Columbia 33CX1595, op. 8, op. 12, Starker], *Record Review* (1958. november). (Dohnányi Archívum: Vázsonyi-hagyaték, H 33–024/a.)

[27] Igaz ugyanakkor, hogy Rueth tudni vélte, a kérdéses hangversennyel kapcsolatban Dohnányinak magának is voltak kételyei: „a little too much Dohnányi" – mondta állítólag róla. (Rueth, 157.)

[28] „Dohnanyi is of course a composer who has never shown the slightest interest in the musical idioms of our day. He belongs to the last century, and there is hardly a piece on these records that might not have been composed a hundred years ago." Idézet Dohnányi kiemelésével a következő recenzióból: Malcolm Rayment, „Music on Microgroove" [Columbia 33CX1595, op. 8, op. 12, Starker], *Record Review* (1958. november). (Dohnányi Archívum: Vázsonyi-hagyaték, H 33–024/a.)

10.18132/LFZE.2010.21

azonban, hogy a megállapítás ellen nem zenei szempontokkal, hanem a problémát kissé megkerülve érvelt – mégpedig Tovey szavait idézve:

> Szerencsére Dohnányinak nincs szüksége arra, hogy a jövő kritikusai előtt, modernségét bebizonyítandó, erőltetett zenékkel igazolja magát. Nemcsak komponista, hanem egyúttal zenei szervező is, és korunk zeneszerzőinek – bármely iskolához tartoznak is – semmi panaszuk nem lehet a Dohnányi által vezetett budapesti filharmónia műsorai, vagy tolmácsolásának színvonala ellen.[29]

Végül említeni érdemes, hogy Dohnányihoz – bizonyára nem függetlenül amerikai megítélésétől – számos alkalommal fordultak levélben ismeretlenek, hogy véleményét kérjék a modern zene problémáiról.[30] Válaszai sajnos nem maradtak fenn, de minden bizonnyal mélyen egyetértett például azzal a kérdezővel, akinek a jelenkori zeneszerzés-oktatás fogyatékosságait taglaló sorait aláhúzta és felkiáltójelekkel látta el.[31] A modern művészettel szemben érzett fenntartásairól vall közvetve egy levél nevelt fiától. Julius építésztanulmányai megszakításához kérte beleegyezését, s döntését azzal indokolta, hogy nem tud azonosulni a kortárs művészettel, ehhez pedig valószínűleg joggal remélte nevelőapja támogatását.[32]

Dohnányi nyilatkozataiban – legyenek bár sajtóinterjúk, hivatalos- vagy magánlevek – nyoma sem látszik tehát annak, hogy a korábbinál nagyobb elfogadással vagy kíváncsisággal fordult volna a kortárs zeneszerzés különböző eszközei felé. A szóban forgó darabok esetében így elsősorban más értelmezést kell keresnünk.

Karikatúra vagy kiúttalanság?

A dodekafon témájú Passacaglia és a három zongoradarab közül az utóbbiak elhelyezése tűnik egyszerűbbnek. A komponista számos zongoraművére jellemző, hogy valamiféle szellemes ötlet vagy kompozíciós technika köré szerveződik: lásd például a betűkkel mint zenei hangokkal való játékokat (*G.E.-variációk*, op. 4; 3 zongoradarab, op. 23), a *Winterreigen*-ciklus (op. 13)

[29] „Fortunately there is no need for Dohnányi to justifiy himself to the critics of the future by writing feeble passages to show his modernity […] and the contemporary composer, whatever his tendencies, has no grievance against either the programmes on the programmes of the Philharmonic Orchestra of Budapest as directed by Dohnányi." Donald Francis Tovey, „Dohnányi, Ernst von", in Walter Wilson Cobbett–Colin Mason (eds.), *Cobbett's Cyclopedic Survey of Chamber Music, vol. 1* (London–New York–Toronto: Oxford University Press, 1929, ^{2}1963), 327–331, ide 327. Az idézetet – más összefüggésben – Vázsonyi is közli, itt az ő fordításában szerepel: Vázsonyi, 320. Tovey egyébként igen jó viszonyt ápolt Dohnányival, s írásaiban mindig rokonszenvezően értékelte a zeneszerzőt. Lásd például: „Dohnanyi: CXVIII. Variations on a Nursery Song, for Orchestra with Pianoforte, op. 23 [sic], in uő., *Essays in Musical Analysis, vol 3: Concertos* (London: Oxford University Press, ^{12}1972), 173–176.

[30] Lásd például Henry Strutz (New York) levele Dohnányinak, 1959. november 16. (FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters", 501.); Keith H. Thompson (New York) levele Dohnányinak, 1959. november 25. (FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters", 519.)

[31] Henry Kuheken [?] (Port Clinton, Ohio) levele Dohnányinak, 1959. július 15. (FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters", 270.)

[32] Julius Salacz levele Dohnányinak, 1952. május 13. (FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters", 410.) Ugyanerről a kérdésről és a modern művészet (építészet) megítélhetetlenségéről lásd még Ilona von Dohnányi levele Bakernek, illetve Baker válaszlevele, 1952. március 19., illetve 24. (OU „Baker Files".)

10.18132/LFZE.2010.21

rejtélyes zenei idézeteit, az *ostinato*s darabokat (*An Ada,* op. 13/3; *Marsch*, op. 17/1), vagy a két kézzel is nehezen játszható balkezes műveket (*Balkezes fúga;* balkezes etűd a 12 etűd sorozatból). Ezek mellé állíthatók a *Three Singular Pieces* megoldásai is. A *Burletta* furcsa metrumrendje, bizarr melodikája, sajátos építkezése és – nem utolsó sorban – címe is arra utal, a kompozíció: játék. Nem könnyű megítélni, hogy a különleges formálás és a vele társuló, kissé fanyar, disszonáns hangzás többet jelent-e egy frappáns ötletnél, s átcsúszik-e az irónia mezsgyéjére. Mindenesetre nem alaptalan a feltételezés, hogy Dohnányi a darab spekulatív szervezettségét, s a töredékes főrésznek a lírai középrésszel való szembeállítását tréfának szánta, s a *Burletta* a rendszerek uralta komponálás finom karikatúrájaként értelmezendő. Felmerült továbbá a Bartók-inspiráció szerepe is – s ezzel kapcsolatban szinte bizonyosan nem iróniáról van szó, hiszen bartókos vonásokat a nagyon is komoly 2. hegedűversenyben is azonosítani lehet. Inkább úgy látszik: Dohnányi, ha már kortársai stílusát akarta felidézni valamilyen módon, akkor Bartók zenei nyelvét tekintette a legtermészetesebb és leginkább kézenfekvő mintának. A másik zongoradarabban, a „Cats on the Roof"-ban az irónia forrása nem az volt, hogy Dohnányi tőle idegen zeneszerzési technikákkal kísérletezett. Ehelyett saját, jellegzetes kompozíciós módszere, a szigorú tematikus fejlesztés győzelmét hangsúlyozta azáltal, hogy a technikát egy nem-zenei motívummal társította – csúfondárosan bizonyítva ezzel: a hozzáértő zeneszerző még egy macskanyávogásnyi motívumból is klasszikus szövésű textúrát, „szép" dallamvilágot tud teremteni.

A Passacaglia esetében ennél talán árnyaltabb értelmezés a helyénvaló. Mint az elemzésből kiderült, a darab problematikus pontjának formája és dramaturgiája bizonyult. Láttuk, hogy a variációk sorrendje némiképp esetleges, a kialakult nagyforma pedig kissé laza, ugyanakkor mégis statikus – ez utóbbi benyomásunkat a merev ritmika is erősítette. A vázlatokból kiderült továbbá, hogy Dohnányi számára nemcsak a nagyszerkezet kialakítása jelentett nehézséget, de a folyamatosság megteremtése is, azaz hogy túllépjen a 8 ütemes egységek egyszerű egymásutánján. Mintha a zene szabad, természetes kibontakozását valamiféle külső keret, séma akadályozta volna. A *Burlettá*val szemben – amely a trióban megszabadul saját, a Passacagliáéhoz hasonló béklyóitól – a fuvolaműben egy percre sem oldódik e kötöttség, egészen a kódáig. Jellemző, hogy ez utóbbi viszont teljesen elkülönül a mű testétől és független annak motivikájától.

A szokatlan hangszerválasztás, a problematikus forma, a dodekafóniát idéző, de azt utóbb mégis elhagyó hangkészlet, továbbá a forrásokban tükröződő, küzdelmes kompozíciós folyamat egyaránt arra utal, hogy a szerző kísérletezett az anyaggal. Kérdés azonban, hogy sikerrel járt-e a kísérlet, s hogy egyáltalán milyen értelemben szánta sikeresnek. Nagyon is lehetséges ugyanis, hogy szándékosan hagyta, hogy „elvesszen" és a számára ismerős stílushoz közeledjen az atonális téma – kicsit hasonlóan a Concertino III. tételének megoldásához –, kifejezve ezzel,

10.18132/LFZE.2010.21

hogy a dodekafónia meglátása szerint mégsem lehetséges út, vagy legalábbis számára biztosan nem az.

Az itt összefoglaltak visszavezetnek a darab kulcsához, a témavisszatéréshez, amely, úgy láttuk, a komoly téma finom paródiájaként funkcionál. E sajátos variációnak azonban több értelmezése is lehetséges. Bár magasba szökő hangjaival komikusnak, az utolsó ütemek lelépő hangközeivel pedig szentimentálisnak tűnhet, tagadhatatlan, hogy az irónián és érzelmességen túl valamiféle fáradtság, töredezettség is sugárzik belőle. Ezt mindenekelőtt a *piano* és *pianississimo* dinamika és a beékelődő szünetek sugallják. Talán nem annyira groteszk változat tehát, hanem inkább tétova és kimerült, s mint ilyen, az egész kompozíció kiúttalanságát összegzi. A mű bizonytalan struktúrája, merevsége is alátámasztja ezt a feltételezést. Ráadásul Dohnányi, aki általában szemérmesen nyilatkozott arról, hogy saját művei közül melyik áll szívéhez közelebb, váratlan őszinteséggel a következőket írta Ellie Bakernek:

> Be kell vallanom, hogy nagyon szeretem ezt a Passacagliát és igen csalódott lettem volna, ha Magának nem tetszik vagy úgy találja, lehetetlen lejátszani. S hogy annál jobban megszerette, minél többet játssza, az még nagyobb öröm nekem.[33]

Nem kétséges, hogy a mű csattanója, azaz a tizenkétfokú, szigorú vagy legalábbis komolykodó passacaglia-téma és a tonális, felszabadult hangvételű kóda kontrasztja tudatos és hatásos eleme a dramaturgiának. Ez alapján mégis úgy tűnik, hogy a szerző nem becsülte alá a szerializmustól, illetve általában a modern zenétől való elzárkózásának következményeit, s hogy talán foglalkoztatta, miként alakul korszerűtlen műveinek utóélete – még ha a saját kifejezésmódjához való ragaszkodás erősebbnek is bizonyult kételyeinél. A Fuvola-passacaglia eszerint jóval személyesebb ihletésű mű, mint azt Ellie Baker feltételezte, amikor az Áriával szembeállítva „színtiszta zene"-ként [pure music] aposztrofálta,[34] vagy mint a pár évvel korábbi *Burletta* finom komédiázása sejtetné. A fentiek értelmében talán nem túlzás azt állítani, hogy a mű nem egyszerűen fricska a modern zene felé, hanem az idős szerző küzdelmeinek, kiúttalanságának is tükre.

Az Ária elhelyezése az op. 44-es zongoraművek és a Passacaglia mellett szintén nem kézenfekvő, hiszen ezeknél sokkal romantikusabb hangzásvilág jellemzi. Szövésmódja ugyanakkor különleges az életműben: alapvetően eltér a szerző sajátos, fejlesztő jellegű kamarazenei szövésétől. Kiindulva abból, hogy Dohnányi az egyik fentebb idézett interjúban a modern zene túlzott spekulatív jellegét kifogásolta, az Áriában akár ennek látványos

[33] „I must confess that I love that Passacaglia very much and I would have been disappointed if you would not like or would have found it impossible to play. And that you get fond of it the more you play it gives me still more satisfaction." Dohnányi levélfogalmazványa Ellie Bakernek, dátum nélkül (FSU Kilényi–Dohnányi: „Letters 1958–1960", 64.).

[34] Eleanor Lawrence, „The Flute Compositions of Ernst von Dohnányi", *The Flutist Quarterly* 21/4 (Summer 1996), 64.

10.18132/LFZE.2010.21

ellenpéldájára is ráismerhetünk, különösen ha párdarabja, a Passacaglia mellé állítjuk. Nem kizárt tehát, hogy a szerző ezúttal is valamiféle tudatos stíluskísérletet, stílusparódiát hozott létre, bár ennek semmilyen más nyoma nincsen – nem úgy, mint a többi darabban, ahol egy-egy címadás vagy zenei mozzanat arra bátoríthatja az elemzőt, hogy tréfát feltételezzen a komolyság álarca mögött.

Megrendelés, alkalmazkodás, útkeresés

A zongora- és a fuvoladarabokkal kapcsolatban még egy tényezőre érdemes figyelnünk: nevezetesen hogy e művek a megrendeléstől függetlenül készült amerikai kompozíciókat is jelentik egyben. Talán nem véletlen tehát, hogy a zeneszerző szabadabban kísérletezhetett bennük.[35] Lehetséges, hogy ezekben az esetekben a kötöttség nélküli komponálás fontosabb volt számára, mint azok az anyagi és egyéb előnyök, melyek egy-egy felkéréssel jártak. Bárhogy is volt, a hol játékos, hol szinte megrendítő útkeresés különböző eredményeket hozott. A kísérletezés bátorsága és a létrejött zenei anyag jelentősége szempontjából a *Perpetuum Mobile* és az Ária mutatkozott kevésbé izgalmasnak – valószínűleg nem véletlen, hogy Dohnányi az op. 44/3-as darabot nem is tűzte műsorára –, míg a Passacaglia a szerző és a hallgató számára is nyilvánvaló nehézségei ellenére a legtanulságosabbnak. A *Burletta* az életmű egyik legérdekesebb struktúráját tudhatja magáénak, s hogy nemcsak szerkezete, hanem hangzása is elragadó, azt Dohnányi amerikai koncertrepertoárja bizonyítja, melynek egyik legtöbbet játszott, legnépszerűbb tétele volt. A *Cats on the Roof* a maga módján a legszellemesebb az öt közül: a hangutánzó motívumból szigorú zenei logikával kibontott anyag ékesen példázza azt a zeneszerzői erényt, melyet Dohnányi maga a legnagyobbra becsült, s melynek hiányát a modern művészetről szóló nyilatkozataiban oly sokszor elítélte: a magabiztos mesterségbeli tudást.

A korszak leginkább jelentékeny és legnagyobb apparátusú művei – a Hegedűverseny, a *Stabat Mater* és az *Amerikai rapszódia* – viszont megrendelésre készültek. A szerző életkörülményeit, s korábbi periódusaitól merőben különböző egzisztenciális helyzetét tekintve aligha lehet meglepő, hogy az alkotói munkában előtérbe kerültek a tekintélyes honoráriumokkal járó felkérések. A teljes pályát áttekintve kiderül, hogy ez kifejezetten az amerikai évek sajátos vonása volt. Dohnányi opusz-számmal ellátott darabjai közt ugyanis máskülönben igen ritka a megrendelésre írott kompozíció. Az *Ünnepi nyitány* (op. 31) esete kivételes: a Pest és Buda egyesítésének 50. évfordulóját ünneplő hangversenyre (1923. november 19.) Bartókkal és Kodállyal együtt ő is megbízást kapott egy reprezentatív zenemű megkomponálására. Emellett megemlíthetjük még a nem kifejezetten felkérésre, de ahhoz

[35] Mellékjük állítható még a Concertino, amelynek esetében kétséges a megrendelés ténye. S ugyan ezzel kapcsolatban a legvalószínűbbnek éppen az tűnik, hogy konzervatív stílusa miatt nem nyerte el a kiszemelt művész tetszését, hangzása Dohnányi életművében nagyon is kivételesnek látszik. Lehetséges, hogy a szerző azért nem szorgalmazta a bemutatót (például a darab átdolgozása által), mert nem kívánta feláldozni a darab bensőségességét, kísérletszerűségét az előadhatóság oltárán.

10.18132/LFZE.2010.21

hasonló indíttatásból, pályázatra készített 1. zongoraversenyt (op. 5.b) és *Szegedi miséd*t (op. 35).[36] A zeneszerző a *Búcsú és üzenet*ben magyarázattal is szolgált a megrendelésekkel szemben érzett fenntartásaira:

> Mint a levélírást, melyet különösen utáltam, mert nagyon nehezemre esett […] kompozícióimat is halogatni szerettem, annál is inkább, mert nem akartam alkotni inspiráció nélkül. […] akkor szerettem csak írni, ha legalább bizonyos fokig hangulatban voltam. Egy komponista, ha bizonyos rutinja van, bármikor alkothat „valamit", de az távol fog állni attól, amit ihletben teremtene.[37]

> Persze, a komponálásra az utóbbi években alig maradt idő. Én lassan dolgozom, de alaposan. Ahogy itt nevezték, „perfekcionista" módon. Amikor kellett a pénz, néha mégis kénytelen voltam „rendelésre", úgynevezett „commisio"-ra írni, ami kétszeresen nehezemre esett.[38]

A zeneszerzőnek valóban „nehezére eshetett" megrendelésre komponálni – ezt bizonyítja, hogy levelezése, sajtónyilatkozatai, illetve más források szerint a megvalósultnál jóval több felkérés érkezett hozzá.[39] Nem tudhatjuk pontosan, miért, de valamilyen okból lemondott – legkevesebb – egy saját egyeteme számára komponálandó zenekari variációs mű, egy brácsaverseny, egy, az 1956-os forradalom évfordulóját ünneplő kompozíció, egy nagybőgőverseny, valamint pedagógiai célú zongoradarabok elkészítéséről (a kompozíciók adatait lásd a *14. ábrá*n a 89. oldalon).

A korszak legnagyobb szabású műve, valamint két emblematikus kompozíciója mégis megrendelésre készült. Nehéz megválaszolni a kérdést, hogy a felmerülő lehetőségek közül miért éppen ezeket választotta Dohnányi. Zenei vagy egyéb szempontból inspirálták az adott felkérések, esetleg feltételeik voltak kedvezőbbek, vagy éppen a megfelelő időben érkeztek? A *Stabat Mater* és az *Amerikai rapszódia* esetében mindenesetre a megbízás körülményei is hasonlók: mindkettőt intézmény – mégpedig egy-egy meglehetősen elzárt, vidéki városhoz kötődő intézmény – rendelte, s ebből adódóan mindkettő alapvetően szűk körű, viszont annál lelkesebb fogadtatásra számíthatott. Részben a megbízó intézmények természetéből adódik, hogy a két kompozíció olyan, az életműben feltűnően új inspirációkról tanúskodik, mint a vallásosság és az amerikanizmus. Míg tehát a zongora- és fuvoladarabok egy sajátosan független, a praktikus szempontoktól elvonatkoztató attitűd megnyilvánulásainak tekinthetők,

[36] Előbbinek egy tételes verziója a bécsi Bösendorfer-terem megnyitásának 25. évfordulójára kiírt zongoraverseny-pályázatra (bemutató: 1899. március 26., Bécs; a három tételes változaté: 1899. január 11., Budapest), utóbbi a szegedi fogadalmi templom felszentelésére kiírt pályázatra készült (bemutató: 1935. október 25., Szeged).
[37] *Búcsú és üzenet,* 28.
[38] *Búcsú és üzenet,* 33.
[39] Ebből az is következik, hogy Dohnányiék anyagi helyzete valóban nem volt olyan válságos, mint azt olykor biográfusai sugallják.

10.18132/LFZE.2010.21

addig a felkérésekre készült művek inkább Dohnányi új hazájához és környezetéhez való alkalmazkodását bizonyítják. De vajon mennyiben voltak számára mélyen meghatározóak ezek az inspirációs források, s miképpen igazodtak e kompozíciói a megrendelők, s tágabb értelemben az új közeg igényeihez? – a továbbiakban ezekre a kérdésekre keresem a választ.

10.18132/LFZE.2010.21

2. *Stabat Mater* – „a profound religious experience”?

Dohnányi vallásossága

A *Stabat Mater* születéséhez kapcsolódó dokumentumok nem válaszolják meg a kérdést, hogy Dohnányi elsősorban egzisztenciális okokból fogadta-e el a texasi fiúkórus felkérését, vagy inkább az apparátus különlegessége, esetleg más zenei szempontok izgatták. Mindenképpen érdekes azonban, hogy vallásos szöveget választott megzenésítésre, jóllehet tudomásunk szerint Bragg nem határozta meg a kompozíció műfaját. Valószínű, hogy a szerző ezzel elsősorban a fiúkórus hagyományos közegéhez igyekezett igazodni – bár maga a dentoni együttes nem tartozott semmilyen egyházhoz, s nem látott el templomi szolgálatot. Ráadásul a tragikus és szenvedélyes *Stabat Mater*-szöveg talán kissé nehéznek is bizonyul a fiatal előadók számára – mind hangi adottságaikat–karakterüket, mind érzelmi érettségüket tekintve. Jellemző, hogy korábban nem egy zeneszerző akkor nyúlt ehhez a kivételesen bensőséges vallásos költeményhez, amikor személyes tragédiák érték. Szymanowski például nem volt hívő; *Stabat Mater*ét unokahúga halálára írta – a lány édesanyja, vagyis a zeneszerző énekesnő testvére a bemutatón is részt vett –, így a kompozíciót elsősorban szubjektív gyász, illetve az egyéni hit kifejezéseként elemzik és értelmezik.[40] Dvořák *Stabat Mater*ének inspirációjában ugyancsak személyes tragédiák sorát feltételezik.[41] A cseh komponista, aki nagyon szerette a gyerekeket, egyik kislánya elvesztését követően kezdett az oratórium munkálataihoz, mely egy elveszett fiatalkori miséjét leszámítva első nagyszabású vallásos műve lett. A kompozíció csaknem két évig készült, s ez alatt Dvořák másik két kisgyermeke is meghalt – így a fiatal házaspár 1877 szeptemberére gyermektelenné vált. A *Stabat Mater*t ebben a kritikus időszakban, 1877. november 13-án fejezte be a szerző.

Dohnányit sem kímélte a sors a *Stabat Mater* születését megelőző évtizedben: politikai vádakkal kísért bolyongása, letelepedési és egzisztenciális nehézségei, második házasságának kudarca mellett két fiát – köztük a hozzá különösen közel álló Mátyást – is elvesztette a háborúban. Ez utóbbi mozzanat azért is különösen fontos, mert az imént említett, másik két szerző esetében is a gyermek elvesztése volt a közös motívum, ami persze magával a *Stabat Mater*-szöveggel is összhangban áll. Hogy közelebb kerüljünk annak megválaszolásához, miért e katolikus kötődésű, gyászos szöveget választotta Dohnányi, s döntésében szerepet játszhatott-e az utolsó évtizedekben elszenvedett súlyos nehézségek sora, érdemes röviden áttekintenünk a valláshoz való viszonyát.

Dohnányi gyermekkorában a kor szokásának megfelelően vallásos nevelést kapott; kilencévesen a pozsonyi Katolikus Főgimnázium növendéke lett, ahol édesapja is tanított.

[40] Erről lásd például Jim Samson, *The Music of Szymanowski* (London: Kahn & Averil, 1980), 188–191, illetve Christopher Palmer, *Szymanowski* (London: BBC, 1983) = *BBC Music Guides,* 88–91.

[41] Az 1875–1878 közt született művek lehetséges személyes inspirációiról lásd például Hans-Hubert Schönzeler, *Dvořák* (London, New York: Marion Boyars, 1984).

10.18132/LFZE.2010.21

Diákként évekig orgonált a gimnáziumi miséken, s egyházzenei érdeklődését jelzi, hogy ez idő tájt (1891–1893 között) megszaporodtak vallásos vokális művei – jóllehet fiatalkori kompozícióinak gerincét hangszeres művek alkotják.[42] Legkiemelkedőbb fiatalkori egyházi műve a C-dúr Missa solemnis, melyet 1892. június 8-án[43] Dohnányi Frigyes vezényletével és a szerző orgonajátékával be is mutattak a gimnázium templomában.[44] Felnőtt œuvre-jében azonban csupán egyetlen egyházi kompozíció előzi meg a *Stabat Mater*t: a *Missa in dedicatione Ecclesiae* (*Szegedi mise*, op. 35).[45] Figyelemre méltó, hogy a Mise is egyfajta külső inspiráció nyomán született, hiszen a szegedi fogadalmi dóm felszentelésére kiírt pályázatra készült.

Az egyházi műfajokkal szembeni tartózkodás nyilván nem véletlen: Dohnányi nem volt buzgó templombajáró – leszámítva a Neukirchen am Waldében töltött hónapokat, amikor is a helybeliek kérésére részt vett a katolikus templom zenei életének megszervezésében.[46] „Crucifix-beissers" – így nevezte azokat, akik látványosan demonstrálták istenhitüket, de a templomon kívül hajlamosak voltak megfeledkezni Krisztus tanításairól.[47] Felesége szerint Dohnányi úgy emlékezett, szülei is inkább a keresztényi gondolkodás „praktikusságára" nevelték.

> Ha az emberek rájönnének, hogy a krisztusi dogmákat és eszményeket nemcsak vallási értékük miatt kell követni, hanem leginkább azért, mert nagyon ésszerűek, a világon mindenki e törvények és tanok szerint élne. Rájönnének, hogy mennyivel könnyebb és kellemesebb szeretni, mint gyűlölni, és hogy micsoda időpazarlás megpróbálni bosszút állni másokon saját sérelmeink miatt.[48]

Hogy a 2. világháború kapcsán elszenvedett hányattatások sem változtattak lényegesen világképén, arról mindenekelőtt a *Búcsú és üzenet*ben leírtak tanúskodnak. A szövegben azonban, mint már fentebb is láttuk, sok helyütt Dohnányi feleségének megfogalmazására ismerhetünk, s ez különösen jellemző az Istennel, vallásossággal és a zeneszerző életfilozófiájával kapcsolatos szakaszokra. A legtöbb esetben azonban jól el lehet különíteni az

[42] Az egyházi vokális művek iránti érdeklődése egyébként egybeesik a vokális zene iránt való figyelmével, hiszen első dalát szintén 1891-ben írta, s dalainak keletkezése néhány kivétellel éppen 1892–1893-ra tehető.

[43] Kiszely-Papp, 26. Podhradszky és Vázsonyi adata: 1892. június 29. (Vázsonyi, 27 és Podhradszky, 360.)

[44] A Mise mellett – időrendben – egy férfiszólókat, szólóhegedűt és vonóskart foglalkoztató *Ave Maria*, egy vegyeskari *Pater noster*, három férfikari mű *(O salutaris hostia, Ave verum corpus, Veni sancte spiritus)*, és egy altszólóra, kórusra és zenekarra komponált Kyrie született a fiatal szerző műhelyében. Már a végleges opusszámot kapott művekkel együtt, de még Dohnányi fiatal éveiben íródott (és számot nem kapott) egy Offertórium (kézirata elveszett) és egy zsoltárfeldolgozás *(Der 6. Psalm).* Adataikat lásd Kiszely-Papp, 26–27.

[45] Emellett van néhány olyan darabja, amely a világi és a vallásos műfajok határvonalán helyezkedik el, ám ezek jelentősége elhanyagolható, lévén alkalmi, opusz-számot sem kapott kompozíciók. Például: *Hitvallás – Nemzeti ima* (1920), *Himnusz Szent Imre királyfihoz* (1929), *Magyar karácsonyi énekek* (1931).

[46] Vázsonyi, 276.

[47] Ilona von Dohnányi, 98; Vázsonyi, 276.

[48] „If people realized that the doctrines and ideals of Christ should be followed not only for their religious value, but chiefly because they are so practical, everybody in the world would live by those laws and tenets. They would realize how much easier and more pleasant it is to love than to hate, and what a waste of time it is to try to take revenge for our injuries upon others." Dohnányi szavait idézi: Ilona von Dohnányi, 4.

10.18132/LFZE.2010.21

Ilonától, illetve a zeneszerzőtől eredeztethető gondolatokat. Egy hasonló megfogalmazás például aligha egyeztethető össze a Dohnányi leveleiből ismerős, keresetlen és tömör stílussal:

> Én nyugodt lelkiismerettel megyek az Úr ítélőszéke elé. Ám reszkessenek azok, akik annyi keserűséget okoztak gonosz és igazságtalan üldözéseikkel. A legszomorúbbnak érzem, hogy elhallgattatásommal megfosztották a közönséget attól, hogy hallhasson, s engem attól, hogy megoszthassam velük azokat a kincseket, melyeket én kaptam valamikor az Úristentől.[49]

Dohnányi gondolkodására sokkal jellemzőbb a következő történet:

> Tavaly, július 27-én, születésnapomon Roy Flynn, a Florida State University rádióigazgatója intervjút folytatott le velem. Mindenféléről beszélgettünk s valahogyan ráterelődött a szó az elmúlás gondolatára. És akkor megmondtam, hogy az én koromban már minden esztendő Isten ajándéka. Roy Flynn tapintatosan más mederbe akarta terelni a társalgást, én azonban visszatértem az előbbi témára, megmagyarázva, hogy noha ragaszkodom az élethez, mert kimondhatatlanul élvezem szépségeit, mégsem félek a haláltól. Jól tudom, hogy természetes folyamat ez, melynek előbb-utóbb be kell következnie.[50]

A fentiekben leírt beszélgetés tartalma azért is bizonyosan igaz, mert az FSU gyűjteményében fennmaradt az interjú hangfelvétele, amely valóban megörökítette Roy Flynn zavarát és Dohnányi természetes válaszát. Jellemző azonban, hogy a szerző szavai a felvételen más benyomást tesznek, mint az írásban rögzítettek. Egyrészt sokkal kevésbé tűnnek patetikusnak, másrészt az „Isten ajándéka” kifejezés sokkal inkább egy – nehezen megtalált – szófordulatnak látszik, mint mély meggyőződésnek.

> *Flynn:* Beszéljünk inkább kellemesebb dolgokról!
> *Dohnányi:* [nevetve] Miért, hiszen nem olyan szörnyű ez. [elkomolyodva] Mindenkinek meg kell egyszer halnia. Ez egy teljesen természetes dolog. Fel kell készülni rá, igen. De egyébként is, ez már számomra egy ajándék … [habozva] Az már Isten ajándéka, ha ennyi évet élhet valaki.[51]

[49] *Búcsú és üzenet,* 20.
[50] *Búcsú és üzenet,* 13.
[51] „[Flynn:] Let’s talk about more pleasant things. [Dohnányi:] Why, that’s not quite unpleasant, I mean. … Everybody has to die once. It’s a quite natural thing. You have to prepare for that, come on. … After all, it’s already a gift from … from … from … it’s God’s gift if you reach such an age.” Roy Flynn születésnapi interjúja Dohnányival, 1959. július 24. (FSU Dohnányi: „DAT Collection”, 41.)

10.18132/LFZE.2010.21

A rendelkezésre álló forrásokat kellő körültekintéssel kezelve úgy tűnik tehát, hogy Dohnányi alapvetően nem istenközpontú életszemléletnek megfelelően irányította életét, vagy legalábbis nem volt számára döntő kérdés a hit vagy a katolikus egyház megkívánta szabályok megtartása. Ennek jellemző bizonyítéka, hogy nemcsak háromszor házasodott, de második és harmadik feleségével is együtt élt a megelőző házasság lezárása előtt, sőt Mátyás fia tulajdonképpen házasságon kívül született. A *Búcsú és üzenet* Dohnányihoz vélhetőleg közelebb álló sorainak tanúsága szerint igen fontosnak tartotta az egyén függetlenségét és lehetőségét a sors irányítására, s ez szintén a dogmatikus keresztényi gondolkodásnál szabadabb filozófiát sugall.[52] Értékrendjében számos keresztény erényt tekintett alapvetőnek – például a megbocsátást, hálát, szeretetet –,[53] de számtalanszor hangsúlyozta, hogy az emberi önállóságot, akaratot, küzdeni tudást és optimizmust értékeli a legtöbbre, s hogy ő mindezt a szüleitől tanulta.[54]

> Mindég azt hirdettem, az élet küzdelem. Nyugalom csak a sírban van. Nem szabad, hogy a félelem valakit is visszarettentsen a tettől, ha tudja: igazat cselekszik. Aki fél, máris elvesztette a csatát. Erre a hitre és a szerelem diadalára épült fel II. Szimfóniám, melyet szüleim emlékének szenteltem.[55]

> […] édesanyámtól örököltem azt a lelkierőt, önuralmat, mely a legválságosabb órákban sem engedett összeroppanni. Tőle tanultam meg oly szemüvegen át nézni és látni az életet, melynél eltörpül mindaz, ami kicsinyes és visszariasztó és csak a szép, derűs, napfényes marad meg.[56]

Amennyire a *Búcsú és üzenet*nek, különböző visszaemlékezéseknek,[57] illetve az amerikai évekbeli sajtóinterjúknak[58] hinni lehet tehát, Dohnányit nem fordították a vallás felé az elszenvedett tragikus események, inkább megerősítették sajátos, derűs gondolkodásmódjában.

---

[52] „Jól tudom, hogy végzetét senki el nem kerülheti, mégis meg vagyok róla győződve, hogy a sorsot is, – legalább bizonyos mértékben – irányíthatjuk, ha erős lélekkel viseljük el csapásait." *Búcsú és üzenet,* 11.

[53] „Hogy az életben valamit is elérhessünk, előfeltétele az erős akarat és bátorság. A gyáva ember mindég alul marad. Sose féljen az, aki igaz úton jár. Már gyermekkoromban megtanultam, hogy mindég az egyenes utat kövessem. […] A megbocsátás, attól tartok, a legritkább erények közé tartozik. Pedig ez nemcsak keresztényi erény. […] A hála is ritka emberi tulajdonság […] Legtöbb esetben az, aki hálára van kötelezve, szenved és megalázottnak érzi magát. Végül még meggyűlöli azt, aki vele jót cselekedett. […]" *Búcsú és üzenet,* 12. „Ne a csúnyát tekintsük az emberekben, hanem a szépet. Nem szabad néhány gonosz, irigy hazudozó szerint megítélni az egész emberiséget, hanem inkább azon odaadó, áldozatkész barátok szerint, kik elárasztanak szeretetükkel. Csak így lehet boldog az ember." *Búcsú és üzenet,* 33.

[54] *Búcsú és üzenet,* 33.

[55] *Búcsú és üzenet,* 28–29.

[56] *Búcsú és üzenet,* 15.

[57] Lásd például: „Családja tanúsága szerint a Magyarországról való elköltözést követő időszak megpróbáltatásai közepette – márpedig volt ilyenből elég – Dohnányi száját egyetlen panaszszó sem hagyta el. A kellemetlenségeket pedig, amíg csak lehetett titokban tartotta előttünk, igyekezve mindig megőrizni vidámságát. […] Egy ízben megosztotta velem életének egyik fontos vezérlő elvét: »Ha olyasmit látok, amit meg kell változtatni, mindent megteszek a változásért; ha azonban nem járok sikerrel, igyekszem a legnagyobb méltósággal elfogadni a

10.18132/LFZE.2010.21

A fenti, kissé patetikus szövegrészleteknél még közvetlenebbül bizonyítják ezt levelei, melyek üdítő hangvétele erős kontrasztként hat felesége és húga panasztól terhes sorai mellett. Általában ő volt ugyanis az, aki családtagjai szorongását, kesergését csendesíteni igyekezett. Az egyetemi helyzetével kapcsolatos aggodalmak kapcsán például tőle szokatlan részletességgel, már-már ingerülten magyarázta testvérének:

> Itteni életünkről Icyke pontosan beszámol s így nem volna mit írnom, ha nem akarnék bizonyos tévhiteket eloszlatni, melyek részben a levelek félremagyarázásából, részint az itteni egészen más mentalitásnak nemismeréséből erednek. Az itteni egyetemeket nem lehet a miénkeivel összehasonlítani. […] Miután a rendelkezésre álló pénz különböző, néhol nagyon sok, máshol nagyon kevés, a tanárok fizetése nem lehet egyöntetű. A Harward [sic] Egyetemen (Boston) mely alapítványos és egyike a legrégibbeknek, a *legkisebb* fizetés 1000 dollár havonta, míg nálunk a *legnagyobb* ami nekem van. Fizetés *emelésről* tehát szó sem lehet, erről tehát ne beszéljünk. De ha veszem a *kötelező* óráim számát, akkor ki lehet számítani, hogy *egy* óráért 50 dollárt kapok; ez pedig nagyon sok. Hogy Schulinak [Schulhof] a percenteket addig kell fizetnem, még akkor is, ha szerződésem vele lejárt, amíg ezt az állásomat bírom, az *itten* olyan világos, mint 2szer 2 négy. Nem szabad európai mentalitással gondolkodni, s nem szabad elfelejteni, hogy ez az állam pénzszerzésen alapszik, de ez a pénzszerzés ma épolyan nehéz, mint Európában.[59]

A *Stabat Mater* műfaj- és szövegválasztása némileg tehát ellentmondani látszik a fentieknek. A bemutató recenzensei ráadásul kifejezetten a mű mély, a szövegtől függetlenül is sugárzó vallásosságát méltatták:

> [Dohnányi] olyan zenébe foglalta a megindító költői portrét Jézus anyjáról, amely az egész közönség számára mély vallásos élményt [„profound religious experience”] jelentett.[60]

Ráadásul a *Stabat Mater* nem teljesen egyedülálló az amerikai években mint vallásos kompozíció, hiszen Dohnányi vázlatai közt egy Requiem részletei – *Dies irae, Libera me* – is fönnmaradtak.[61] Habár a fogalmazvány mindössze néhány oldalas, puszta létezése is arra utal, hogy a zeneszerző nem csupán véletlenszerű érdeklődést mutatott a gyászos tartalmú, vallásos

---

kudarcot.«” William Lee Pryor (ford. Fejérvári Boldizsár), „Dohnányi Ernő Tallahasseeban. Személyes visszaemlékezés”, in *Dohnányi Évkönyv 2005*, 15–32, ide: 24.

[58] Lásd például: „The silver-haired maestro’s secret is that he never worries. […] »I face my difficulties and don’t think about them. I act. At my age, you know, one is a little calmer. I spare my fantasy for my work and in life my thinking is pretty real.«” Clarence Jones, „Florida’s Youthful Oldsters: Last of the Romantic Age Masters Not Slowing Down”, *The Florida Times-Union* (1958. október 5.).

[59] Dohnányi levele Dohnányi Máriának, 1951. május 18. (FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 694.)

[60] „[Dohnányi] took the moving poetic portrayal of Jesus’ Mother at the Cross and mounted it in a score which was, for the entire audience this night, a profound religious experience.” W. L. Underwood, „2500 Turn Out to Witness Third Concert of Season”, *Wichita Falls Record News* (1956. január 17.)

[61] FSU Kilényi–Dohnányi.

10.18132/LFZE.2010.21

szövegek iránt. Levelezéséből kiderül továbbá, hogy 1952 késő nyarán német és latin nyelvű bibliákat, valamint egy gradualét rendelt Kilényi segítségével, melyek azonban nem érkeztek meg a *Stabat Mater* befejezése előtti napokig. Ennek ellenére Dohnányi továbbra is sürgette a küldeményt – vagyis talán úgy gondolta, hogy a továbbiakban is szüksége lehet rá.[62]

A szerző és a hozzá közel állók nem tettek utalást arra, hogy a *Stabat Mater* kifejezetten a szerző vallás felé fordulásának következménye volna. Felesége egy egészen gyakorlatias szempontot fogalmazott meg a mű születésével kapcsolatban – pedig ő valóban vallásos volt, még egy helyi protestáns egyházi közösséget is látogatott:

> Ez a mű nemcsak gyönyörű és hatásos, de úgy érzem, mivel vallásos tendenciájú, hát óriás piaca lenne karácsonykor, húsvétkor, vallásos ünnepeken stb.[63]

Rueth, aki Dohnányi családtagjainak és barátainak visszaemlékezéseit is felhasználta szakdolgozatához, vagyis nyilván értesült volt a szerző intimebb érzései felől is, ugyancsak más jellegű magyarázatot keresett a mű inspirációira:

> Dohnányi talán elképzelte, ahogy a fiú szopránok magas, éteri tónusa megfelelő tolmácsolója lesz a jelenet által felidézett gyász és mennyei elragadtatás érzésének.[64]

Hogyan érdemes tehát közelítenünk a *Stabat Mater* vallásosságához? Az alábbi elemzés elsősorban azt a látszólagos ellentmondást kívánja feloldani, amely Dohnányi más műveinek és a *Stabat Mater*nek inspirációja között feszül; illetve a vallás felé fordulás lehetséges, személyes okait és a kései nyilatkozatok optimizmusát állítja szembe. Mindenekelőtt arra keresem tehát a választ, hogy Dohnányi kompozíciója, mely „egyik legkedvesebb műve" volt,[65] milyen értelemben „vallásos" mű – mindehhez elsősorban a szövegkezelés vizsgálata lehet gyümölcsöző.

Szövegkezelés, szövegfestés

A 13. századi ferences szerzetesnek – sokáig kifejezetten Jacopone da Todinak (†1306) – tulajdonított *Stabat Mater* vers a 15. századtól kezdve kedvelt szöveg-alapanyaga volt különböző zenei feldolgozásoknak.[66] A szekvencia-formában (3 soros strófák, *a–a–b* rímképlet,

[62] Erről lásd Kilényi leveleit Dohnányinak, 1952. augusztus 31. és november 9. (FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters", 242–243.), illetve Dohnányi levelét Kilényinek, 1953. január 21. (FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1948–1957", 54.).

[63] Dohnányiné levele Belle Schulhofnak, 1956. február 15. (FSU Dohnányi: „McGlynn Letters", 335.)

[64] „Perhaps Dohnanyi visualized the high, ethereal tone of the boy sopranos as being apt conveyors of the mood of grief and heavenly exaltation suggested by the scene." Rueth, 114.

[65] Dohnányiné levele Schulhoféknak, 1956. május 28. (FSU Dohnányi: „McGlynn Letters", 329.) Lásd még: Bragg naplóbejegyzése, 1953. április 9. (Bragg's Estate.)

[66] Saját korában, majd utóbb különösen népszerűnek bizonyult például Caldara (1725), Pergolesi (1736), Rossini (1814), Dvořák (1877), Liszt (1862–67), Verdi (1898), Szymanowski (1925–26), Poulenc (1950), s már Dohnányi

10.18132/LFZE.2010.21

8–8–9-es szótagszám) írt szöveg több változatban is fennmaradt. A Dohnányi által használt forma az *Analecta Hymnica Medii Aevi*ben szereplő verziónak[67] felel meg néhány apró eltéréssel, amely viszont a római katolikus liturgiában ma használatos alakkal egyezik. *(25. ábra)* Kérdéses, hogy erre az enyhén kontaminált változatra miként talált a szerző, mindenesetre a mű formai vázlatát tartalmazó gépiraton már ez a szöveg szerepel.

A *Stabat Mater* bemutatójának egy kritikusa a következőképp méltatta a kompozíció kifejezőerejét:

> Ahogy egy muzsikus megfigyelte, ha a 60 énekhang egyetlen szót sem ejtett volna ki, csupán vokalizálta volna a hatszólamú partitúrát, a mű akkor is rendkívüli hatást tett volna a vallásosság kifejezésében.[68]

Megjegyzése azért különösen figyelemre méltó, mert Dohnányi igen visszafogottan élt a szövegkifejezés, szövegfestés eszközével, kivált más szerzők *Stabat Mater*eivel összevetve. A hangszeres műfajokra jellemző formálás- és szövésmód is arra utal, hogy a kompozíciót nem elsősorban a szöveg határozza meg (lásd a II. 1. és III. 3. fejezeteket).

Az expozíció jól példázza a szöveg értelmezésének és a zenei forma érvényre juttatásának kettős motivációját. A fia szenvedésével szembesülő anya csendes fájdalmát hűen ábrázolja a főtéma, melyre kontrasztként következik a második strófa[69] felkiáltása *(O quam tristis),* a szonátaforma szerinti 2. tématerület kezdete. Az f-moll, *molto tranquillo,* hangerejében is visszafogott *Stabat Mater*-versszakot tehát egy disszonáns, *forte* felkiáltással indító, *agitato* szakasz ellentételezi. (*49.a kotta, vö. 4.a kottával,* 129. oldal.) Az 1–2. strófa ilyen szembeállítása azonban a versre nem jellemző: a felkiáltás ott inkább felsóhajtás, s nem több, mint az első sorokra reagáló gyöngéd együttérzés kifejtése – ahogy például Verdi és Poulenc zenéjében is megjelenik. *(49.b–c kotta)* Nem indokolatlan ugyan, hogy Dohnányi megkülönbözteti a strófákat, mégis figyelemre méltó, hogy a kompozíció első, a forma szempontjából kulcsfontosságú kontrasztját inkább a zenei struktúra, s nem a szöveg követeli meg.[70]

---

után Penderecki (1962) feldolgozása. John Caldwell–Malcolm Boyd, „Stabat Mater dolorosa", in *The New Grove, vol. 24,* 234–236. A *Stabat Mater*-megzenésítésekről lásd: Jürgen Blume, *Geschichte der mehrstimmigen Stabat-Mater-Vertonungen* (München-Salzburg: Katzbichler, 1992) = *Musikwissenschaftliche Schriften.*

[67] C. Blume–G. M. Dreves (eds.), *Analecta hymnica medii aevi, vol. 54* (Leipzig, 1886–1922; [2]Frankfurt am Main, 1961), 312.

[68] „If, as one musician observed, the 60 voices merely had vocalized this six-part score, with no words at all, it would have had quite as great impact as a religious expression." W. L. Underwood, „2500 Turn Out to Witness Third Concert of Season", *Wichita Falls Record News* (1956. január 17.).

[69] Habár a szekvencia-forma alapegységei háromsoros strófák, a továbbiakban a hatsoros egységek sorszámaira utalunk (római számmal jelezve a 2. ábrán), mivel Dohnányi is így dolgozott a szöveggel (a BL Add. MS. 50, 803 jelzetű betétlap tanúsága szerint) és a nyomtatott zongorakivonatban is ilyen osztásban szerepel a vers.

[70] A melléktéma kifejezetten szövegfestő elemének tekinthető ugyanakkor, hogy a zenei csúcspontot jelentő „tremebat" – reszketett – szóhoz vonóstremolók társulnak.

10.18132/LFZE.2010.21

Ennek ellenére természetesen kiemelkedik néhány szó és kép a zenei szövegfestés következtében. Az expozíció ismétlése például a *Van-e oly szem, mely nem sírna?*[71] költői kérdéssel nyit, amelynek letétjében az *unisono* kórusmelódiát körülölelő, melizmatikus dallam valószínűleg a sírást, siratást ábrázolja. (*5. kotta,* 130. oldal.) Ugyanitt jelenik meg a mű egy másik, igen óvatos madrigalizmusa is. A *Quis est homo* szövegnél a főtéma dallama lényegében egy ponton tér el a *Stabat Mater*-strófa alatt megszólaló változatától: az *et flagellis subditum* szavaknál második frázisa *(a2)* két ütemmel kibővül (80–81. ütem, vö. az azonos helyekkel, 27–28. és 208–209. ütem). Vélhetően a korbáccsal vert Krisztus felzaklató képére utal, hogy a kis hangközlépésekben mozgó, sima dallamvonal itt váratlanul – egy nagyobb ugrás révén – megtörik. Más szerzők is előszeretettel emelték ki ezt a drámai mozzanatot: Verdi művében például nemcsak az egyik legnagyobb érzelmi tetőpontot jelenti, hanem formai határként is szolgál – ezzel összehasonlítva különösen jól érzékelhető Dohnányi szövegkifejezésének visszafogottsága. *(50.a–b kotta)* Hasonlóan választékos a *me sentire vim doloris fac*-szövegrész *(engedd éreznem sebednek mérgét)* ábrázolása. A vers e pontján az elbeszélő is megjelenik a megfogalmazásban, amire Dohnányi finom madrigalizmussal hívta fel a figyelmet: az egyes szám első személyre utaló névmás a mű leghosszabb imitációs szakaszához kapcsolódva jelenik meg (a kóda kánonját nem számítva). Az önálló szólamok valószínűleg az *én* függetlenségét hangsúlyozzák, míg az imitáció a hasonulás vágyát, esetleg a teljes közösséget szimbolizálja.

A szöveg tartalmát látványosabban csak az *Inflammatus et accensus* és a *paradisi gloria* szakaszok jelenítik meg, melyek madrigalizmusát persze kivételes mértékben sugallja a szöveg. Utóbbihoz dúr hangnemű, derűs, szerkezetében is egyszerű zenei megfogalmazás társul (világosan tagolódó, a zárlatoknál szólókkal erősített, kétszólamú kánon). Az apokalipszis vízióját ugyanakkor erőteljes, egymásnak felelgető kórustömbök jelenítik meg. Viharos zenekari kíséretüket előbb a pokol tüzét idéző, vibráló tizenhatod-figuráció, utóbb mélyvonós-triola uralja. *(51.b kotta)* A szakasz az *in die judicii (az ítélet napján)* szavakon kulminál: a kórusok *fortissimo,* gisz-moll akkordját a vészjósló, basszus-tremoló disszonáns *F*-je teszi hátborzongatóvá.[72]

[71] A szövegeket magyarul Babits Mihály műfordításában adjuk meg, mely néhány ponton ugyan nem felel meg a Dohnányi által használt szövegnek, de egészében lenyűgöző közvetítője a középkori vers hangulatának.

[72] A zárótémában is folytatódó *F*-orgonapontot egyébként az előző szakasz tonikájáról, az undecimával magasabb *B*-ről történő, folyamatos kromatikus csúszással éri el, ami egyfelől a pokolba süllyedés útját szimbolizálja, másfelől pedig a kórus egyre nagyobb magasságokba törő vonalát ellensúlyozza: a szólamok ollószerű szétnyílása az emberi léptéken felülemelkedő, kontrollálhatatlan vész képét jeleníti meg.
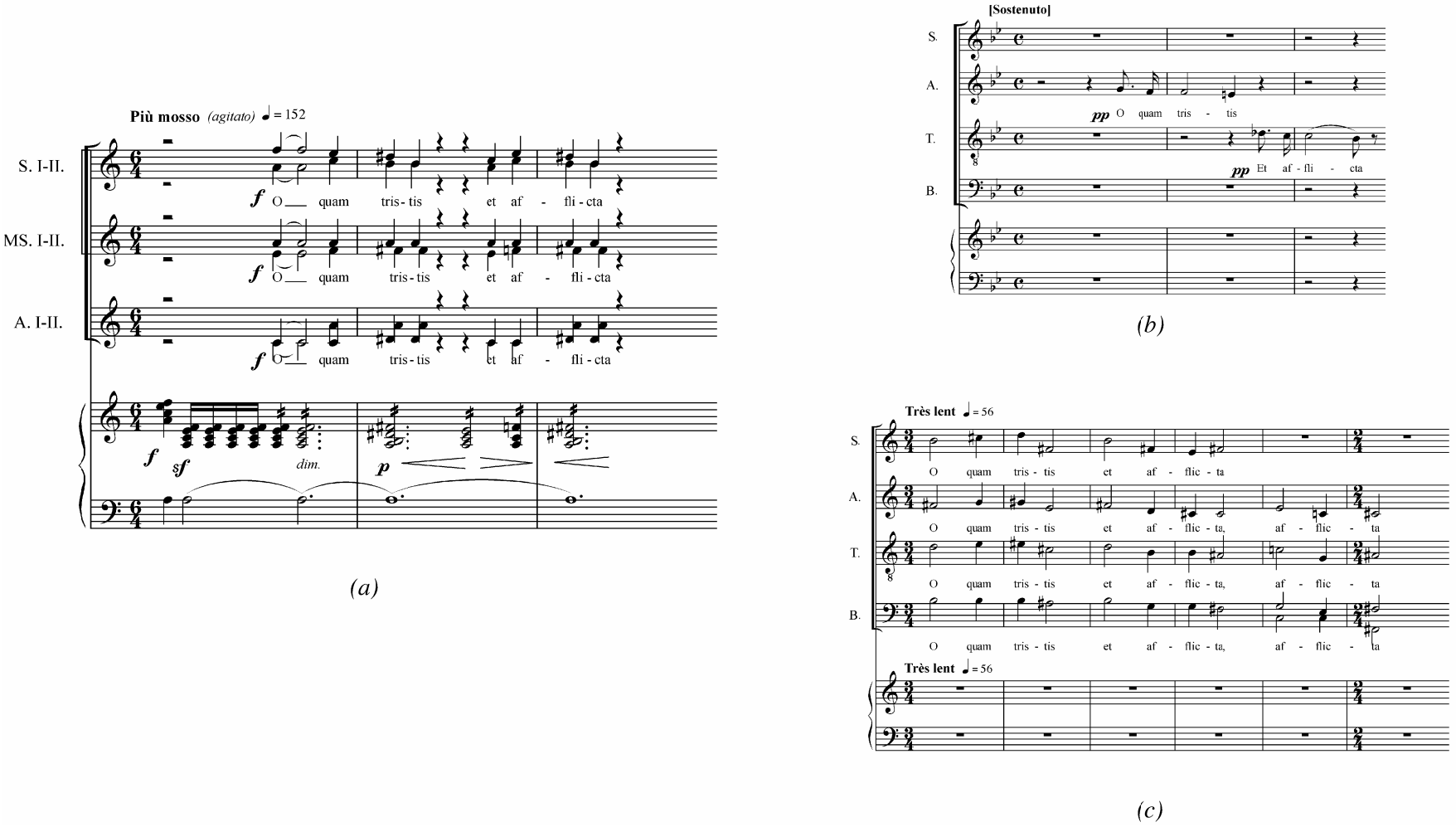
10.18132/LFZE.2010.21

I.	Stabat mater dolorosa iuxta Crucem lacrimosa, dum pendebat Filius. Cuius animam gementem, contristatam et dolentem pertransivit gladius.	Állt az anya keservében sírva a kereszt tövében, amelyen függött Fia, kinek megtört s jajjal-tellett lelkét kemény kardnak kellett kínzón általjárnia.
II.	O quam tristis et afflicta fuit illa benedicta, mater Unigeniti! Quae maerebat et dolebat, pia Mater, cum videbat nati poenas inclyti.	Óh mily búsan, sujtva állt ott amaz asszonyok-közt-áldott, ki Téged szült, Egyszülött! Mily nagy gyásza volt sírása mikor látta szent Fiát a szívtépő kínok között!
III.	Quis est homo qui non fleret, matrem Christi si videret in tanto supplicio? Quis non posset contristari Christi Matrem contemplari dolentem cum Filio?	Van-e oly szem mely nem sírna Krisztus anyjával s e kínra hidegen pillantana? aki könnyek nélkül nézze, hogy merül a szenvedésbe fia mellett az anya?
IV.	Pro peccatis suae gentis vidit Iesum in tormentis, et flagellis subditum. Vidit suum dulcem Natum moriendo desolatum, dum emisit spiritum.	Látta Jézust, hogy fajtája vétkéért mit vett magára és korbáccsal vereték. S látta édes fiát végül haldokolni vigasz nélkül, míg kiadta életét.
V.	Eia, Mater, fons amoris me sentire vim doloris fac, ut tecum lugeam. Fac, ut ardeat cor meum in amando Christum Deum ut sibi complaceam.	Kútja égi szeretetnek, engedd érzenem sebednek mérgét: hadd sírjak veled! Engedd hogy a szívem égjen Krisztus isten szerelmében, s ő szeressen engemet!
VI.	Sancta Mater, istud agas, crucifixi fige plagas cordi meo valide. Tui Nati vulnerati, tam dignati pro me pati, poenas mecum divide.	Óh szentséges anya, tedd meg, a Keresztrefeszítettnek nyomd szívembe sebeit! Oszd meg, kérem, kínját vélem, kinek érdem nélkül értem tetszett annyit tűrni itt!
VII.	Fac me vere tecum flere, crucifixo condolere, donec ego vixero. Iuxta Crucem tecum stare, et me tibi sociare in planctu desidero.	Jámborul hadd sírjak véled és szenvedjek mígcsak élek Avval ki keresztre szállt! Álljak a kereszt tövében! Szívem szíved keservében társad lenni úgy sóvárg!
VIII.	Virgo virginum praeclara, mihi iam non sis amara, fac me tecum plangere. Fac, ut portem Christi mortem, passionis fac consortem, et plagas recolere.	Szüzek szüze! légy szívedben hozzám jó és nem kegyetlen! Oszd meg vélem könnyedet! Add hogy sírván Krisztus sírján sebeit szívembe írnám s bánatodban részt vegyek!
IX.	Fac me plagis vulnerari, Cruce hac inebriari, Ob amorem Filii. Inflammatus et accensus Per Te, Virgo, sim defensus In die iudicii.	Fiad sebe sebesítsen! Szent keresztje részegítsen és vérének itala, hogy pokol tüzén ne égjek! S az ítélet napján, kérlek, te légy védőm, Szűzanya!
X.	Fac me cruce custodiri Morte Christi praemuniri Confoveri gratia. Quando corpus morietur, Fac, ut animae donetur Paradisi gloria. Amen.	Ha majd el kell mennem innen, engedj győzelemre mennem anyád által Krisztusom! És ha testem meghal, adjad hogy lelkem dicsőn fogadja a pálmás paradicsom!
	(13. századi ferences költő)	*(Babits Mihály fordítása)*

25. ábra. A Stabat Mater *latin szövege és Babits Mihály műfordítása*[*]
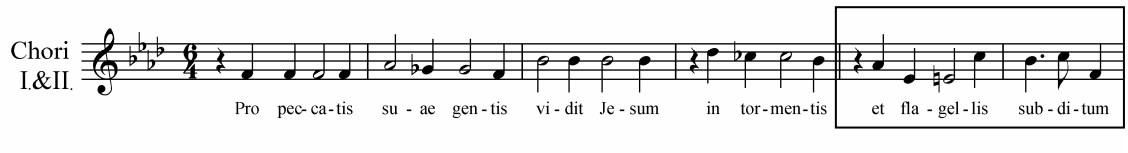
[*] Az itt közölt szöveg forrása: Blume – Dreves (eds.), *Analecta hymnica medii aevi* (Leipzig, 1886–1922; [2]Frankfurt am Main, 1961), vol. 54, 312. A Dohnányi által használt szöveg ettől a következő pontokon tér el: a II. strófában „pia Mater" helyett „et tremebat"; a III. strófában „matrem Christi" helyett „Christi Matrem", illetve „Christi Matrem" helyett „Piam Matrem"; a VIII. strófában „Passionis eius sortem" helyett „Passionis fac consortem" áll.

10.18132/LFZE.2010.21
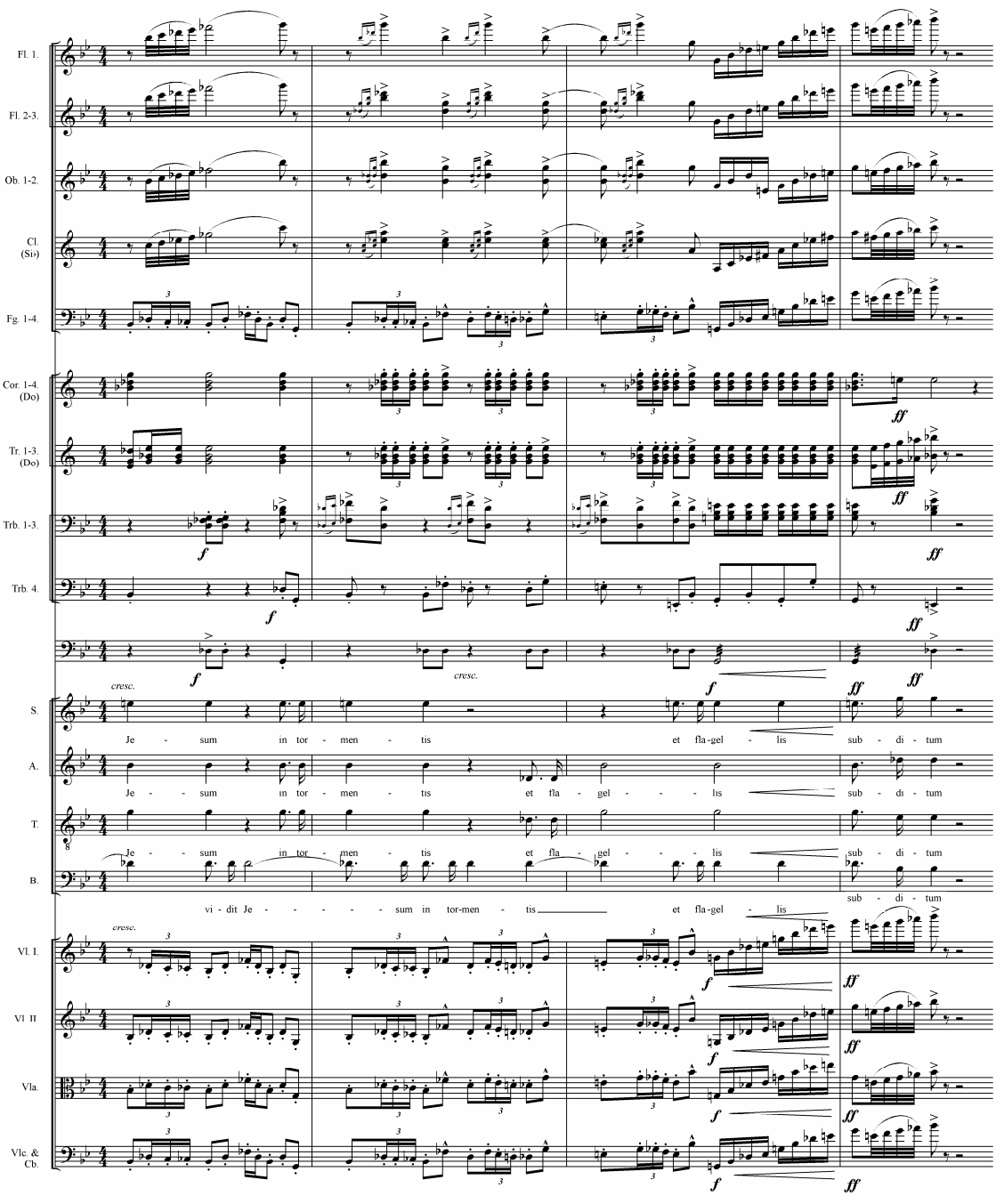


49.a–c kotta. Az O quam tristis-*szöveg megzenésítése Dohnányi (a), Verdi (b) és Poulenc (c) letétjében*

10.18132/LFZE.2010.21
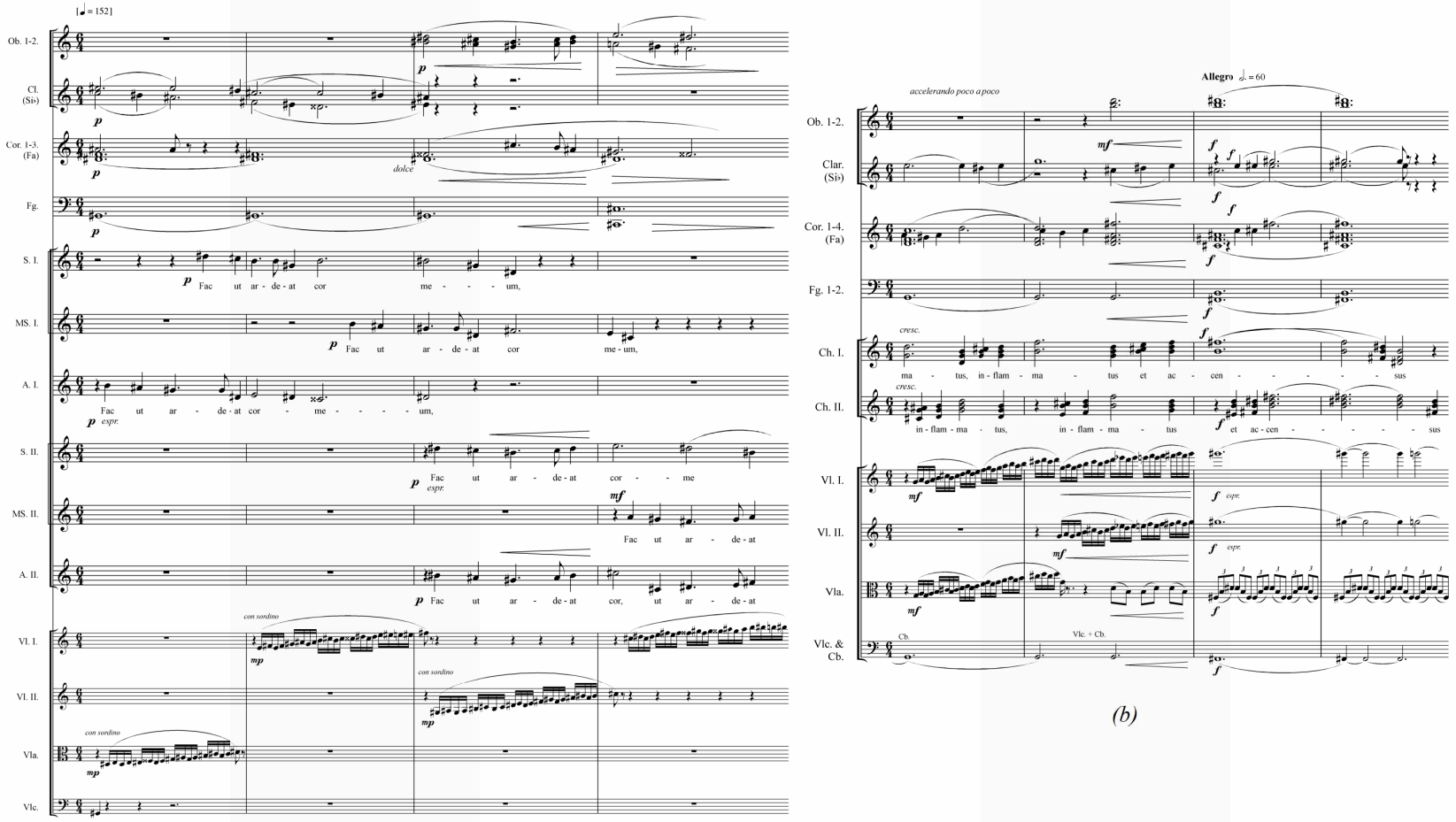


(a)



(b)

50.a–b kotta. Az et flagellis subditum*-szöveg ábrázolása Dohnányi (a) és Verdi (b) letétjében*

10.18132/LFZE.2010.21



51.a–b kotta. A Fac ut ardeat *és az* Inflammatus *részlete*

10.18132/LFZE.2010.21

A szeretet és a pokol lángjai

Az *Inflammatus*-szakasz azonban nemcsak intenzív szövegkifejezése miatt vonja magára a figyelmet, hanem formai szempontok miatt is. Meglehetősen elszakad ugyanis az előzményektől: a melléktéma-terület kétrészessége itt megszűnik, s az apokalipszis-képhez új tematika társul, amely csak a tombolás lecsendesülésével, a zárótéma *(b''2)* visszatérésekor kapcsolódik vissza a másutt szigorúan kontrollált zenei folyamatba.

A függetlenedés a szöveg és a zene arányait tekintve is jellemző. Az egymásnak formailag megfelelő szakaszokban ugyanis a felhasznált szövegsorok száma közel azonos. Az *Inflammatus* esetében azonban, ahogy a *17. ábrá*n is látható (124. oldal), mindössze 3 sornyi szövegrész felel meg a teljes melléktémának, pedig a kóda kivételével a félstrófányi szakaszokhoz ennél mindig jelentősen rövidebb zene társul. Az *Inflammatus* még akkor is terjedelmesnek mondható, ha tekintetbe vesszük, hogy a valódi időtartama a tempóból adódóan rövidebb.[73]

Az *Inflammatus* e hangulati és terjedelmi kibontakozása persze bizonyos tekintetben előkészítettnek mondható. A 2. tématerület megfelelő szakasza ugyanis már első visszatérése során,[74] az expozíció ismétlésében *(b'1.2, Fac ut ardeat)* is megtöri a zenei forma által diktált rendet: új zenei anyagot hoz, terjedelme megnő (2 szövegsorra 17 ütem jut), s lendületében is különbözik a többi, jellemzően egy-egy csúcspontra felfutó formaegységtől. *(51.a kotta)* Ez utóbbi részben a kórusok kezelésmódjából, részben pedig a zenekari kíséret jellegéből adódik.

A kórusok kezeléséről Dohnányi úgy nyilatkozott: „a 6 szólam két 3 szólamú kar […],[75] mely egymással szembe van állítva, de sokszor összeforr."[76] Ám a szólamok összeszövése valójában csak kevés esetben teljesül igazán, de leginkább éppen a *Fac ut ardeat* szakaszban, illetve a *Tui nati* és *Juxta crucem* részekben. Ehelyett inkább az alábbi megoldások fordulnak elő: *unisono* melódia-exponálás *(Quis est homo)*; a dallam megosztása hosszabb vagy rövidebb frázisonként *(Stabat Mater,* illetve *Cujus animam)*; a két kórus egyenrangú felelgetése *(in planctu, Inflammatus)*; felelgetés, de az első kar dominanciájával *(Virgo virginum)*; homofon tömbök vezető dallammal vagy anélkül *(Sancta Mater*, illetve *O quam tristis)*; variált homofónia *(Fac me vere)*; ál-imitáció *(ut sibi complaceam)*; imitáció *(me sentire)*; kánon *(Quando corpus).*

---

[73] A 10. versszak kettéválasztása – melynek következtében az első három strófa a zárótéma szövege, az utolsó három pedig a kódáé lesz – szintén némiképp ellentmond a tartalomnak, s valószínűleg elsősorban azt a célt szolgálja, hogy az *Inflammatus* szakasz, és annak utolsó frázisa – *sim defensus in die judicii* – kellően szenvedélyes, tetőponti megzenésítést kapjon. (Hiszen ellenkező esetben az utolsó ítélet említése a baljós hangú, de visszafogott zárótémára jutott volna.)

[74] Az első megjelenés alkalmával a szakaszra jutó 6 sor a következőképp oszlik el: 8 ütem jut a melléktéma 1. szakaszára (3 szövegsor), 6 ütem a 2. szakaszára (1,5 szövegsor) és 7 ütem az ezektől jól elkülönülő karakterű zárótémára (1,5) sor. Az expozíció ismétlése során a melléktéma első és második szakasza is jelentősen kibővül: 16, illetve 17 ütemre (3 + 2 sor), a zárótéma ellenben csak kicsit lesz hosszabb (10 ütemes az 1 szövegsor zenéje).

[75] A *Stabat Mater*en kívül Dohnányi más egyházi művei is arra utalnak, hogy a szerző kedvelte a kétkórusos összeállítást: a 6. zsoltár és a Szegedi Mise is kettős karra íródott.

[76] Dohnányi levele Dohnányi Máriának, 1956. március 26. (Dohnányi Archívum: Vázsonyi-hagyaték, E 00–142.)

10.18132/LFZE.2010.21

Ami a kíséret jellegét illeti: a zenekar korábban nem kapott a *Fac ut ardeat*hoz hasonlóan kifejező és önálló anyagot. Valószínű, hogy sajátos motivikáját a szöveggel hozhatjuk összefüggésbe. A burjánzó tizenhatod-figuráció talán a szeretet lángolását fejezi ki: *Engedd hogy a szívem égjen / Krisztus isten szerelmében* – mondja a költő. E három sor a záró félstrófát leszámítva egyébként a mű egyetlen, pozitív hangulatú részlete, amit a megzenésítés nagyban hangsúlyoz. Érdekes, hogy bár Dvořáknál ez a szövegrész többféle, különböző hangvétellel társul – harcos intonáció, Mozart *Reqiuem*jére emlékeztetően komor kórusletét, majd szinte operai dallamosság, illetve szétfoszló zárás –, a Dohnányi feldolgozására jellemző, izgatottan szárnyaló tónus mindtől távol áll.

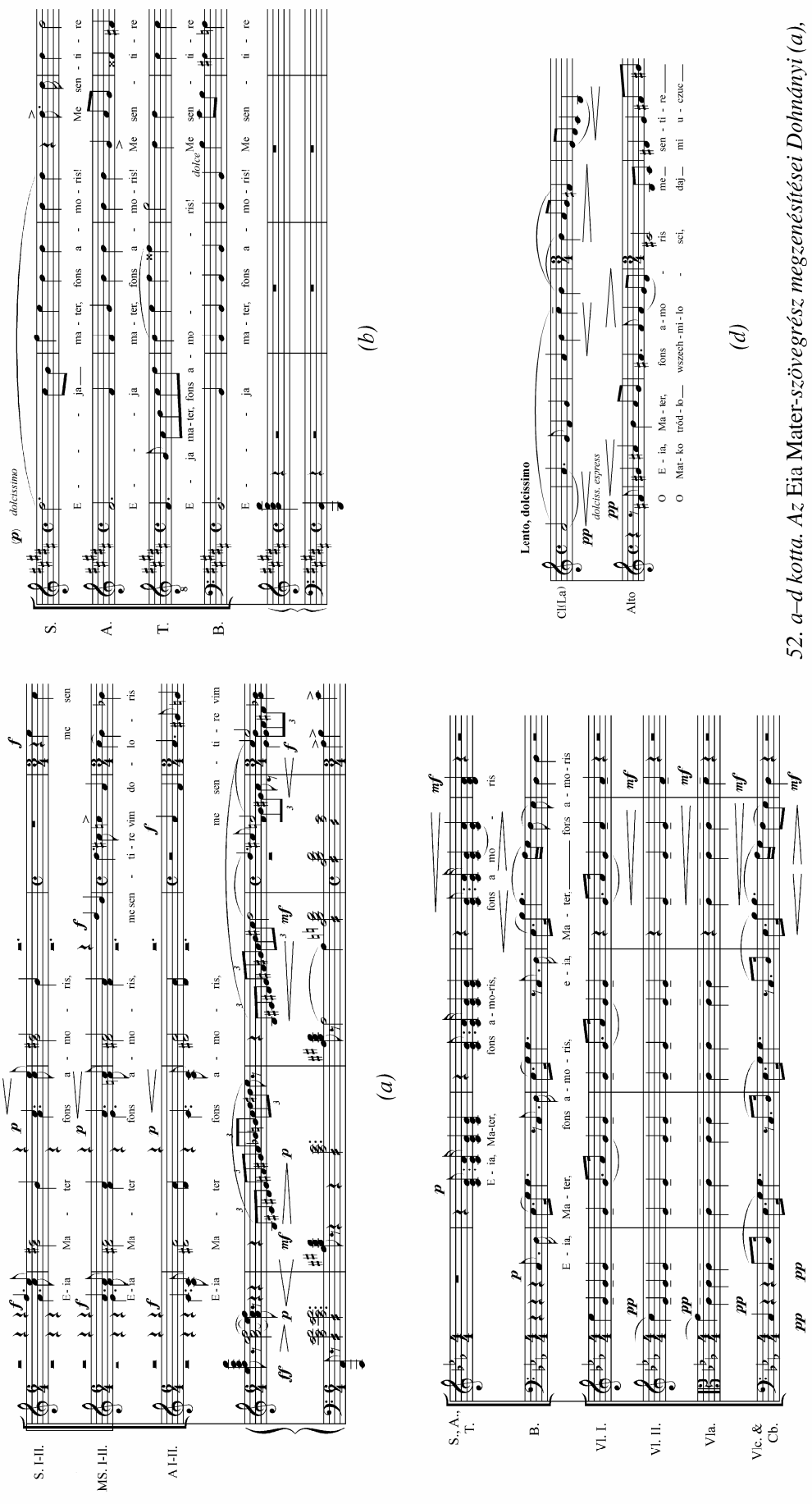
A *Fac ut ardeat* és az *Inflammatus* letétjét elsősorban a tizenhatodoló zenekari motivika fűzi össze. Mint láttuk azonban, a két szakasz számos egyéb szempontból rokon: formai funkciójuk (melléktéma), hasonló alapgesztusuk (függetlenedés, szenvedélyesség) és szövegkezelésük (madrigalizmusok, az arányosnál nagyobb terjedelem) tekintetében is. Mindemellett fel kell figyelnünk szövegük közös elemére: a tűzre. Habár ellentétes kontextusban jelenik meg – a pokol, illetve a szeretet lángjaként –, a Dohnányi által konstruált zenei szerkezet megerősíti a képi párhuzamot.

A szövegtagolás tanulságai

A szövegfestés, a szöveg és a zene aránya–hierarchiája mellett a szövegkezelés további szempontjaként azt vizsgálhatjuk, hogy Dohnányi miképpen juttatta érvényre a vers tagolását. Feltűnő, hogy a zenei forma nem követi a vers legkézenfekvőbb értelmi egységeit, vagyis nem emeli ki azt a pontot, ahol az addig háttérbe szoruló elbeszélő érzelmei a középpontba kerülnek (az 5. strófa kezdete: *Kútja égi szeretetnek / engedd éreznem sebednek / mérgét: hadd sírjak veled*). A kulcs-strófa Dohnányinál a zenei folyamatba illeszkedve, az ismételt expozíció melléktémájaként *(b'1)* jelenik meg, azaz egyáltalán nem exponált helyen.[77] Ráadásul az *Eia Mater, fons amoris*-sorokra, Mária gyöngéd megszólítására, ugyanaz a zenei anyag jut, mint az *O quam tristis*-felkiáltásra. *(52.a kotta)* A *Stabat Mater* más megzenésítői e helyütt többnyire a szöveg intimitását, a leíró tárgyalásmódból előlépő lírai én megjelenését emelték ki: Verdinél *a cappella, dolcissimo,* H-dúr anyag, Dvořáknál lágyan ringó, c-moll kórusmegszólalás jeleníti meg; Szymanowski pedig alt szólónak adta a szöveget egyetlen klarinét *dolcissimo* kíséretével. *(52.b–d kotta)* Persze Dohnányi értelmezése is indokolt: nála ugyanis ez a szakasz nem a sorok első részének gyengéd képét, hanem a *vim doloris* szavakat helyezi a középpontba, s ily módon érthető, hogy az *O quam tristis* felkiáltásával rokon. Ez a jelenség arra mutat rá, hogy a szuggesztív érzelmi képekkel telített szöveg – paradox módon – jól alakítható a szövegtől

[77] Ugyanakkor az 1–2. strófa hangulati különbsége leképeződik a zenében (zeneileg az expozíció fő- és melléktémái), továbbá az olvasót közvetlenül megszólító 3. strófa kezdete is egybeesik zenei formahatárral (itt kezdődik az expozíció ismétlése).

10.18132/LFZE.2010.21



52. a–d kotta. Az Eia Mater-*szövegrész megzenésítései Dohnányi (a), Verdi (b), Dvořák (c) és Szymanowski (d) letéjeiben*

10.18132/LFZE.2010.21

független logikájú zenei formához. A zeneszerző számára lehetőséget ad ugyanis arra, hogy több motívum közül válasszon: melyiket tekinti az adott részlet domináns mozzanatának.

A szöveg kézenfekvő értelmi tagolásától (2–2–5–1 strófa) való legfontosabb eltérést a trió (kidolgozási rész) kiemelése jelenti. A 6–7. strófát megzenésítő, *Sancta Mater*-szakasz számtalan zenei jellemzőjében elkülönül a mű többi részétől, s mint láttuk, felvezetése a mű leghatározottabb formahatárát jelenti. Gesz-dúr hangneme és homofón kórusmegszólalásai miatt a szakasz valamiféle szigetnek, egy másik dimenzióba tett kitérésnek tűnt. Mégsem tekinthetjük egyszerűen kontraszt-funkciójú közjátéknak, mivel bizonyos szempontból a darab kulminációjának is bizonyul. Habár másutt a folyamat fenntartása, a hangszeres jellegű forma érvényre juttatása még a szöveg kifejezésénél is fontosabb volt Dohnányi számára, itt határozottan megakasztotta a zene előre haladását. Hogy miért, arra ez esetben talán mégis a vers jelentésének mélyebb rétegeiben keresendő a válasz. A *Sancta Mater*-strófa bizonyos szempontból ugyanis lényeges, új motívumot vezet be. Itt a lírai én már nem csupán Mária gyászát kívánja átvállalni, hanem magát Krisztus szenvedéseit is: *Óh szentséges anya, tedd meg, / a Keresztrefeszítettnek / nyomd szívembe sebeit! / Oszd meg, kérem, kínját vélem* […] Nemcsak az azonosulás célja változik meg ezen a ponton, hanem mértéke is: bár az elbeszélő az első öt versszakban is a legmélyebb együttérzés hangján szólt, az azonosulás fájdalma elsősorban itt, a 6. strófában jelenik meg. Úgy tűnik tehát, hogy Dohnányi a *Stabat Mater*-szöveg kulcsmozzanatának a teljes azonosulásban feloldódó szeretet kifejezését tekintette.
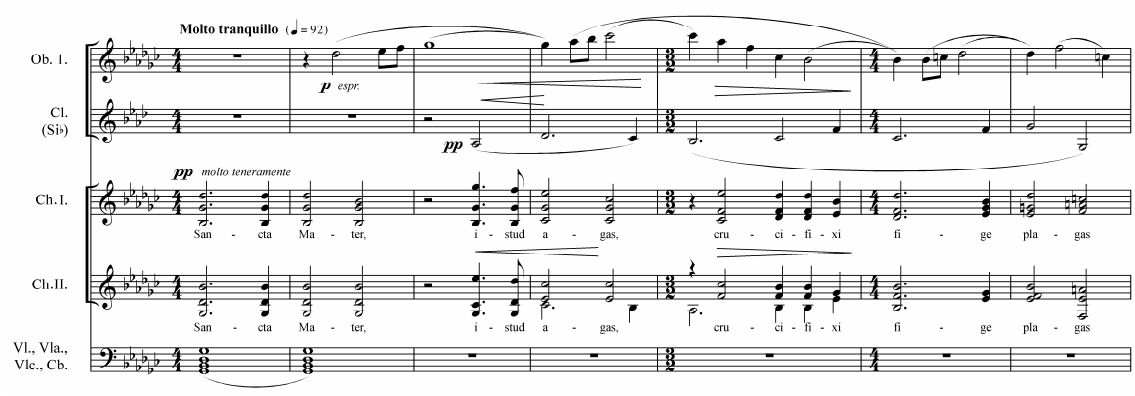
„He lives his religion"

Az eddigieket összegezve elmondható tehát, hogy a *Stabat Mater* összetett formája és szerves motivikus szövésmódja elsősorban Dohnányi hangszeres kamaraműveivel mutat rokonságot, ami megfelel a megrendelő elvárásának is. Az organikus szerkesztés következtében úgyszólván minden anyag összefüggésben áll egymással, sőt a fontosabb témák mind levezethetők a zenekari előjátékból. Ez a szervesség egyfelől a textus egymásba fonódó képeivel is összefüggésbe hozható, ugyanakkor fegyelmező keretként is szolgál. Dohnányi szövegkezelése ebből adódóan némileg eltér a *Stabat Mater*-szöveg más megzenésítőinek koncepciójától: néhány, számára jelentős gesztus – mint a *Fac ut ardeat,* az *Inflammatus,* a *Sancta Mater* és a kóda – kiemelését leszámítva művében elsősorban a konzekvens zenei forma vezérli a folyamatot. A vers bővelkedik erőteljes kifejezésekben és képekben, így még az sem kizárt, hogy Dohnányi részben azért választotta, mert elképzeléseit sokkal jobban megvalósíthatónak vélte benne, mint egy heterogénebb, a formát jobban determináló textus esetében.

Korábban már felmerült, hogy a fiúkari apparátus bővítésében megnyilvánuló jogos hangzásigény alapja a mű érzelmes tónusa. A gyászos szöveg ellenére ugyanis Dohnányi letétjéből feltűnő szenvedélyesség, fűtöttség árad – s ennek kapcsán kell visszatérnünk a négy kiemelt szakaszra. A szigorú formából elsőként kiszabaduló téma *(Fac ut ardeat)*

10.18132/LFZE.2010.21

megszólalásakor jelentős, addig rejtve maradó érzelmi energia tör elő. Ez nemcsak a szakasz függetlenedésében, a két kórus gördülékeny összefonódásában és a burjánzó zenekari motívumban érhető tetten, hanem a hangszerelésben is: széles, szárnyaló vonóshangzás uralkodik. Ez a hangszín Dohnányi más műveiben a vallásos rajongásnál jóval elemibb érzést jelenít meg: szeretetet, szerelmet, érzékiséget – mint például a 2. szimfónia nyitótételének melléktémájában. Az érzelmesség valóban az *in amando Christum Deum* szavakban ér tetőfokára, mely a Krisztus iránti szeretet végtelen áradását hivatott tolmácsolni. Ezt az értelmezést követve a *Sancta Mater*-szövegrész kiemelése is világosabb. Az emelkedett pillanatnak, amikor a hívő szavakba önti, hogy nemcsak a gyász fájdalmát, hanem a primer szenvedéseket is átvállalni kívánja, szinte szerelmes érzelmességet ad a kórusok gyengéd deklamációja fölött felcsendülő oboa–klarinét duó.[78] *(53. kotta)* A lelki egyesülés iránti vágyódást szemlélteti a trió utolsó szakasza is: az *in planctu desidero (társad lenni ugy sovárg)* megzenésítésében a két kórus *a cappella* felelget egymásnak. A disszonáns, lefelé csúszó harmóniák mintha az egyedüllét bizonytalanságát fejeznék ki, hogy aztán a *desidero* szóra megérkező C-dúr *tutti* feloldja ezt. Az itt leírtakkal az *Inflammatus* tónusa sem ellentétes: a *Fac ut ardeat*hoz hasonló zenei letétjében ugyanúgy benne rejlik valamiféle világi szenvedélyesség, érintettség – közös képi elemük, a tűz két ellentétes asszociációjának megfelelően.



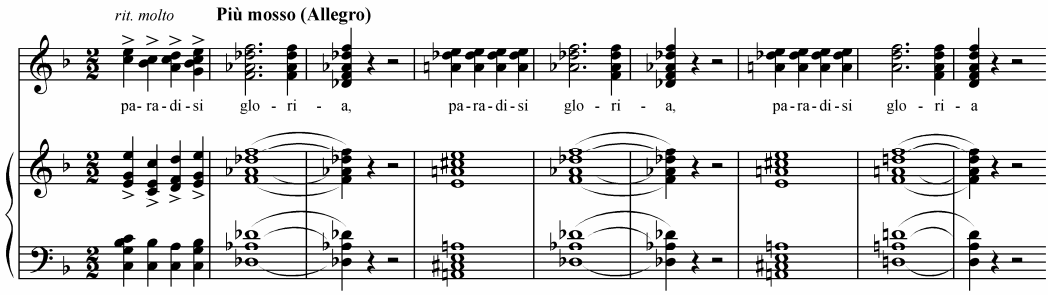
53. kotta. A Sancta Mater *kezdete*

Végül a terjedelmes kóda is jelzi Dohnányi azon törekvését, hogy a szeretettel, szenvedéllyel, vágyódással kapcsolatos szövegszakaszokat emelje ki. Ezt ugyanakkor nem jellemzi az előzményekhez hasonló fűtöttség, sőt szinte naivan érintetlen. Úgy tűnik, a különböző kompozíciós elvek közül a záró szakasz esetében inkább visszafogottságra való

[78] Ezt a hangvételt folytatva a *Tui nati vulnerati* kezdetű szakasz már áradó boldogságot sugároz (életörömmel teli lendületére jellemző, hogy ez az egyetlen téma a műben, amely elszakad a zenekari bevezetés–mottó szűk lépésekből építkező jellegétől). Igaz: a *Sancta Mater* boldog egyesülésének negatív párja is megjelenik a darabban a trió második felében, de ez csupán egy másik, fájdalmasabb „nézőpontja" ugyanannak, nem pedig ellenpárja (megoldása Schubert-dalok *maggiore–minore* váltásaira emlékeztet). Ráadásul a *Tui nati*val párhuzamos *Juxta crucem*-szakasz szinte kirobbantja a gesz-moll tragikumából, s egészen C-dúrig vezeti el.

10.18132/LFZE.2010.21

törekvés volt a döntő – ugyanaz a fegyelem, amely a szigorú zenei struktúra kialakulásáért általában is felel. Gyökeresen új hangvétele ellenére azonban a kóda szerves folytatója a korábbiaknak, hiszen Dohnányi a szemünk láttára bontja ki a *Quando corpus*-témafejet a komor zenekari motívumból.[79] Visszautal az előzményekre akkor is, amikor az F-dúr záróakkord felcsendülése előtt hirtelen Desz-dúr hangnemi kitérést alkalmaz – melyet azáltal is kiemel, hogy A-dúr akkord (d-moll dominánsa) mellett hozza –, minden bizonnyal a *Sancta Mater*-szakasz valószerűtlen modulációjára emlékeztetve. *(54. kotta)* A kóda nem valódi kontraszt tehát, hanem a korábbi zenei anyagok és dramaturgia egy lehetséges következménye – ily módon a tragédiának, pokolnak, vagy éppen a szenvedélyes szeretetvágynak nem ellentéte, csupán másik nézőpontja.



54. kotta. A Paradisi gloria *Desz-dúr kitérése*

Habár a *Stabat Mater*ben elsősorban a közelmúlt nehézségeiben megfáradt, idős szerző vallás felé fordulását, a keserves anyáról szóló szöveg választásában saját tragédiáinak felidézését sejthetnénk, az elemzésből úgy tűnik, hogy e szerzője számára különösen kedves kompozíció inkább a „főművekhez", a 2. szimfóniához és a *Cantus vitae*-hez hasonló élet- és szerelemközpontú *ars poetica* szellemében fogant.[80] Azt a meggyőződést fejezi ki, amit Dohnányi szavakkal is megfogalmazott, amikor a keresztény értékrend praktikusságát hirdette.[81] Bár zenei szempontból elsősorban Brahms *Német requiem*jéhez, illetve más *Stabat Mater*-feldolgozásokhoz hasonlítottuk, e tekintetben felmerül egy további lehetséges minta is: Schumann *Az éden és a péri* című kompozíciója, melyhez tehát a szemléletmód és a hangvétel hasonlósága köti. A két mű rokonsága elsősorban azért merülhet fel, mert Dohnányira – visszaemlékezése szerint – fiatal korában igen nagy hatással volt a *Péri*.[82] Schumann egyébként

[79] Ahogy a zenekari motívumot Pergolesi művével hoztuk összefüggésbe, úgy itt is fölmerül, hogy a kódát kezdő ütemek a 18. századi zeneszerző hasonló szövegű szakaszára is utalnak (bár a hasonlóság kevésbé nyilvánvaló).

[80] Párhuzamba állítható továbbá a Hat zongoradarab (op. 41) záródarabjával, a *Cloches*-sal is, melyet Dohnányi a hozzá legközelebb álló vér szerinti gyermeke, Dohnányi Mátyás halálára írt. Ez természetesen egyáltalán nem egyházi kompozíció, de „harangzúgásával" vallásos asszociációkat enged meg.

[81] Ettől természetesen nem zárhatjuk ki, hogy Dohnányi személyes tragédiái is befolyásolták a szövegválasztást – ahogy az például Dvořák és Szymanowski esetében is feltételezhető.

[82] A pozsonyi zeneegylet tevékenységéről: „A kórust a »Pozsonyi dalegylet« szolgáltatta, amely önállóan is hangversenyeket rendezett, melyeken a sajnos ma annyira megvetett, mindazonáltal gyönyörű romantikus karművek is kerültek előadásra. Így emlékszem még Schumann »Paradies und die Peri« című estét betöltő művére

10.18132/LFZE.2010.21

úgy jellemezte kompozícióját mint „oratórium, de nem az imaterem, hanem derűs emberek számára”,[83] s a későbbi elemzők sem tekintik szoros értelemben vett egyházi műnek.[84] A péri alakja maga is csak részben vallásos teremtmény, s ahogy Kroó György fogalmazott, a felhasznált szöveg „tipikusan romantikus témát dolgoz fel, de a szokásos misztikus-vallásos atmoszféra helyett nagyobb benne a humanitás gondolatának szerepe”.[85] Emellett Schumann művének zenei koncepciója is hasonlítható kissé a *Stabat Mater*hez: mindenekelőtt végigkomponáltsága, illetve formai és melodikai kontinuitása.

A *Stabat Mater*ben mindenesetre a zenei forma szigorúsága és a kamarazenei szövésmód valószínűleg éppen a szöveg interpretációjának bensőségességét hivatott – tudatosan vagy nem-tudatosan – leplezni. Szoros kötődése a Dohnányi-életmű korábbi darabjaihoz egyben azt is jelzi, hogy vallásos szövege ellenére az œuvre szerves része, így gondolatvilágában aligha képviselhet határozottan új elemeket, még ha Dohnányi vallásos műfajok iránt fellobbanó érdeklődése vitathatatlan is. Ahogy Thomas Schipperges is jellemezte: a *Stabat Mater* „teljes egészében retrospektív kései mű”.[86] Annak ellenére tehát, hogy az idős Dohnányi megingathatatlanul derűs, a tragédiákon felülemelkedni képes személyiségének és optimista életszemléletének lelkendező leírásait a legtöbb esetben túlzónak érezhetjük,[87] azzal a kritikussal egyetérthetünk, aki a *Stabat Mater* ősbemutatója kapcsán Dohnányi vallásosságáról értekezve így összegezte a zeneszerző attitűdjét: „he lives his religion” – ő *éli* a hitét.[88]

[op. 50], mely mély benyomást tett reám.” Kiszely–Papp Deborah, „»Emlékkönyvemből«. Dohnányi Ernő előadása a Magyar Rádióban Budapest I, 1944. január 30., vasárnap, 18 órakor”, in *Dohnányi Évkönyv 2003,* 27–45, ide: 42.

[83] „[…] ein Oratorium, aber nicht für den Betsaal – sondern für heitre Menschen.” Schumann levele E. Krügernek (1843. június 3.), *Briefe, Neue folge*, Gustav Jansen (Hrsg.) (Leipzig: Breitkopf & Härtel, ^{2}1904), 228.

[84] Lásd például: John Daverio, *Robert Schumann. Herald of a „New Poetic Age”* (New York–Oxford: Oxford University Press, 1997), 276 k. Éppen ezért a Schumann-kutatásban nincs konszenzus a kompozíció műfaji besorolását illetően. Kifejezetten a műfaji probléma fényében vizsgálja a művet: Arnfried Edler, *Robert Schumann und seine Zeit* (Laaber-Verlag: Laaber, 1982). Fejezetei címe: „IV. Zwischen Musikdrama und Oratorium, 1. Ein neues Genre für Konzertsaal”. A *Robert Schumann. The Man and his Music* (Alan Walker [ed.], London: Barrie & Jenkins, 1972) című kötet az „operatic and dramatic music” kategóriától külön tárgyalja a „the choral music” egységben. A *Schumann Handbuch* (Ulrich Tadday [Hrsg.], Metzler: Bärenreiter, 2006) besorolása: „Die großbesetzten vokal-instumentalen Werke”.

[85] Kroó György, *Robert Schumann* (Budapest: Bibliotheca, 1958) = *Kis zenei könyvtár 4.,* 169.

[86] Thomas Schipperges, „Ernő (Ernst von) Dohnányi”, Ludwig Finscher (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil 5, Cov–Dz.* (Kassel: Bärenreiter, 2001), 1190–1196, ide: 1195.

[87] Ez amerikai újságcikkekben (például Nancy Gene Browns, „Celebrates Birthday Tomorrow: »Work Hard«, Says 80-Year-Old Ernst Dohnanyi”, *The Summer Flambeau,* 1957. július 26.; Clarence Jones, „Florida’s Youthful Oldsters: Last of the Romantic Age Masters Not Slowing Down”, *The Florida Times-Union,* 1958. október 5.) éppúgy megjelenik, mint a *Búcsú és üzenet*ben, valamint Vázsonyi és Ilona von Dohnányi monográfiájában.

[88] Lily May Caldwell, „»Never hate«: Composer Dohnanyi’s love shows in music”, *The Birmingham News* (1956. január 17.).

10.18132/LFZE.2010.21

3. „A wayfaring stranger" – az *Amerikai rapszódia* (op. 47) értelmezése

„I am a poor wayfaring stranger"

Az *Amerikai rapszódia* szövésmódját tárgyaló fejezetben azt láttuk, hogy a *Wayfaring stranger*-spirituálé feldolgozása – exponálása, feldolgozása illetve formálása – számottevően különbözik a többi dallam kezelésétől. Míg másutt a zeneszerző már az adott dallam első megjelenésekor hajlamos siettetni az anyag kibontakozását, addig a *Wayfaring stranger* elhangzására bőven hagy időt, ennek következtében az háborítatlan szigetet képez a kompozíció folyamatában, s bensőséges tónusával határozottan kirí villódzóan színes, olykor szinte harsány környezetéből. A szerző a többi dallamot – legkésőbb a feldolgozás során – elemeire tördeli, viszont a *Wayfaring stranger* esetében még a variációk során is megőrizte többé-kevésbé a melódia ívét. Mindemellett a hozzá kapcsolódó forma is a legteljesebbnek, legönállóbbnak bizonyul a kompozíció belső egységei közül. Joggal feltételezhető tehát, hogy ez a dallam Dohnányi számára valami okból nagyobb jelentőséggel bírt.

Ugyanerről árulkodik a *Wayfaring stranger*-dallam visszatérése *(D)* is. Ezt a patetikus, *Adagio* szakaszt a soron következő, 4. változatnak is tekinthetjük, mégpedig a 2.-hoz hasonló témafej-variációnak, melyben a téma kezdőmotívuma jelenik meg ellenpontos feldolgozásban. Hangvétele markánsan elüt a téma exponálásának tónusától: a csendes melankólia itt tragédiává fokozódik. A *D*-szakasz komor hangvételéből kiindulva a mű egy elemzője, Laura Moore Pruett feltételezte, hogy Dohnányi a „wayfaring stranger"-képben saját sorsa, az emigrációt követő, bolyongással telt, nehéz évek szimbólumát látta.[89] Meglátását azzal támasztotta alá, hogy az *A Song of Life* idevágó fejezetében Ilona von Dohnányi is ezt a kifejezést használta:

> Tudtam: ez az utazás [Európából Dél-Amerikába] akár vagyont, hírnevet és kényelmet is hozhat számunkra, mégis tartottam tőle, hogy ehelyett boldogtalan hazátlanok, vándorló idegenek [„wayfaring strangers"] maradunk örökké.[90]

Pruett teóriáját igazolja, hogy a levelezés tanúsága szerint Ilona von Dohnányi éppen az *Amerikai rapszódia* kompozíciós munkálatait követően dolgozott legnagyobb intenzitással könyvén,[91] így a zeneszerző érdeklődési körébe kerülő kifejezés valóban beszűrődhetett az

[89] Laura Moore Pruett, „Dohnányi's *American Rhapsody,* Op. 47: An Émigré's Tribute to the New World", in James A. Grymes (ed.), *Perspectives on Ernst von Dohnányi,* 165–179. A továbbiakban: Pruett.

[90] „I knew that this voyage could bring us wealth, fame, and comfort, I feared that we would instead remain unhappy aliens and wayfaring strangers forever." Ilona von Dohnányi, 168. A kifejezés aztán még egyszer, 1953-as atlantic city-i látogatásuk leírásakor is felbukkan – elsősorban anyagi korlátaikra utalva –: „Dohnányi found Atlantic City to be an interesting, luxuriously fashionable town. The seemingly endless walk along the seashore, with the stupendous shops and the throngs of people, made a fascinating picture in the sunshine. The Maestro and I sat on a bench, holding hands, and in this whirl of people we had never felt so forlorn and lonesome in our lives. I do not know exactly how he felt, for he was silent, but for my part, the sight of all the wealth around us made me feel like a wayfaring stranger." Ilona von Dohnányi, 197.

[91] Lásd például Dohnányi Mária 1954–1956-os leveleit. (Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 167–198.)

10.18132/LFZE.2010.21

alakuló szövegbe. Sőt még az is lehetséges, hogy a dallam Dohnányi figyelmét sem elsősorban zenei szempontból keltette fel, hanem szövege, illetve annak is e központi szimbóluma miatt. A variációs stratégia legalábbis erre utal: szigorú motivikus fejlesztésre nem kerül sor, ehelyett a spirituáléhoz lazán szőtt karakterváltozatok csatlakoznak. Pruett e sokszínűséget is megkísérelte bevonni értelmezésébe, olyannyira, hogy még a témadallam hangvételétől leginkább különböző 2. variációt is a *wayfaring stranger*-képpel magyarázta: úgy vélte, a harcias változat Dohnányinak a sors kegyetlensége felett érzett indulatait tolmácsolja.[92] Bár ez a feltételezés kevésbé látszik meggyőzőnek, az elemzéshez jó kiindulópontnak tűnik, hogy a karakterváltozatok dramaturgiája mögött valamiféle programot keressünk.

Az *Amerikai rapszódia* angolkürtön felcsendülő, vonós orgonaponttal kísért spirituáléjának hallatán nem nehéz Dvořák *Új világ szimfóniá*jának lassú tételére asszociálni – bár fontos hangsúlyozni, hogy valójában csak az első néhány taktus hasonlít, s a tételek formája, dramaturgiája, hangvétele később teljesen másképp alakul. Valószínű, hogy a Dvořák-mű kezdetének megidézése tudatos szerzői döntés eredménye, mely inkább csak a mű felszínét érinti. A Rapszódia e részletének van ugyanis egy másik, mélyebb gyökerű kapcsolata is, mégpedig a szerző saját darabjai között: az életmű ismeretében a *Wayfaring stranger*-melódia hangszerelése félreismerhetetlenül a *Szimfonikus percek* variációs tételére emlékeztet. Az angolkürt középpontba állítása, a téma panaszos hangütése és zenei felépítése – fellépő kvintje, dóros színezete – is hasonlít, még ha a 19. századi fehér spirituálé és a 16. századi magyar egyházi dallam eredetét tekintve meglehetősen távol esik is egymástól. (*2.a–b kotta,* 119. oldal.) A két zenei szakasz dramaturgiai hasonlósága a variációk indulásakor még nyilvánvalóbbá válik. Rokon az 1. variációk fafúvós, lágy dallamdíszítése (*2.c–d kotta,* 119. oldal); a finom hangvételt ellenpontozó, markáns 2. változatok karaktere, szövete és felrakása (*2.e–f kotta,* 120. oldal); míg a Rapszódia érzelmes 3. variációja az op. 36 éteri hangzású 3. változatát idézi fel.[93] (*2.g–h kotta,* 121. oldal.) A hasonlóan exponált téma és a hasonló textúrájú variációk feltűnően egyező sorrendje szinte olyan hatást kelt, mintha Dohnányi újraírta volna a *Szimfonikus percek* variációit új alapanyaggal. Olyan értelemben mondhatjuk tehát a variációsort nem szorosabb értelemben véve zenei fogantatásúnak, hogy a téma saját zenei tényezői helyett a szerző egy korábbi kompozíciójában kikristályosodott séma, variációs stratégia határozza meg. Ennek nyomán érdemes vizsgálódni az életműben további kapcsolatokat keresve – kiindulva például abból, hogy a *Wayfaring stranger* 3. variációja a fisz-moll szvit nyitótételének hasonló dramaturgiai helyzetben álló – két, a témától karakterében eltávolodó változat után mintegy témareprízként, harmadik helyen következő – Fisz-dúr variációjával is rokon. (*2.i kotta,* 121. oldal.)

[92] Pruett, 171 és 173.

[93] Bár a Rapszódia variációi itt megszakadnak, távolabbról még az *Adagio* visszatérés is összefüggésbe hozható a *Szimfonikus percek* vészjósló, komor 4. változatával.

10.18132/LFZE.2010.21

Az Amerikai rapszódia *kapcsolatai*

Az *Amerikai rapszódia* bemutatójának egy recenzense a következőképp jellemezte a darabot:

> A zenekari színeffektusok, melyek ellenpontként ölelték körül a vezető „Wayfarin' Stranger" és „Sweet Betsy From Pike" dallamokat, a korai amerikai telepesek szőtteseihez hasonló, ragyogó zenei képekből álló, tiszta és tündöklő szövetet hoztak létre.[94]

A kompozíció legjellegzetesebb vonása valóban az a hangszerelésbeli és tematikus színgazdagság, ami a művet tarka, filmszerűen pergő képek sorozatához teszi hasonlatossá. A Rapszódia e sajátossága két, egymással stílusában és keletkezési idejét tekintve is rokon zenekari művet idézhet eszünkbe az œuvre-ből: a már említett fisz-moll szvitet (op. 19, 1909) és a *Gyermekdal-variációk*at (op. 25, 1913–1914). A bevezetőről (*A* szakasz) a mű egy jellemzőjének Strauss *Kék Duna keringő*je jutott eszébe,[95] de felidézheti hallgatóiban akár Beethoven IX. szimfóniájának finálé-kezdetét is. A két, fajsúlyában oly különböző kapcsolódási pont egy következő problémára irányítja a figyelmet: Pruett úgy ítélte, hogy Dohnányi kissé felületesen kezelte kölcsönzött anyagát. Az *Old Smoky*nál például vélhetően nem volt teljesen tisztában a dallam „kulturális konnotációjával", csakis emiatt társíthatott hozzá oly viharos kísérőanyagot.[96] Aligha feltételezhetjük azonban, hogy Dohnányi annyira híján volt körültekintésnek és humornak, hogy a banális dallamot és a szerelmi csalódásról kissé naivan panaszkodó – ráadásul vaskos paródiákban is közismert – verset tragikusnak érezte volna.[97] Életművében ugyanakkor kézenfekvően adódik a párhuzam: az ártatlan főtémát ál-tragikus hangvételű bevezetés előlegezi meg a *Gyermekdal-variációk*ban (op. 25) is. A gesztus rokonságát közös zenei jegyek erősítik: a rézfúvók dominanciája, a vonósok pontozásos ritmusképlete és az elhaló zárás.[98]

A *Gyermekdal-variációk*kal való rokonságát a *The Riddle*-szakasz *(C)* sem tagadhatja. Előbbi 2. variációja ugyanúgy két ellentétes szakaszból épül, mint a *C* főrésze: egy, a dúr hangsor alsó kvintjét hangsúlyozó motívumból; és egy arra tréfás választ adó, kromatikusan ereszkedő, *staccato* elemből. (*31.a–b kotta,* 188. oldal.) Mint láttuk, hasonló elven alapul a Rapszódia *C*-szakaszának triója is: a *Turkey in the Straw*-dallam egyes sorait követően változó

[94] „The orchestral coloring effects, weaving with counter-themes against the prominent »Wayfarin' Stranger« and »Sweet Betsy From Pike,« created a clear and lucid pioneer tapestry containing brilliant harmonic-picturization." Robert Schesventer, „Two OU Musical Landmarks Witnessed at Concert Sunday," *Ohio University Post* (1954. február).

[95] Matthew Rye, „Dohnányi: American Rhapsody" (lemezkísérőfüzet, Chandos 9647, 1998).

[96] „Dohnányi, having chosen the songs from the Boni edition but not fully aware of the cultural connotations associated with each of the tunes, used this simple, juvenile tune as the basis of a very serious, turbulent introduction." Puett, 171.

[97] Például: „On top of Old Smoky, All covered with blood, I found my true lover, Face down in the mud".

[98] Egy másik, lehetséges párhuzamról Vázsonyi a következőképp írt: „Az idők folyamán például a *Pierette fátyolá*nak egyetlen részlete, az első és második képet összekötő keringő vált »slágerré«. Muzsikusok gyakran róják fel Dohnányinak, hogy ez a valcer határozottan triviális. Nem is tudják, mennyire igazuk van: Dohnányi nem kevesebb, mint négy valcert komponált erre a helyre, mielőtt a szóban forgó változat megszületett. A korábbiakat mind elvetette, mert egyik sem volt *eléggé* triviális." Vázsonyi, 321.

10.18132/LFZE.2010.21

hosszúságú, kontrasztáló anyag ékelődik be. Ez is rokonságban áll a 2. gyermekdal-variációval, ám sajátosan komikus hangszerelése miatt (rézfúvós témaintonáció a magas fafúvók karcsú válaszával szembeállítva) a 4. változat tréfás, esetlen hangzását is eszünkbe juttathatja – itt a zongorához a legmélyebb és legmagasabb fafúvók különös összeállítása csatlakozik. Kínálkozik végül egy harmadik kapcsolat is, a fisz-moll szvit nyitótételének 5. változata: ezzel a mély regiszterben megszólaló témaintonáció, a mechanikus kíséret suta *staccató*ja, s mindenekelőtt a sorokat elválasztó, kromatikus fuvolafutam köti össze. (*33.a–b kotta,* 190. oldal.)

Az *Amerikai rapszódia E*-szakasza kevésbé közvetlenül hasonlít más Dohnányi-művekre. Ahogy azonban fentebb Beethoven, Dvořák és Johann Strauss neve is felmerült lehetséges mintaként, úgy a *country dance*-ek feldolgozását például Haydn-szimfóniák finálé-hangjához hasonlíthatjuk. Amikor pedig a végső fokozás kavalkádjában heterofóniaszerűen megjelenik az ormótlan hangszerelésű *Sweet Betsy*, akkor sem a zene tulajdonképpeni tartalma, hanem a külső asszociáció ad neki valamiféle vészjósló ízt: Mahler banálist és tragikust egymás mellé állító, két dimenziós megoldásaira emlékeztet, esetleg Bartók Concertójának *Megszakított közjátéká*t juttathatja eszünkbe – jóllehet mondanivalójának súlya nyilván nem hasonlítható ezekhez. A fentiek alapján számos más mű felmerülhet mint a Rapszódia rokona: a bevezető hangvétele és az *Old Smoky* hangkészlete például Liszt *Faust-szimfóniá*jának (I. tétel) grandiózus zárótémájára emlékeztet; a 2. variációban magyaros–verbunkos szín jelenik meg; az 1. *country dance* a *Ruralia hungarica* fináléját idézi; s végül a 2. szimfónia bizonyos elemei is felbukkannak (a scherzo motívumai a *Turkey in the Straw*-ban és a *Sweet Betsy*ben, a finálé 2. variációja pedig a *Wayfaring stranger* 2. változatában).

Az *Amerikai rapszódia* legfontosabb kapcsolódási pontjai esetében – a fisz-moll szvit nyitótételében és a *Gyermekdal-variációk*ban – a szerző törekvése az volt, hogy színekben minél gazdagabb, csillogóbb, változatosabb textúrákat soroljon egymás mellé. Utóbbit szinte cselekményes zenei mozgalmassága miatt a bemutató recenzensei Strauss *Till Eulenspiegel*jéhez hasonlították, Vázsonyi pedig a mű stiláris sokrétűségét – igen találóan – zenei *Így írtok ti*-nek nevezte.[99] A fisz-moll szvit variációinak lényege úgyszintén nem a széles melódiájú téma motivikus kibontása, hanem karakterképek létrehozása. Amint az 1910-es budapesti bemutató kritikusa fogalmazott:

> [A zeneszerző] nem fél a reminiszcenciáktól, nem töri a fejét indoklásokon. És ez adja meg Dohnányi Suite-jének azt a sajátos, egyéni jelleget: a reminiszcenciák, és a szabad, kaleidoszkópszerű merész tematika.[100]

[99] Vázsonyi, 130.
[100] Jász Dezső, „Dohnányi új Suite-je", in Breuer János (szerk.), *Zenei írások a Nyugatban* (Budapest: Zeneműkiadó, 1978), 38.

10.18132/LFZE.2010.21

Ahogy tehát az *Amerikai rapszódia Wayfaring stranger*-szakaszában Dohnányi a *Szimfonikus percek* variációs tételének dramaturgiáját és sémáját vette át, úgy a mű egyéb részeiben más, korábbi műveiben – elsősorban karaktervariációiban – már kipróbált és sok esetben nagyon sajátos, jól felismerhető textúrákat kölcsönzött. Éppen a rokonságok leplezetlensége miatt merül fel, hogy az önidézés mögött valamiféle tudatosság rejlik. Kérdés, hogy ez miképp egyeztethető össze a kompozíció alkalomszerűségével – ezért a továbbiakban a műnek az alapanyagon túl kifejeződő amerikanizmusát is szükséges közelebbről megvizsgálni.

„From the New World" – Dohnányi amerikanizmusáról

Pruett szerint Dohnányi 47. opuszának hangsúlyozott amerikanizmusa egyfelől a zeneszerző személyes helyzete, másfelől a történelmi szituáció miatt is indokolt.[101] Dohnányi valóban jól érezte magát új hazájában, és 1955 szeptemberében – már csak praktikus szempontok miatt is – örömmel lett az ország állampolgára. Ahogy ezzel kapcsolatban Mici fogalmazott:

> Igazán boldog lehet az állam, mely magát polgárának nevezheti. Ez így van és nem kell annyira szerénynek lenni. Hogy a volt honfitársaktól kiinduló aljas rágalmazások után az új honfitársak szeretete, elismerése jól esik, nagyon természetes. Nekem is. Csak most várnám a teljes rehabilitálást is.[102]

A 2. világháború idején és az azt követő évtizedben a nacionalista érzelmek fellángoltak Amerikában – ez vezetett a „kommunista boszorkányüldözés", a mccarthyzmus megjelenéséhez is, melynek legviharosabb évei éppen egybeestek a zeneszerző érkezésével, illetve az *Amerikai rapszódia* munkálataival.[103] A sors fintora, hogy ez idő tájt Dohnányi éppen az őt szélsőjobb nézetekkel vádoló publikációk következményeivel küszködött, melyek persze részint ugyanúgy a háborút követő politikai számonkérés jegyében láthattak napvilágot.

Dohnányi a politikai vádakra hivatalos úton nem reagált (leszámítva a már említett, 1948 novemberében közjegyző előtt tett nyilatkozatot), s a fennmaradt dokumentumok tanúsága szerint barátait sem bíztatta erre. Általában tartózkodott a politizálástól: tallahassee-i letelepedését követően néhány kivételt leszámítva még magánleveleiben is kerülte, hogy nehézségeinek, mellőzöttségének előidézőjeként politikai természetű okokat nevezzen meg.[104] Az amerikai időszak során vele készült interjúkban legfeljebb az 1956-os forradalom kapcsán

[101] Pruett, 175–176.

[102] Dohnányi Mária levele Dohnányiéknak, 1955. szeptember 22. (Dohnányi Archívum: McGlynn letéti anyag, 185.)

[103] A kommunistaüldözés az 1940-es évek végétől 1950-es évek végéig tartott. McCarthy hírhedtté vált wheelingi beszédét 1950. február 9-én tartotta meg, s a mccarthyzmus tulajdonképpeni lezárultát az Oppenheimer-ügyhöz, 1954 júniusához szokás kötni. Lásd: Magyarics Tamás, „A Mccarthyzmus. Boszorkányüldözés az Egyesült Államokban", *Rubicon* 50–51 (1995/6–7), 39–42.

[104] Ilona von Dohnányira ugyanakkor inkább jellemző volt, hogy közeli ismerőseikhez szóló leveleiben politikai alapú mellőzöttséget panaszol. Általában is jellemző volt rá, hogy sokkal többet panaszkodott nehézségeikről – anyagi helyzetükről, betegségeikről, lelkiállapotukról –, mint Dohnányi. Részben személyiségük e különbsége miatt merülnek fel kételyek a *Búcsú és üzenet* szerzőségét illetően.

10.18132/LFZE.2010.21

fogalmazta meg véleményét, de ezt is többnyire újságírói unszolásra tette, s az általánosságokon alig lépett túl.[105] A kérdéses, nagyrészt tallahassee-i cikkekből inkább úgy tűnik, hogy Dohnányinak mint köztiszteletben álló személyiségnek szinte kötelességszerűen eleget kellett tennie bizonyos elvárásoknak – ez esetben hogy az aktuális esemény kapcsán elítélően nyilatkozzék a magyarországi viszonyokról és a kommunista diktatúráról. Cselekedeteit ehhez hasonló, mérsékelt aktivitás jellemezte, bár az 1956-os forradalom után egy magyar diákok javára felállítandó ösztöndíjalapért koncertezett az FSU-n,[106] két alkalommal fellépett a forradalom évfordulójára rendezett buffalói megemlékező koncerten,[107] és anyagi támogatást is nyújtott a magyarországi rászorulóknak.[108] Utóbbihoz tartozik, hogy egy fiatal, 56-os forradalmár rokona egy ideig tallahassee-i otthonukban talált menedékre, ami nagy nyilvánosságot kapott az eseményekre éhes helyi sajtóban.[109]

Talán fontosabb ezeknél, hogy Dohnányi zeneszerzőként sem politizált. Jellemző, hogy az 1956-os forradalom emlékét megörökítő „szabadságharcos induló" komponálására vonatkozó felkérést nem fogadta el.[110] Mint ismeretes, az 1920–30-as években hasonló felkérésekre készült három olyan, alkalmi politikai darabja, amelyek léte később a vádpontok közé került.[111] Magánlevelezésében olykor kifejezetten utalt rá, hogy igyekszik elhatárolódni az 1956-os és

[105] Az 1956-os eseményekhez kapcsolódó cikkek közül lásd például: Martin Dyckman, „Hungarian-Born Dohnanyi Marvels At Courage Of Anti-Russian Patriots", *The Florida Flambeau* (1956. november 2.); N. n., „Family Will Join Him: Dohnanyi To Celebrate 80th Birthday Next Saturday", *Tallahassee Democrat* (1957. július 21.); Ann Waldron, „Wife Of Composer At FSU: Ilona Is A Bit Younger Than The Maestro", *Tampa Sunday Tribune* (1957. július 28.). Emellett még általában olyankor intéztek hozzá politikai jellegű kérdést, amikor egy adott városban először lépett fel, és az újságíró „megismertette" őt az olvasókkal. Ilyenkor szükségszerűen szóba került, hogy honnan és miért jött az Egyesült Államokba. Lásd például: Betty Patterson, „Master Musician Joins FSU Faculty", *Tallahassee Democrat* (1949. november 6.); Jack Loughner, „Noted Hungarian Musician Visiting S.F.: Gloomy Over Future Of Native Country", *The San Francisco News* (1951. július 18.).

[106] 1957. január 15., Tallahassee (95.). Ennek az ösztöndíj-alapnak a segítségével sikerült Vázsonyi Bálintot Floridába hozni.

[107] 1957. október 23., Buffalo (New York) (102.).; 1958. október 24., Buffalo (New York) (111.).

[108] „Küzdenem kellett minden dollárért abban a reményben, hogy majd egyszer eljön az idő, amikor félretehetek valamit. Ez talán meg is történt volna, ha a magyar forradalom vihara nem jön közbe és a számos menekült, kiket teljes erőmből segítenem kellett." *Búcsú és üzenet,* 24. Nagy valószínűséggel Ilona von Dohnányi megfogalmazása. Vö.: „Since the Hungarian revolution broke out, says Ilona, We have been packing and packing. We are always sending clothing to Hungary." Ann Waldron, „Wife Of Composer At FSU: Ilona Is A Bit Younger Than The Maestro", *Tampa Sunday Tribune* (1957. július 28.).

[109] Lásd például: Ron Hamm, „PhD Describes Freedom Fight. Nephew Of Dohnanyi", *Tallahassee Democrat* (1957. április 14.). A fiatalembert az egyetem is érdeklődéssel fogadta, még előadást is kellett tartania a magyarországi helyzetről; lásd: Dohnányiné levele Mrs. Bakernek, 1952. április 12. (OU: „Baker Files".) Hogy befogadása nem volt teljesen veszélytelen, azt bizonyítja, hogy később valószínűleg szovjet politikai ügynökök keresték a fiút Dohnányiéknál. Lásd: Dohnányi levele Trummer Istvánnak, 1957. február 7. (FSU Dohnányi: „McGlynn Letters", 703.) A család politikai jellegű elfoglaltságai a forradalomhoz kapcsolódóan – részben az események iránt érdeklődő és együttérző amerikai környezetük nyomására – megszaporodtak; Dohnányi felesége például vöröskeresztes munkában vett részt, és kivételesen egy levelében még azt is írta: dicsőség magyarnak lenni. Dohnányiné levele Zathureczkynek, 1957. január 29. (FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters", 707.)

[110] A Hungarian Freedom Fighters levele Dohnányinak, 1959. május 17. (FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1958–60", 93.). Abban, hogy ezt a megbízást nem vállalta, számos más ok is közrejátszhatott. Dohnányiné például 1955. december 15-én azt írta Schulhofféknak, hogy öt jótékonysági felkérés érkezett hozzájuk az adott hónapban, de – mivel ezt ők maguk sem engedhetik meg maguknak – Ilona „valamennyit nemes és fellengzős szavakkal" visszautasította. (FSU Dohnányi: „McGlynn Letters", 339.)

[111] *Hitvallás – Nemzeti ima* (1920, négy különböző apparátusra), *Magyar Jövő* (1920, négyszólamú vegyeskar) *Magyar induló – Nemzeti egység indulója* (1933, ének–zongora vagy kórus–zongora). Az utóbbira vonatkozóan lásd például: „Already in 1933 Dohnányi had composed the Gömbös March in tribute to the Hungarian Prime Minister Gömbös, who was among the very first to pull Hungary into the orbit of the Axis." Andrew Sík levele Leon Goldsteinnek, 1949. július 5. (FSU Kilényi–Dohnányi: „Political Documents", 51.)

10.18132/LFZE.2010.21

egyéb magyar emigrációs közösségektől. Ennek egyik okát – közvetve – Takács Jenő fogalmazta meg egy Dohnányinak szóló levelében:

> Ami a Radio Free Europe-ot illeti, feleségem, Éva osztozza nézetét. Engem is csábítgattak Münchenbe jó fizetéssel. De Éva lebeszélt, mondván hogy nem tiszta dolog honfitársainkat kellemetlenségekbe belehuzni és felheccelni, amikor mindez ugysem változtat a helyzeten.[112]

Mint láttuk, Dohnányi magyarországi kapcsolatai jóval a háború előttre nyúlnak vissza, tehát nem elsősorban a közös emigrációs sors jegyében erősödtek meg. Amint az Böhm László egy leveléből kiderül, Dohnányi a hozzá közel állóknak határozottan azt tanácsolta: inkább amerikaiak között keressék a beilleszkedés lehetőségét.

> A Mester téved, ha azt gondolja, hogy irtózom az amerikai társadalomtól. Társaságom szinte kizárólag amerikaiakból áll és meghívásokban nincs hiány, sőt ellenkezőleg. Most, karácsonykor is annyi meghívást kaptam, hogy egyszerűen lehetetlen volt mindegyiknek eleget tenni. […] Magyarokkal egyáltalán nem is tartok kapcsolatot, bár állítólag 60.000 magyar él ebben a városban. Még a magyar negyedben sem voltam, ahol egyes üzleteknek még a feliratai is magyarul vannak. […] Teljesen igaza van a Mesternek, nem érdemes az itt élő magyarokra időt vesztegetni. Nem is teszem.[113]

Hasonló véleményt tükröz közvetve nevelt lánya levele is:

> Itteni [seattle-i] magyarjaink szokáshoz híven panaszkodnak, jajgatnak, és olyan hálátlanok, hogy az embernek a haja égnek áll.[114]

Hogy Dohnányi kerülte a politikai állásfoglalást, az egyrészt valószínűleg a Magyarországról kiinduló rágalmak okozta sértettséggel indokolható, másrészt pedig nyilván fokozott óvatosságra utal. Felesége leveleiben olykor a félelem is kifejezésre jut – az európai turné tervezésekor például kétségbeesetten utasította vissza Nyugat-Berlint mint lehetséges koncerthelyszínt, mivel a keleti városrész közelsége miatt nem éreznék magukat biztonságban.[115] Mindezt összevetve azonban úgy tűnik, a korszak leginkább politizáló műve az *Amerikai rapszódia* lehet, hiszen címében és alapanyagában hazafias érzelmekre apellál, s az új közeggel való azonosulás és alkalmazkodás gesztusaként értelmezhető az alkotó részéről.

[112] Takács Jenő levele Dohnányinak, 1952. június 27. (FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters", 664.)
[113] Böhm László levele Dohnányinak, 1958. december 20. (FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1958–1960", 57.)
[114] Helen McGlynn levele Dohnányiéknak, 1957. [?] május 3. (FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters", 367.)
[115] Dohnányiné levele Schulhoféknak, 1956. március 28. (FSU Dohnányi: „McGlynn Letters", 331.)

10.18132/LFZE.2010.21

Pruett tanulmányában megemlítette, hogy az amerikai zenei nacionalizmus a 20. század első felében volt jellemző, s mindenekelőtt Aaron Copland és Roy Harris nevével, tevékenységével kapcsolódott össze.[116] S bár megjegyezte, hogy az *Amerikai rapszódiá*val keletkezési ideje miatt kevés mű állítható párhuzamba, nem hangsúlyozta, hogy az ötvenes években e tendencia már divatjamúltnak számított. A zenei amerikanizmus történetét feldolgozó monográfiájában Barbara Zuck részletesen tárgyalta a jelenség motivációit.[117] Szerinte az amerikanista szerzők elsődleges szándéka az volt, hogy megváltoztassák az amerikai zenének és zenei életnek az európaival szembeni hátrányos helyzetét, s megteremtsék az amerikai zeneszerzés közegét – értve ez alatt a kiadatási, előadatási lehetőségek biztosítását; a zeneszerzők szociális helyzetének megszilárdítását; illetve a zenei inspirációs források megtalálását egyaránt. Ezek az általános célok az évek során társadalmi, politikai és esztétikai törekvésekkel is összefonódtak: az 1930-as évek elején például a zenei amerikanizmus elsősorban baloldali eszmék kifejezésére szolgált. Dohnányinak a politikai–társadalmi szempontokhoz természetesen nem volt, nem lehetett köze, koncepciója legfeljebb azzal az esztétikai állásfoglalással kapcsolható össze, hogy az amerikanizmus egyben közérthető, anti-modernista írásmódot is jelentett. A közönség és a modern zene közti szakadék áthidalását az amerikanista szerzők alkalmi művek komponálásával kívánták megoldani, ami az *Amerikai rapszódia* keletkezésével is egybecseng. A Dohnányi-mű azonban mégsem értelmezhető ebben a kontextusban, ugyanis az amerikanizmus az 1930–40-es évtizedfordulóig virágzott, majd gyorsan megszűnt uralkodó tendencia lenni. Ennek Zuck több okát is megnevezte – például hogy a 2. világháborút követően európai emigráns zeneszerzők is helyet követeltek maguknak az amerikai zenei életben –, de alapvetően azzal indokolta, hogy az amerikanista zeneszerzés ekkorra végeredményben elérte céljait:

> Az 1920-as évek közepén Copland arról panaszkodott, hogy nem létezik amerikai műzenei hagyomány. Az 1940-es évek derekára ő és a generációja megteremtette ezt. Az amerikanista zene alapvető része lett az amerikai repertoárnak.[118]

Hiába írt tehát az 1930-as évek második felében szinte minden amerikai szerző népdal-alapú kompozíciót, Dohnányi műve jó egy évtizeddel később már anakronisztikusnak számított – vagy legalábbis éppúgy nem volt illeszthető az amerikai zeneszerzés kortársi tendenciáinak vonulatába, mint ahogy zenei nyelve általában sem távolodik el a századforduló későromantikus stílusától.

Amennyiben Dohnányi művének amerikanizmusához keressük a mintát, inkább Dvořák IX. szimfóniája adódik párhuzamként. Matthew Rye ezzel kapcsolatban így fogalmazott:

---

[116] Pruett, 176–177.
[117] Barbara Zuck, *A History of Musical Americanism* (Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1980).
[118] „In the mid-1920s, Copland had complained that no tradition of American cultivated music was recognizable. By the mid-1940s, he and his generation had created such tradition. Americanist music comprises a substantial portion of that American repertory." Zuck, 278.

10.18132/LFZE.2010.21

> Az amerikai zenére való utalásaik ellenére mindkét mű legalább annyira tekinthető szerzőik saját hazájukhoz szóló nosztalgikus ódának […]. Dohnányi Rapszódiája természetesen kevéssé közvetíti a 20. századi Amerika zenéjét – a táncházak és kalandos úttörő telepesek idealizált Újvilágát idézi meg, s nem azt a nagyvárosi környezetet, amire egy ilyen urbánus zeneszerzőtől talán számíthatnánk.[119]

Ahogy Rye is sugallja, a művek közt nemcsak konkrét zenei hasonlóság figyelhető meg, de közelítésmódjuk is rokon. Dvořák „From the New World" alcímében szereplő elöljárószó nagyon lényeges szituációt rögzít ugyanis: kifejezi, hogy az alkotás olyasvalaki benyomásait tükrözi, aki az adott közegben csak látogató, idegen. S bár a cseh zeneszerző mintát és inspirációt kívánt nyújtani amerikai kollégáinak saját dallamkincsük és a klasszikus zenei formák ötvözésére, a szimfónia címe a nem-amerikai közönséget is megszólítja: *Szimfónia az Újvilágból* – az Óvilágba.[120] Dvořák művének amerikanizmusáról persze már a bemutató és az első előadások kritikusai is sokat vitatkoztak, de a zenetörténet számos hasonló szituációban keletkezett műve kapcsán felvetődik ez a probléma.[121] Az *Egy amerikai Párizsban* című kompozíció műismertetőjében Gershwin például kifejtette, hogy darabja egy amerikai zenész benyomásait rögzíti a francia zenéről, s Debussy, illetve a Hatok stílusát viseli magán.[122] Elemzői azonban erősen vitatják a mély francia hatás jelenlétét, sőt felhívják a figyelmet arra, hogy Debussy és a Hatok egymás mellett való említése eleve tájékozatlanságra vall. A kompozíció leghitelesebb részleteként ehelyett a nosztalgikus honvágy-epizódot emelik ki.[123] Hasonlóan ehhez, Milhaud amerikai kompozícióit (*Un français à New York, Music for Boston, Music for San Francisco* stb.) is úgy tartja számon a zenetörténet mint tárgyában az Egyesült

[119] „Both, for all the references to the music of the USA, are as much nostalgic odes to their homelands […] Dohnányi's Rhapsody certainly conveys little of the music of twentieth-century America – it alludes more to an idealized New World of barn dances and adventurous pioneers than the city environment one might have expected from such an urbane composer." Matthew Rye, „Dohnányi: American Rhapsody" (lemezkísérőfüzet, Chandos 9647, 1998).

[120] Dvořák művének amerikanizmusáról és az amerikai zenére gyakorolt hatásáról lásd Miroslav Ivanov, „Sinfonie »Aus der neuen Welt«" in *Dvořák in Amerika. Auf den spuren eines großen Musikers* (Berlin: edition q, 1998), 188–238, illetve Joseph Horowitz, „Dvořák and the New World. A Concentrated Moment", in Michael Beckerman (ed.), *Dvořák and His World* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1993), 92–103.

[121] Henry Krehbiel, James Huneker, H. L. Mencken, James Creelman, „Reviews and Criticism from Dvořák's American Years", in Michael Beckerman (ed.), *Dvořák and His World* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1993), 157–191. A „valaki–valahonnan" zenei szituációhoz általában lásd: Richard Taruskin, „Americans in Paris, Parisians in America", in *The Oxford History of Western Music, vol. 5.* (Oxford–New York: Oxford University Press, 2005), 599–613.

[122] „This new piece, really a rhapsodic ballet, is written very freely and is the most modern music I've yet attempted. The opening part will be developed in typical French style, in the manner of Debussy and the Six, though the tunes are original. My purpose here is to portray the impressions of an American visitor in Paris as he strolls about the city, listens to the various street noises, and absorbs the French atmosphere. As in my other orchestral compositions, I've not endeavored to present any definitive scenes in this music. The rhapsody is programmatic only in a general impressionistic way, so that the individual listener can read into the music such episodes as his imagination pictures for him." Gershwin műismertetője az *Egy amerikai Párizsban* című műről: Hyman Sandow, „Gershwin Presents a New Work", *Musical America* (1928. augusztus 18.)

[123] Lásd például Charles Schwartz, *Gershwin. His Life and Music* (Indianapolis–New York: The Bobbs–Merrill Company Inc., 1973), 303. k.

10.18132/LFZE.2010.21

Államokhoz kötődő, de tulajdonképpeni zenei hatásról nem tanúskodó darabokat.[124] Különösen érdekes Hindemith *Pittsburgh-szimfónia*jának (1959) ideológiája és annak értékelése: a szerző a műben pennsylvaniai német–holland telepesektől származó népzenei anyagot is felhasznált, hogy ezáltal emlékeztesse az amerikaiakat, milyen nagy szerepet játszottak a germánok országuk korai történetében. Mint azonban egy monográfusa megjegyezi, ez a jószándékú, a német–amerikai kapcsolatok fellendítésére irányuló gesztus igencsak későn érkezett a 2. világháború után, így a mű bemutatója hűvös fogadtatásban részesült.[125]

Mint láttuk, alapanyagán kívül Dohnányi Rapszódiája is sokkal több szállal kötődik az európai múlthoz, mint amennyire kifejezésmódot keres a korabeli jelen amerikai zenéjében. Természetesen ez Dohnányi általános esztétikai szemléletéből is adódik, sőt a szerző kifejezetten hangsúlyozta műismertetőjében, hogy az *Amerikai rapszódiá*ban a múltra összpontosít:

> Senki ne számítson arra, hogy ez az Amerikai rapszódia a szó köznapi értelmében „amerikai", mivel a dallamoknak, melyekre épül, nincs köze az úgynevezett népszerű stílushoz. Nagy múltra tekintenek vissza, nyilvánvalóan Európából erednek, de olyan hosszú ideje ismerik és éneklik őket ebben az országban, hogy teljes joggal nevezhetők amerikai népdaloknak.[126]

Dohnányi amerikanizmusának tényezőit vizsgálva végül nem feledkezhetünk meg arról, hogy az *Amerikai rapszódia* nem született volna meg a Baker család állhatatos támogatása nélkül – s mindenekelőtt ha Dohnányi nem érzett volna oly nagy elkötelezettséget az OU iránt. Jól példázza ezt, hogy ő eredetileg egyetemi dallamokat akart választani, s hogy az Alma Mater Ohio-dallam töredékét minden ellenkező tanács ellenére beleszőtte a fináléba.[127] Figyelemre méltó, hogy az inspiráció kétségbeejtő hiánya ellenére sem adta fel a munkát, illetve hogy egy hasonló felkérést az FSU-tól viszont korábban elutasított.[128] A Bakerékkel való kapcsolat

[124] H. Wiley Hitchcock–Christopher Palmer, „Milhaud, Darius", in *The New Grove Dictionary of American Music vol. 3,* 226–228.

[125] Geoffrey Skelton, *Paul Hindemith. The Man Behind the Music* (London: Victor Gollanz Ltd., 1975), 280.

[126] „One should not expect in this American Rhapsody a style which is commonly called „American" because the tunes used in it bear no relation to the so-called popular type. They are of considerable age, certainly once imported from Europe but known and sung in this country so widely for such a long time, that it is with full right they are called American Folk Tunes." Dohnányi műismertetője. (OU: „Baker Files".)

[127] Az athensi bemutatót követően aztán e szakaszt kihúzta – ahogy Pruett rámutatott, úgy írta meg a darabot, hogy ez a rész elhagyható legyen. (Pruett, 174–175.)

[128] 1950 nyarán Karl Kuersteiner, az FSU zenei dékánja is felkérte Dohnányit egy hasonló kompozíció megírására, ezt azonban nem vállalta. (Forrás: Rueth, 90; Charles Michael Carroll, „Memories of Dohnányi", in Grymes [ed.], *Perspectives on Ernst von Dohnányi,* 239–240.) Tartózkodásának persze könnyen belátható oka volt: az FSU nem ajánlott a műért tiszteletdíjat. Carroll visszaemlékezése szerint Dohnányi túlterheltsége miatt sem érezte méltányosnak a felkérést – bár ezt soha nem fejezte ki nyíltan, egyszerűen nem tett eleget a megbízásnak. (Charles Michael Carroll, „Memories of Dohnányi", in *Perspectives on Ernst von Dohnányi,* 240.) Emellett azonban zenei okok is közrejátszhattak abban, hogy Dohnányi nem érzett kedvet hozzá: Kuersteinernek ugyanis konkrét javaslata volt mind a feldolgozandó dallamot (Stephen Foster: *Suwanee River*), mind a feldolgozás módját (variációs forma) illetően. Kuersteiner memoranduma Dohnányinak, 1950. június 19. (Közli: Rueth, 90.)

10.18132/LFZE.2010.21

jelentőségét tehát nem lehet eléggé hangsúlyozni. Ahogy Ilona von Dohnányi egy hozzájuk írt levélben fogalmazott:

> Annyira elragadnak az érzelmek, hogy alig találok szavakat. Bárcsak magyarul írhatnék most nektek, hogy elmondjam, mit érzek. Az elmúlt hat évben minden látogatásunk örömmel, hálával és gyönyörűséggel töltötte meg a szívünket. Minden alkalommal, amikor eljöttünk tőletek, valami újjal gazdagodtunk, és irántatok való barátságunk mindig csak mélyült. […] a ti barátságotok az, ami vigaszt nyújtott nekünk az elmúlt évek csalódásai és nehézségei során, ami fényt hozott az életünkbe, s amitől otthon érezzük magunkat ebben az országban.[129]

Mindez arra utal, hogy az *Amerikai rapszódia* legalább annyira szimbóluma egy bensőséges barátságnak és egy termékeny szakmai együttműködésnek, mint tiszteletadás az új hazának, ahogy Pruett tanulmánya címében is hangsúlyozta. Úgy tűnik tehát, hogy a mű értelmezésének kulcsa végső soron nem amerikanizmusában keresendő, hiszen az sem az alapanyag felhasználásának technikájában, sem az inspirációban, sem a kortársi irányzatokhoz való alkalmazkodásban nem bizonyult igazán lényeges szempontnak.

Visszatekintés

Dohnányi az *Amerikai rapszódia* mintájaként Liszt *Magyar rapszódiá*it nevezte meg. Szinte bizonyos, hogy Liszt az op. 47-ben feldolgozott dallamok stílus- és minőségbeli heterogeneitása miatt is eszébe juthatott Dohnányinak – nyilván nem véletlen, hogy Bartók vagy Kodály nevét soha nem említette a Rapszódia népdal-feldolgozásai kapcsán.[130] A Lisztre való utalás azonban egy másik szempontot is felvet, nevezetesen hogy a „rapszódia" elnevezés – a szó eredeti jelentésének megfelelően – talán Dohnányinál is valamiféle töredékességre utal.[131] A töredékesen megidézett egész azonban nem az amerikai népi dallamhagyomány, hanem valami,

[129] „I feel so overwhelmed with emotion that I hardly find words. I wish I could write you now in Hungarian, to tell you all I feel. Each visit during the past six years has filled our hearts with joy, gratitude and delight. Each time we left you, we came bringing in our heart something new we have gained by our visit, and our friendship for you deepened each time. […] it is your friendship that has given us so much consolation through all the past years of disillusionments and hardships, it has illuminated our life and made us feel in this country »at home!«" Ilona von Dohnányi levele Bakeréknek, 1954. március 7. (OU: „Baker Files").

[130] Ennek esetleg az is lehet oka, hogy az amerikai közönség jobban ismerte Liszt rapszódiáit, mint Bartókéit, illetve hogy a zongorista Dohnányiról is elsősorban Lisztre asszociáltak.

[131] Dohnányi valószínűleg tisztában volt Liszt rapszódia-felfogásával, miszerint a *Magyar rapszódiák* egy feltételezett, már csak töredékeiben létező ősi cigány eposz „rekonstrukciójára" törekednek – annál is inkább, mert könyvtárában megtalálható volt Liszt nagy vihart kavart *Cigány-könyv*e. (A Dohnányi Mária által készített Széher úti könyvlistában ez szerepel: „Liszt F. – A cigányokról". FSU Kilényi–Dohnányi: „Miscellaneous Documents 1897–1950", 16. Ez a tétel minden bizonnyal: *A czigányokról és a czigány zenéről Magyarországon,* Pest: Heckenast, 1861.) Le kell szögeznünk továbbá, hogy Dohnányi semmiféle egyéb utalást nem tett, mely megerősítené ezt az értelmezést, mint hogy Liszthez hasonlította koncertismertetőjében a művet. A mű egy későbbi előadásához tartozó programfüzetben viszont felmerül ez a szempont: „The Greek Rhapsodists were professional chanters of epic poetry, and a long poem chanted in sections by different singers was said to be »rhapsodized«. In music, we have similar rhapsodies of tunes – a string of melodies arranged for effective public performance without dependence of one part on another. Such work is the American Rhapsody by our distinguished guest conductor." (Grand Forks, 1955. április 16.; FSU Kilényi–Dohnányi: „Concert Programs", 14.)

10.18132/LFZE.2010.21

Dohnányi számára sokkal közelebbi: egyrészt a 19. századi műzenei tradíció, másrészt és elsősorban pedig saját zeneszerzői életműve. Hogy mennyiben lehetett szó tudatosságról, az persze legalábbis kérdéses. Az viszont kétségtelen, hogy az *Amerikai rapszódia* szerény terjedelme mellett is olyan hatást kelt, mintha Dohnányi életművét kívánná összegezni[132] – s teheti ezt annál inkább, mert a szerző utolsó, az œuvre-höz szervesen kapcsolódó kompozíciója.

Ezzel párhuzamosan a *Wayfaring stranger*-dallam súlyponti szerepe is mélyebb értelmet nyer. Pruett magyarázatát, miszerint a bolyongó vándor képében Dohnányi saját sorsa szimbólumát látta, mindenképpen elfogadhatjuk. Emellett lehetséges azonban, hogy a szerző nem emelte ki a szöveg eredeti kontextusából a kifejezést, azaz a halálhoz közeledő, életétől búcsúzó halandóval is azonosult. S ahogy a dalszöveg vándorló idegenje kóborol a másvilág vigasztalására készülve a földi világban, úgy bolyong Dohnányi saját alkotói pályájának korábbi korszakaiban, s idézi fel legszínesebb, legragyogóbb darabjainak hangját.[133] Talán az sem véletlen, hogy az emlékezéseket egy pentaton, azaz magyar népzenei asszociációkra is alkalmat adó dallam indítja útjára. Bár a Rapszódia hangzása – reprezentatív funkciójának megfelelően és mintáihoz hasonlóan – csillogó és életteli, a visszatekintés mégsem pozitív kicsengésű. A felszín alatt ugyanis mégiscsak azzal szembesül a szerző és a hallgató, hogy a jelennek csupán a ragyogóbb múlt kissé céltalan felidézése jut, s a vonzó felszín és mozgalmasság bizonyos tekintetben az aktuális mondanivaló hiányát leplezi.[134]

Lehetséges persze az *Amerikai rapszódia* e visszatekintés-gesztusát egyszerűen ihlettelenségnek nevezni, s a művet egy kevésbé sikerült alkotásnak tekinteni – annál is inkább, mert Dohnányi maga is panaszkodott az inspiráció elégtelenségéről. Néhány szempont miatt azonban az *Amerikai rapszódia* mégis az életmű, de különösen az amerikai periódus megkerülhetetlen kompozíciójának számít. Ezek közül a legkevésbé tárgyilagos, bizonyos tekintetben mégis a legsúlyosabb, hogy az *Amerikai rapszódia* vonzó, s a reprezentatív Dohnányi-stílust kiválóan példázó mű, melynek népszerűségét az utóbbi időben megszaporodó lemezfelvételei is bizonyítják.[135]

Emellett azért sem tekinthető egyszerűen egy, a zeneszerző gondolkodásáról kevéssé árulkodó alkalmi darabnak, mert egyes pontjain világosan érződik: Dohnányi tisztában volt a

[132] Athensben a szóba kerülő minták közül egyedül a *Gyermekdal-variáció*k hangzott el koncerten (35.), mivel azonban e zenekari művek Dohnányi legnépszerűbb darabjai közül valók, aligha feltételezhetjük, hogy Dohnányi arra számítva használta fel „újra" textúrájukat: az ohiói közönségnek nem lesz ismerős. Mindazonáltal ily módon az sem valószínű, hogy Dohnányi kifejezetten a bemutató közönsége számára rejtett el utalásokat a zenei szövetben.

[133] Ebben az értelemben az sem mond ellent a feltevésnek, hogy Dohnányi nyilatkozata szerint az *Amerikai rapszódiá*t „Amerikai fantáziá"-nak is lehetne címezni. Hiszen amennyiben elsősorban a mű hatásáról, s nem annyira a tényleges kompozíciós szándékról feltételezünk valamiféle összegzésszerűséget, akkor természetesen egy fantázia éppen annyira lehet egy efféle „kalandozás" a számára fontos zenei stílusok között.

[134] Alátámasztja ezt, hogy a két korábbi mű esetében – dacára a hasonló kompozíciós módszernek és hangzásnak – nem merülnek fel ilyen dramaturgiai problémák; ott a színes képek valóban jól szerkesztett, lendületes drámai sodrású egésszé állnak össze.

[135] BBC Philharmonic Orchestra, vez. Matthias Bamert (Chandos 9647, 1998); Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt, vez. Alun Francis (CPO 999-308-2, 1998); English Sinfonia, vez. John Ferrar (ASV 1107, 2001); Danubia Szimfonikus Zenekar, vez. Héja Domonkos (Warner Classics 2564-62409-2, 2005).

10.18132/LFZE.2010.21
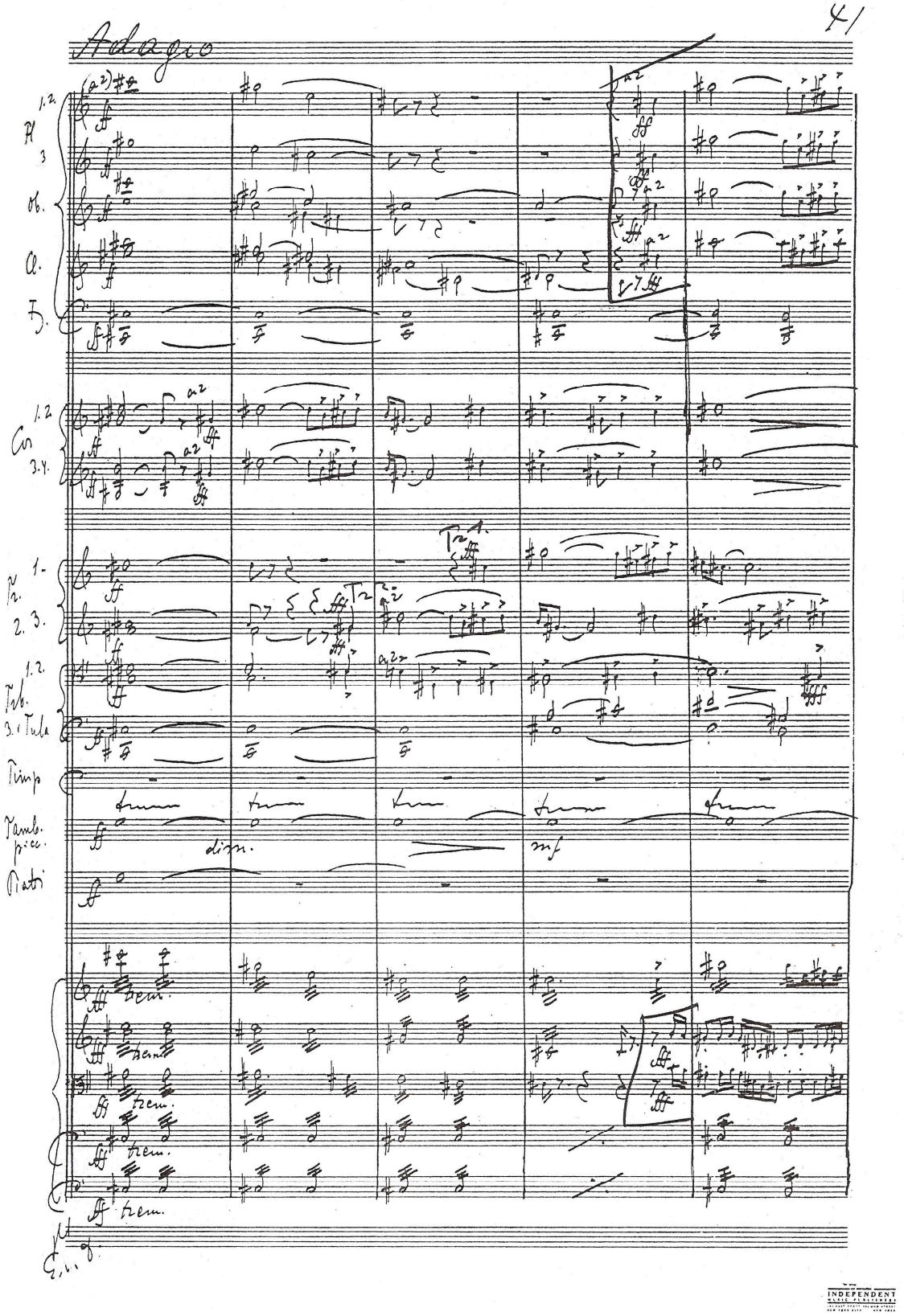
kompozíció korlátaival és problémáival. Az üde ragyogás álarca mögül elő-előbukkanó irónia és önirónia egyik fontos példájául a *Wayfaring stranger*-dallam visszatérésének *(D)* egy mozzanata szolgál. A hangzás joggal csaphatja be a hallgatót: a melankolikus *Wayfaring stranger*-dallam témafejének e szenvedélyesen fájdalmas olvasata ugyanis valóban megalapozott. Az elemzők előtt azonban ez idáig valamiért rejtve maradt a mű – a hangzás alapján valóban nehezen azonosítható – „poénja": azaz hogy a fúvósok témafej-imitációja alatt a vonósokon a legkomikusabb dallam, a *Turkey in the Straw* csendül fel ellenpontként,[136] ráadásul erősen transzformált dallamalakja eredeti hangzásánál is groteszkebb formát ölt. *(3. fakszimile)* Ennek tudatában kivált lehetetlennek tűnik a *D*-szakaszt romantikus tetőpontnak tekintenünk, hiszen a szerző banális–torz elemeket kever a patetikus hangütésbe, ami önirónіát jelez – talán éppen a jelen terméketlenségére és méltatlan körülményeire utalva.[137]

E sajátosságai révén az *Amerikai rapszódia* nemcsak az évtizedekkel korábbi Dohnányi-művekkel tart rokonságot, hanem az utolsó periódusnak is emblematikus kompozíciója. De nem azért, mert amerikanizmusról árulkodik, hanem mert a zeneszerző kései stílusának legfontosabb jellemzőjére irányítja a figyelmet. Láttuk, hogy a megrendelésre írt, reprezentatív bemutatóra számító amerikai művek a látszat ellenére kifejezetten sok szállal kötődnek a szerző korábbi darabjaihoz, a kései évek izgalmas kísérletei pedig megrendeléstől függetlenül született, több esetben Dohnányi életében elő sem adott darabok. Hogy azok a művek kapcsolódnak leginkább európai alkotói periódusaihoz, amelyek látszólag merőben új inspirációt sugallnak, s az új közeghez való látványos alkalmazkodást sejtetik, ugyanakkor hogy az új utakat kereső darabok kísérletei oly csapongóak, az egyaránt Dohnányi kései korszakának legsajátosabb vonásáról tanúskodik: az óvatos–tapogatózó útkeresésről és az azt végeredményben mindig feladó befelé fordulásról.

[136] Érdekes, hogy az autográf partitúrában ez az ellentéma – mint kiemelendő szólam – jelölést kapott egy karmestertől (lásd a *3. fakszimilén*). Hogy a bejegyzés kitől származik, kérdéses, az azonban érdekes, hogy a kiválóan hangszerelő Dohnányi textúrájából nem emelkedik ki eléggé ez a dallam.

[137] Meg kell jegyeznünk, hogy Dohnányi ezt a kontrapunktikus megoldást nem emeli ki – holott ismertetője (lásd a II. 1. fejezetben) jórészt abból áll, hogy felsorolja, hol, milyen dallam bukkan fel. (A mű kortársi kritikusai és későbbi elemzői részben valószínűleg éppen azért siklottak át fölötte, mert ezt a nyilatkozatot vették alapul.) Ettől azonban még lehetséges a kérdéses szakaszt a mű rejtett önirónіájának megnyilvánulásaként számon tartanunk.

10.18132/LFZE.2010.21



3. fakszimile. A Wayfaring stranger *visszatérése (*D *szakasz) az autográfban (FSU Kilényi–Dohnányi)*

10.18132/LFZE.2010.21

ÖSSZEGZÉS

Az elmúlt egy–másfél évtizedben jelentősen megnőtt az érdeklődés Dohnányi Ernő életműve iránt. Az MTA Zenetudományi Intézet Dohnányi Archívumának 2002-es alapítása megteremtette a szisztematikus kutatás feltételeit, s ennek köszönhetően kezdetét vette a világ különböző pontjain található források – főként másolatok formájában történő – összegyűjtése, feldolgozása és közzététele. Elsősorban az Archívum tudományos és szervező munkájának eredménye az is, hogy a közelmúltban tekintélyes mennyiségben születtek újabb publikációk a témában. A Dohnányi-kutatás azonban egyelőre nem minden területen mondható egyformán eredményesnek: a különféle – a kutatáshoz persze elengedhetetlen – adat- és forrásközlések, valamint a vázlatkutatás mellett háttérbe szorult az életmű kritikus szemléletű, komplex vizsgálata és általában a zenei analízis, jóllehet éppen ezek lennének előbbre valók. A zeneszerzői életmű alapos megismerése és történeti elhelyezése Dohnányi esetében azért is különösen fontos, mert értékelésében még nem jutott konszenzusra sem a hazai, sem a nemzetközi zenei közgondolkodás – részben éppen azért, mert az ítéletalkotásban megfelelő szakirodalom híján az érdeklődő felületes ismeretekre kénytelen támaszkodni. Ezért is vállalkoztam disszertációmban a zeneszerző egy jól körülhatárolható életszakaszának és alkotói periódusának, az amerikai éveknek (1949–1960) tanulmányozására és kritikus értékelésére. Bár munkámban az életrajzi és az analitikus fejezetek elkülönülnek egymástól, a kompozíciós stílus leírásakor igyekeztem figyelembe venni zenén túlmutató szempontokat is. Célom az volt, hogy átfogó képet adjak a szerző utolsó éveiről és kései alkotói stílusáról, s ez utóbbit a teljes életmű kontextusában is értelmezzem.

Dohnányi amerikai éveit – életének korábbi periódusaihoz hasonlóan – mindeddig nem tanulmányozták kielégítő részletességgel. A szóban forgó korszakról ez idáig elsősorban a Dohnányi neve alatt megjelent, de vitatható szerzőségű *Búcsú és üzenet,* illetve Vázsonyi Bálint monográfiájának idevágó fejezete szolgált adatokkal, s ezek kissé apologetikus hangvétele alapvetően meghatározta a periódusról alkotott képünket. Az életrajzi fejezetek összeállítása során áttekintett, több ezer tételnyi primer dokumentumanyag ehhez képest sok ponton cáfolta, vagy legalábbis árnyalta korábbi ismereteinket. Tény, hogy a zeneszerző tehetségéhez és érdemeihez méltatlan körülmények közé kényszerült, amikor 1949-ben, 72 esztendősen, teljesen új egzisztencia megteremtéséhez kellett kezdenie, s hogy ennek elsősorban politikai okai voltak. A források fényében azonban Dohnányi helyzete – ideértve financiális körülményeit, munkahelyi pozícióját, megbecsültségét, illetve életminőségét egyaránt – nem látszik igazán kritikusnak. Az egykori mestere iránt meglehetősen elfogult Vázsonyi talán Bartók amerikai éveinek nehézségeivel akarta párhuzamba állítani Dohnányi küzdelmeit, illetve sajnálatot, sőt talán lelkifurdalást kívánt ébreszteni a szerzővel szemben esetlegesen elutasító magyarországi olvasókban. Mindenképpen helyesbítésre szorul például a zeneszerző és egyeteme, a Florida

10.18132/LFZE.2010.21

State University közti konfliktus Vázsonyi-féle interpretációja. A dokumentumokból világosan kiderül ugyanis, hogy a tallahassee-i felsőoktatási intézmény vezetősége korántsem volt rosszindulatú Dohnányival szemben. Bár igaz, hogy sok feladattal terhelte az idős komponistát, ennél jobb feltételeket más állami egyetem sem tudott volna biztosítani számára. Ráadásul bizonyos téren – például a hiányzások vagy a szerződésbe foglalt egyetemi koncertek tekintetében – az egyetemi vezetés kifejezetten kompromisszumkésznek mutatkozott. Az sem kizárt továbbá, hogy az FSU sem találta meg maradéktalanul a számítását, hiszen Dohnányinak nemcsak hogy a zeneszerzés-növendékekkel való együttműködése nem volt igazán gyümölcsöző, de neve végső soron ahhoz sem bizonyult elég erős vonzerőnek, hogy kiemelkedő képességű zongoristákat csábítson Tallahassee-be. Ezeket a szempontokat, melyekről Vázsonyi és a szerzőhöz közel álló visszaemlékezők tapintatosan hallgatnak, aligha hagyhatjuk figyelmen kívül az amerikai periódus értékelésekor.

A tanár Dohnányi eredményességéhez hasonlóan a koncertező előadóművész érvényesülése is korlátokba ütközött. Bár Vázsonyi és Ilona von Dohnányi előszeretettel interpretálta az amerikai évek eseményeinek sorát a komponista politikai és általános rehabilitációja felé vezető út állomásaiként, a tíz év alatt a szerző amerikai státusa valójában nemigen változott. Legnagyobb amerikai sikereit nagyrészt szerény kulturális közeggel rendelkező, vidéki városokban aratta, s a metropoliszok – New York, Chicago, San Francisco – egy-két meghívástól eltekintve szinte nem is vettek tudomást arról, hogy az országban tartózkodik. Hírneve egy szűk, elsősorban különböző vidéki egyetemekhez kapcsolódó körre korlátozódott, ami alapvetően meghatározta szakmai kapcsolatrendszerét is. Kétségtelen ugyanakkor, hogy ez a kör feltétlen rajongással vette körül – előadóként, tanárként és zeneszerzőként egyaránt.

Vázsonyi és a Dohányihoz közel álló visszaemlékezők csoportja egyáltalán nem vette figyelembe, hogy a zeneszerző konzervatív zenei stílusa nagyon is oka lehetett az egyetemektől független amerikai koncertélet részéről tapasztalható elutasításnak. A kényes témát megkerülve ők elsősorban politikai motívumokra, személyes konfliktusokra hivatkoztak, amikor az okokat keresték. Aligha kérhető azonban számon az 1950-es évek Amerikáján, hogy nem adott teret egy olyan emigráns zeneszerző érvényesülésének, akinek zenei stílusa már évtizedekkel korábban is anakronisztikusnak számított. További vizsgálatra szorul ugyanakkor, hogy maga Dohnányi miképp viszonyult ehhez a kérdéshez. Az adott élethelyzetben, amikor is elvesztette az 1930-as évek végéig szinte folyamatosan mögötte álló, támogató közegét, egzisztenciális kulcskérdéssé vált a kortárs zenéhez való viszonya. Ez a konfliktus, s a hol több, hol kevesebb beletörődéssel viselt elszigeteltség Dohnányi amerikai éveinek legalapvetőbb jellemzője volt, és a zenei termés szempontjából is meghatározónak bizonyult.

Elemzéseimmel arra kívántam rávilágítani, hogy Dohnányi kései műveinek egy jelentős része – elsősorban a 2. szimfónia, a 2. hegedűverseny, a *Stabat Mater* és az *Amerikai rapszódia* – a formálás, a harmónia, illetve a szövésmód szempontjából lényegében nem mutat eltérést a

10.18132/LFZE.2010.21

szerző korábbi stílusától. Ezek is klasszikus zenei formamodelleket követnek, esetleg több hagyományos forma jellegzetességeit ötvözik; a szerző alapvetően tonális, s azon belül változó mértékben disszonáns harmóniai nyelvét használják; szövésmódjukban pedig éppúgy a variáció és a tematikus fejlesztés játszik központi szerepet, mint az évtizedekkel korábbi művekben.

A kompozíciók egy másik csoportja, elsősorban a fuvola- és zongoradarabok ellenben mintha arról is árulkodnának, hogy a szerző e merőben idegen közeg hatására zenéjében is új – vagy legalábbis számára új – kifejezésmódok felé tett lépéseket. A formálás tekintetében mindenekelőtt a *Burletta* tűnt kivételesnek, melynek bizarr hangzásához aszimmetrikus, ugyanakkor az elemzés tanúbizonysága szerint rendkívül tudatosan szervezett struktúra társul, ami a darabot a Dohnányi által többször kárhoztatott, túlságosan szabályozott, viszont nem eléggé dallamos modern kompozíciókhoz teszi hasonlatossá. A ciklikus művek közül a Concertino volt az, amely sajátos tételrendje és formálása révén felhívta magára a figyelmet: tételeinek ugyanis egyike sem a háromtagúság vagy a szonátaforma visszatéréses dramaturgiáján, hanem egyfajta lineáris, párhuzamos szerkesztésű struktúrán alapul.

Meglehet, az amerikai művek egyike sem szakít a tonális gondolkodásmóddal, azaz Dohnányi stílusának egyik legalapvetőbb jegyével, de több darab harmóniai világa számottevően új színt képvisel a szerző palettáján. Különösen érdes hangzásúnak mutatkozott például a 2. hegedűverseny és a *Burletta,* de míg előbbinél ez a súlyos, drámai hangvétel, utóbbinál a groteszkbe hajló humor kifejezője volt. A *Burletta* sok tekintetben inkább a Fuvola-passacagliával rokon, mely tizenkéthangú sorra emlékeztető variációs témája révén harmóniai szempontból a leginkább messzire vezető kísérletnek tetszik. Bár láttuk, hogy a mű variációs stratégiáját szeriális technikák valójában nem befolyásolták, a kompozíció mégsem alaptalanul került az érdeklődés középpontjába. Részletes vizsgálata különösen a nehézkes komponálási folyamatról árulkodó vázlatanyagának köszönhetően bizonyult izgalmasnak. A *Burletta* és a Passacaglia értelmezése kölcsönösen segíti egymását. Míg az előbbi végső soron inkább csak játék, ha tetszik fricska a korszerűbb irányzatokat követő szerzők felé, addig a Fuvola-passacaglia esetében árnyaltabb értelmezés tűnik szükségesnek. Ebben az életművet lezáró kompozícióban a hagyományos variációs technika, s mindenekelőtt a tonális kóda ugyan végső soron diadalmasan legyőzi a téma tizenkéthangúságát, ám a mű nagyszabású formai terve, komoly hangvétele és számos más jegye arra utal, hogy szerzője nem annyira fölénnyel, inkább némi bizonytalansággal tekintett saját stílusának és a kor zenei áramlatainak látványos különbségére.

Más irányba távolodik el Dohnányi harmóniai stílusától a Concertino és az Ária, melyek – az életműben szintén kivételes módon – franciás, impresszionista hatás nyomait viselik magukon, főként hangszeres apparátusuk, téma-körvonalaik, elmosódott kísérő-harmóniáik, azon belül is például a lá-szeptimek gyakorisága miatt. Persze a Concertino nem csupán e stiláris kalandozás miatt érdemes figyelmünkre, hanem mert zárótétele mégiscsak határozottan visszatér Dohnányi

10.18132/LFZE.2010.21

jellegzetes, elsősorban Brahmstól örökölt harmóniavilágához. Elemzésemben arra kívántam rámutatni, hogy a mű rejtett narratívájának éppen e különbség, vagyis az idegenből való hazatérés a lényege – tulajdonképpen ugyanazzal a gesztussal, amire a Passacaglia kódájában is ráismerhetünk.

A Concertino az egyetlen olyan mű, mely a zenei gondolkodásmód alapvető rétegében, a szövésmód tekintetében hozott újdonságot, hiszen itt a Debussyre emlékeztető tématranszformációs technika játszik központi szerepet. Dohnányi persze még legjellegzetesebb kompozíciós eszköze, a fejlesztő variáció segítségével is kifejezésre tudta juttatni az idegen és ismerős konfliktusát: a Noktürnben ugyanis bebizonyította, hogy az általa legtöbbre értékelt készség, a jó mesterségbeli tudás még egy egyszerű hangutánzó effektusból – egy stilizált macskanyávogásból – is romantikus zenei nyelvet és klasszikus struktúrát tud kibontani.

Mindebből úgy tűnik tehát, mintha a zeneszerző időskori műveiben erős késztetést érzett volna arra, hogy saját, konzervatív stílusa határain túlra tekintsen, de végső soron mindig azzal szembesült – és szembesítette hallgatóit is –, hogy számára az általa köznyelvi érvényűnek tekintett zenei stíluson kívül nincs értelme már az útkeresésnek és kísérletezésnek. Hogy e kísérletek mögött az egyes műveken belül mennyi a játékosság, az irónia és az őszinte kétség, az persze nehezen eldönthető.

A nagyobb apparátusú művek ugyanakkor sokkal kevésbé tanúskodnak zenei kísérletező kedvről. Mintha Dohnányi a szélesebb nyilvánosságnak szánt, reprezentatív bemutatókra készült darabok esetében megelégedett volna az ismerős stílussal, s mintha nem látta volna szükségesnek, hogy a korszerűségnek akárcsak látszatát keltse. Az efféle kísérletezés szemlátomást inkább valamiféle belső ügy volt számára. A nagy művek ráadásul jelentős honoráriummal járó megrendelések nyomán keletkeztek, vagyis úgy látszik, a szerző effajta nyilvános alkalmakkor jobban bízott a számára megszokott zenei stílusban.

A megrendelésre való komponálás egyébiránt szintén az amerikai periódus sajátossága, hiszen Dohnányi alapvetően nem szeretett felkérésre írni, s korábban nem is gyakran tette. A megrendelő személy, illetve intézmény szempontjainak figyelembe vétele bizonyos heterogeneitást eredményezett az inspirációs források tekintetében. A Hegedűverseny például kivételesen drámai hangvételű mű, ami nemcsak kifejezetten alkalmassá tette a látványos interpretációra, de a megrendelő hegedűművésznő, Frances Magnes szenvedélyes előadói személyiségéhez is remekül illeszkedett. A mű sikere Magnes tolmácsolásában egyébként azért is lehetett fontos Dohnányi számára, mert együttműködésüktől politikai rehabilitációjának elősegítését is remélhette.

A *Stabat Mater* és az *Amerikai rapszódia* alaposabb vizsgálata ugyanakkor olyan következtetésekhez vezet, amelyek ellentmondanak annak a feltételezésnek, hogy e művek valóban új hatások – mint a vallásosság és az amerikai nacionalista érzelmek – nyomán születtek. Bár nem zárható ki, hogy a bensőséges hangvételű *Stabat Mater* az idős, meghurcolt

10.18132/LFZE.2010.21

alkotó vallás felé fordulásának eredménye, ám a szövegválasztással kapcsolatban számos más, zenei természetű, illetve praktikus magyarázat is felmerül – például a vers különböző értelmezésekhez jól alakítható szerkezete, a megrendelő együttes sajátos apparátusa és repertoárja, illetve vallásos műként az egyházi ünnepekhez kötődő előadási lehetőségek. Ráadásul a *Stabat Mater* harmóniavilága, formálása, szövésmódja, illetve egyéni szövegértelmezéséből kibontakozó világképe olyan szorosan kapcsolódik Dohnányi korábbi alkotásaihoz, hogy a kompozíció elsősorban ebben a kontextusban – az intellektuálisan szőtt kamaraművek intim közegében, illetve a *Cantus vitae* és a 2. szimfónia gondolatvilágában, életigenlő szemléletében – értelmezhető, nem pedig valamiféle újkeletű, a megváltozott élethelyzet nyomán fölerősödött vallásos gondolatvilág összefüggésében.

Hasonló eredményt hozott végül az *Amerikai rapszódia* elemzése is. Az amerikai népdalokon alapuló kompozíció alkalmi jellege, laza szerkezete és egyértelmű zenei asszociációi miatt – különösen ami a *Wayfaring stranger*-dallam feldolgozásának Dvořákkal való rokonságát illeti – voltaképpen joggal mondható kevéssé ihletett kompozíciónak, kivált, hogy a szerző maga is panaszkodott az inspiráció hiányáról. Nagyon is helyénvaló azonban a műnek egy ettől eltérő értelmezése, mely szerint a színes zenei képek sorozata valamiféle summázása, filmszerű visszajátszása a szerző saját zenei múltjának: felidéződik benne korábbi műveinek jellemző hangzásvilága, sajátos szövésmódja, kompozíciós stratégiája. Mindezzel Dohnányi a számára alapvető zenei közegre is emlékezik, s teszi mindezt Dvořák módján: egy régivágású, magányos európai zeneszerző üzeneteként az Újvilágból. A kompozíció szimbolikus jelentőségű az œuvre-ben, hiszen Dohnányi utolsó, az életműhöz szervesen illeszkedő darabjaként arról árulkodik, hogy az idős, konzervatív alkotó számára már aligha maradt más, mint a múlt nosztalgikus, ám céltalanságában mégis keserű felidézése.

Minden jel arra mutat tehát, hogy Dohnányi hozzáállásán és esztétikai értékrendjén alapvetően nem változtatott az a számára is nyilvánvaló tény, hogy személye – egy kritikus megfogalmazásával élve – valóságos őskövületként volt jelen a 20. század 2. felének zenei életében. Műveiből mégis kiolvasható, hogy amerikai érvényesülésének nehézségei, elszigeteltsége, s talán még életkora is az általa járt út helyességének újragondolására késztette. A kompozíciókban a legkülönbözőbb módokon kifejezésre jutó válasz lényegében mindig hasonló: habár megkísérelhet új kifejezésmódokat, harmóniai elemeket, kompozíciós stratégiákat és inspirációs forrásokat bevonni stílusába, számára nincs más útja az alkotásnak, mint az, amit korábbi éveiben is képviselt. A kétely és a végső soron nagyon is határozott állásfoglalás kettőssége miatt az amerikai korszakot a Dohnányi-életmű egyik legizgalmasabb fejezetének, s egyben a 20. századi zenetörténet figyelemre méltó jelenségének tekinthetjük.

10.18132/LFZE.2010.21

FÜGGELÉKEK

1. függelék. Dohnányi életének eseménytörténete az Egyesült Államokban

1949

Okt. 17., este	Miamin keresztül feleségével és nevelt lányával megérkezik Tallahassee-be. A West Call Street 662 szám alatt bérel házat.
Okt. 20. körül	Schulhof egy telefonbeszélgetés során tájékoztatja, hogy Athensen kívül minden koncertjét lemondták a szervezők különböző (nem politikai) okokra hivatkozva.
Nov. eleje	A New York felől érkező Juliust és Hermine Lorenzet feltartóztatja a bevándorlási hivatal, csak Schulhof és Kilényiék közbenjárására sikerül belépniük az országba.
Nov. 7.	Első szólóhangversenye Tallahassee-ben (1.).
Nov. 8.	Az FSU Music Teachers Association által szervezett zongora mesterkurzust vezeti.

1950

Jan. 7.	Befejezi a 2. hegedűverseny (op. 43) komponálását.
Márc. 2.	A közeli Thomasville-be (Georgia), egy gazdag műpártoló rezidenciájára látogat némi támogatás reményében.
Márc. 4.	Első zenekari fellépése Tallahassee-ben: *Gyermekdal-variáció*t vezényli és zongorázza (2.)
Márc. 14–ápr 5.	Az Ohio University vendégprofesszora (harmadik alkalommal). ▪ Márc. 19. Szólóhangverseny, Athens (3.). ▪ Márc. 21. Szólóhangverseny, Lancester (4.). ▪ Márc. 24. Szólóhangverseny, Athens (5.). ▪ Márc. 30. Szólóhangverseny, Columbus (6.).
Ápr. 7.	Szólóhangverseny, Tallahassee (7.).
Máj.–szept.	Dohnányiék súlyos anyagi problémákról panaszkodnak barátaikhoz írt leveleikben.
Máj. 1.	Kamarahangverseny saját műveiből (egyetemi kollégákkal), Tallahassee (8.).
Jún.	Szervezni kezdi, hogy Kilényi Tallahassee-be mehessen tanítani. Vízumproblémák miatt Kubába utazik feleségével. Az Egyesült Államokba való második belépésükkor állandó vízumot kapnak.
Jún. 8.	Szólóhangverseny, Havanna (B).
Jún.–júl.	Hat hetet tanít a nyári szemeszterben.
Okt. 10–18.	Kamarazenei lemezfelvételeket készít New Yorkban Spaldinggal (Remington RLP 199–49).
Nov. 20.	Szólóhangverseny, Tallahassee (9.).
Dec. 1.	Zenekari hangverseny (vezényel és zongorázik), Charleston (10.).
Dec. 24.	A ház tulajdonosa felmondja albérletüket, 4 héten belül új lakhatást kell találniuk.
Dec.	Befejezi a *Twelve Short Studies for the Advanced Pianist* komponálását.

1951

Jan.	Családjával beköltözik saját, hitelre vett házába a Beverly Court 568-ba, az új házban elsőként Spalding vendégeskedik.
Jan. 22.	Zenekari hangverseny (zongorázik), Tallahassee (11.).
Febr. 13–24.	A University of Kansas vendégprofesszora (első alkalommal). ▪ Febr. 13. Szólóhangverseny, Lawrence (12.). ▪ Febr. 15. Szólóhangverseny, Lawrence (13.). ▪ Febr. 18. Zenekari hangverseny (vezényel), Lawrence (14.). ▪ Febr. 21. Szólóhangverseny, Lawrence (15.).

10.18132/LFZE.2010.21

Febr. 26–márc. 17.	Az Ohio University vendégprofesszora (negyedik alkalommal).
	▪ Márc. 1. Szólóhangverseny, Athens (16.).
	▪ Márc. 3. Szólóhangverseny, Athens (17.).
Márc. 1.	Sajtónyilatkozata szerint egy nyitányon dolgozik (ez vlsz. a be nem fejezett *Lustspielouverture*).
Márc. 29.	Kamarahangverseny saját műveiből (egyetemi kollégákkal), Tallahassee (18.).
Ápr. 5.	Az American Civil Liberties Union értesíti, hogy törölték nevét a feketelistáról.
Ápr. 11.	Szólóhangverseny, Oklahoma City (19.).
Ápr. 13.	Szólóhangverseny, Rome (20.).
Ápr. 26.	A 2. hegedűverseny első, privát előadása, Tallahassee (21.). Dohnányi vezényel.
Máj.–jún.	Megírja a *Three Singular Pieces* (op. 44) című zongoradarab-sorozatát.
Jún. 15–júl. 27.	Hat hetet tanít a nyári szemeszterben.
Júl.–aug.	A Music and Arts Institute of San Francisco vendégprofesszora.
	▪ Júl. 21. Szólóhangverseny, San Francisco (22.).
	▪ Júl. 23–25. Három szóló- és zenekari hangverseny egyazon műsorral, Sacramento (23–25.).
	▪ Aug. 4. Szólóhangverseny, San Francisco (26.).
Okt. 5.	Szólóhangverseny, Jacksonville (27.).
Okt. 17.	Christoph von Dohnányi megérkezik Tallahassee-be.

1952

Jan. 11.	Kamarahangverseny Spaldinggal, Tallahassee (28.).
Jan. 26.	A 2. hegedűverseny nyilvános bemutatója, San Antonio (C). Dohnányi nem közreműködik.
Febr. 14.	A 2. hegedűverseny New York-i előadása, melyen Dohnányi személyesen nem vesz részt (D).
Febr. 16.	Zenekari hangverseny (vezényel), Tallahassee (29.).
Febr. 19.	Szólóhangverseny, Miami (30.). A közönség politikai előítéletei miatt csaknem botrányba fullad.
Febr. 22.	Zenekari hangverseny (vezényel), Tallahassee (31.) Kollégája, Zachara zongoraversenyét mutatja be.
Febr. 26–márc. 17.	Az Ohio University vendégprofesszora (ötödik alkalommal).
	▪ Febr. 28. Szólóhangverseny, Lancaster (32.). A *Burletta* (op. 44/1) bemutatója.
	▪ Márc. 3. Szólóhangverseny, Athens (33.).
	▪ Márc. 4. Szólóhangverseny, New Concord (34.).
	▪ Márc. 9. Zenekari hangverseny (vezényel és zongorázik), Athens (35.).
	▪ Márc. 12. Kamarahangverseny Magnesszel, Athens (36.).
Márc. 21.	Szólóhangverseny, Tallahassee (37). A Noktürn, „Cats on the Roof" (op. 44/2) bemutatója.
Ápr.	A University of Kansas vendégprofesszora (második alkalommal).
Jún. 16–júl. 23.	Hat hetet tanít a nyári szemeszterben.
Júl. 17.	Szólóhangverseny, Nashville (38.).
Aug. 17.	Befejezi a Concertino hárfára és kamarazenekarra (op. 45) című művét.
Szept.–Nov.	Nevelt lányánál – tévesen – tuberkolózist diagnosztizálnak, ami hetekig tartó, kétségbeesett aggodalmat eredményez a családban.

1953

Jan.	Dohnányi közbenjárásának eredményképp Kilényi csatlakozik az FSU zenei fakultásához.
Jan. 16.	Kamarahangverseny Spaldinggal, Tallahassee (39.).
Jan. 30.	Zenekari hangverseny (vezényel), Tallahassee (40.). Ünnepi hangverseny Ella Scoble Opperman professzor emeritává avatása alkalmából.
Febr. 5.	Befejezi *Stabat Mater* (op. 46) című művét.
Febr. 9.	Zenekari hangverseny (vezényel), Tallahassee (41.).
Febr. 14.	Zenekari hangverseny (vezényel), Tallahassee (43.).
Márc. 3.	Szólóhangverseny, Jacksonville (43.).
Márc. 13.	Televíziós debütálása Amerikában (WMBR TV, Jacksonville).

10.18132/LFZE.2010.21

Márc. 16–25.	A University of Kansas vendégprofesszora (harmadik alkalommal).
	▪ Márc. 18. Szólóhangverseny, Lawrence (44.).
	▪ Márc. 19. Szólóhangverseny, Lawrence (45.).
	▪ Márc. 23. Zenekari hangverseny (vezényel), Lawrence (46.).
Ápr. 9.	Zenekari hangverseny (zongorázik), Atlantic City (47.). A biográfusok által szimbolikus jelentőségűnek ítélt, kedvező fogadtatás a koncert szervezői, a város vezetése, a kritikusok és a közönség által egyaránt.
Ápr. 7–máj. 4.	Az Ohio University vendégprofesszora (hatodik alkalommal).
	▪ Ápr. 28. délelőtt. Kamarahangverseny Spaldinggal, Athens (48.).
	▪ Ápr. 28. délután. Kamarahangverseny Spaldinggal (másik műsorral), Columbus (49.).
	▪ Ápr. 30. Kamarahangverseny Spaldinggal, Athens (50.).
	▪ Máj. 3. Zenekari hangverseny (vezényel), Athens (51.).
Jún. 15–júl. 22.	Hat hetet tanít a nyári szemeszterben.
Okt. 9.	Befejezi *Amerikai rapszódia* (op. 47) című művét.
Nov. 2.	Zenekari hangverseny (zongorázik), Tallahassee (52.). Vázsonyi ehhez a koncerthez köti Dohnányi és Kuersteiner dékán közti feszültség kialakulását.
Nov. első napjai.	A nov. 2-i tallahassee-i koncert miatt Dohnányi Joan Holley-t küldi maga helyett a 2. zongoraverseny New York-i próbáira.
Nov. 9.	Zenekari hangverseny (zongorázik), New York (53.). A 2. zongoraverseny New York-i bemutatója, Dohnányi amerikai éveinek legjelentősebb hangversenye.
Nov. 10.	Kamarahangverseny Urbán Bélával (és másokkal), Hartford (54.).

1954

Jan. 8.	Kamara (kétzongorás) hangverseny Kilényivel, Tallahassee (55.).
Jan. 25.	Szólóhangverseny, Palm Beach (56.).
Febr. 10–márc. 3.	Az Ohio University vendégprofesszora (hetedik alkalommal).
	▪ Febr. 21. Az *Amerikai rapszódia* (op. 47) bemutatója (Dohnányi vezényel), Athens (57.).
	▪ Febr. 28. Szólóhangverseny, Athens (58.).
Márc. 22.	Egy Herz Ottónak írt levél szerint vázlatai vannak egy brácsaversenyhez.
Ápr. 19.	Szólóhangverseny, Tallahassee (59.). A koncert második felében a University Singers műsora.
Jún. 4.	Mark H. Hindsley válaszlevele szerint Dohnányi egy fúvószenekari mű komponálása készül.
Jún. 7.	Kamara (kétzongorás) hangverseny Kilényivel, Tallahassee (60.).
Jún.	Az Ohio University díszdoktorává avatja.
Jún. 12.	Szólóhangverseny, Athens (61.).
Jún. 14–júl. 24.	Hat hetet tanít a nyári szemeszterben.
Okt. 27.	Zenekari hangverseny (zongorázik), Toledo (62.).
Nov. 4.	Zenekari hangverseny (zongorázik), Chicago (63.). A 2. zongoraverseny chicagói bemutatója Reiner vezényletével.
Nov. 5.	Zenekari hangverseny (zongorázik), Chicago (64.).
Nov. 9. délután.	Zenekari hangverseny (zongorázik), Chicago (65.).
Dec. 10.	Kamara (kétzongorás) hangverseny Kilényivel, Tallahassee (66.).
Dec. 20.	Zenekari hangverseny (zongorázik), Milwaukee (67.).
	Kamara (kétzongorás) hangverseny Kilényivel, Tallahassee (68.).
	Kamara (kétzongorás) hangverseny Kilényivel, St. Louis (69.).

1955

Ápr. 12.	Dohnányi nevelt lánya férjhez megy az ír származású vegyészhez, Seàn McGlynnhez. Házasságukból öt gyermek születik, a legidősebb Seàn Ernst jelenleg Dohnányi jogörököse és a Beverly Court 568 tulajdonosa.
Ápr. 16.	Zenekari hangverseny (vezényel), Grand Forks (70.).

10.18132/LFZE.2010.21

Ápr. 19.	Szólóhangverseny, Grand Forks (71.).
Ápr. 25 k.–máj. 11.	Az Ohio University vendégprofesszora (nyolcadik alkalommal).
	▪ Máj. 1. Szólóhangverseny, Athens (72.).
	▪ Máj. 2. Zenekari hangverseny (vezényel), Athens (73.).
	▪ Máj. 10. Kamarahangverseny Eisenberggel, Athens (74.).
Jún. 20–júl. 26.	Hat hetet tanít a nyári szemeszterben.
Aug. 7.	Zenekari hangverseny (zongorázik), Brevard (75.).
Szept. 7.	Feleségével együtt amerikai állampolgárságot kap.
Nov.	A Shorter College (Rome, Georgia) vendégprofesszora.
	▪ Nov. 8. Szólóhangverseny, Rome (76.).
Nov. 16–21.	A University of Wisconsin Dohnányi-fesztiválján vesz részt.
	▪ Nov. 16. Szólóhangverseny Dohnányi műveiből, Madison (77.).
	▪ Nov. 18. Kamarahangverseny (madisoni kollégákkal és másokkal) Dohnányi műveiből, Madison (78.).
	▪ Nov. 20. Zenekari hangverseny (zongorázik), Madison (79.).
	▪ Nov. 21. Kamara (kétzongorás) hangverseny Kilényivel, Madison (80.).
Dec. 26.	Felkérést kap egy nagybőgőverseny komponálására.

1956

Jan. 10.	Zenekari hangverseny (zongorázik, szólót is), Tucson (81.).
Jan. 16.	A *Stabat Mater* (op. 46) bemutatója (Dániel Ernő vezényel), Wichita Falls (82.). Dohnányi az előzetes tervekkel ellentétben nincs jelen a koncerten.
Jan. 18.	Zenekari hangverseny (vezényel és zongorázik), Birmingham (83.)
Febr. 29.	Doráti Antal a Minneapolisi Szimfonikussal Tallahassee-ben koncertezik és méltató beszédet mond Dohnányiról.
Márc. 9–10.	Kamara (részben kétzongorás) hangverseny Kilényivel és más kollégákkal, ugyanazon műsorral, Tallahassee (84–85.).
Ápr. 3–24.	Az Ohio University vendégprofesszora (kilencedik alkalommal).
	▪ Ápr. 15. Szólóhangverseny, Athens (86.).
	▪ Ápr. 22. Zenekari hangverseny (zongorázik), Athens (87.).
Ápr. 27.	Zenekari hangverseny (zongorázik), Tallahassee (88.).
Máj. 16.	Szólóhangverseny, Grand Forks (89.).
Jún. 18–júl. 25.	Hat hetet tanít a nyári szemeszterben.
Júl. 3.	Kamarahangverseny (egyetemi kollégákkal), Tallahassee (90.).
Júl. 27.	Kamarahangverseny (egyetemi kollégákkal), Tallahassee (91.).
Aug.	Feleségével és menedzserével Európába hajózik. Londonban találkozik lányával, Gretével.
	▪ Aug. 17. A BBC-nek játszik egy hangversenyt saját műveiből.
	▪ Lemezfelvételeket készít a Royal Philharmonic Orchestrával és Sir Adrian Boulttal (EMI ALP 1552–1553).
	▪ Aug. 21–26. Részt vesz a 10. Edinburgh International Festivalon, ahol számos műve elhangzik.
Okt. 11.	Zenekari hangverseny (zongorázik), Pensacola (92.).
Október vége.	Budapesten meghal sógora, Kováts Ferenc.
Nov. 12–13.	Két zenekari hangverseny (zongorázik) egyazon műsorral, Orange és Upper Montclair (93–94.).

1957

Jan. 15.	Kamara (részben kétzongorás) hangverseny többek közt Kilényivel, Tallahassee (95.). Jótékonysági hangverseny egy magyar diákok támogatását célzó alapítvány létrehozására.
Jan. 21.	Zenekari hangverseny (vezényel), Tallahassee (96.).
Jan. 27.	Díszvendég a New York-i „Bohemians” 50. évfordulójára rendezett banketten.
Febr.	Mr. és Mrs. Fred Rogers egy 4 órás filmet tervez készíteni Dohnányiról.

10.18132/LFZE.2010.21

Febr. 17.	Kamarahangverseny (egyetemi kollégákkal), Tallahassee (97.).
Márc. 12.	Szólóhangverseny, Minneapolis (98.).
Márc. 13.	A 2. szimfónia 2. változatának bemutatója (vezényel Doráti Antal, Dohnányi nem vett részt az előadásban), Minneapolis.
Márc. 17–ápr. 4	Az Ohio University vendégprofesszora (tizedik alkalommal).
	▪ Márc. 26. Szólóhangverseny, Athens (99.).
	▪ Márc. 31. Kamarahangverseny (egyetemi kollégákkal), Athens (100.).
Jún. 1.	A Florida State University díszdoktorává avatja.
Jún. 11.	Kamarahangverseny (egyetemi kollégákkal [?]), Tallahassee (101.).
Jún. 18–aug. 8.	Nyolc hetet tanít a nyári szemeszterben.
Júl. 27.	80. születésnapjáról számos újságcikk emlékezik meg. A BBC emlékműsort sugároz, a berlini rádió emlékbeszédet kér.
Okt. 23.	Zenekari hangverseny (vezényel), Buffalo (102.). Az 1956-os forradalom első évfordulója tiszteletére rendezett hangverseny.
Nov. 1–2.	Zenekari hangversenyek azonos műsorral (zongorázik), Cincinnati (103–104.).
Nov. 15.	A 2. szimfónia 3. változatának bemutatója (vezényel Doráti Antal, Dohnányi zongoristaként is fellép), Minneapolis (105.).

1958

Jan. 13.	Zenekari hangverseny (vezényel), Tallahassee (106.).
Febr. 20.	Kamarahangverseny (egyetemi kollégákkal), Tallahassee (107.). Ünnepi hangverseny Robert M. Storzier beiktatása alkalmából.
Márc. 17.	Zenekari hangverseny (vezényel), Tallahassee (108.).
Ápr. 7–29.	Az Ohio University vendégprofesszora (tizenegyedik alkalommal).
	Ápr. 15. Szólóhangverseny, Athens (109.).
	Ápr. 27. Zenekari hangverseny (vezényel), Athens (110.).
Jún. 17–aug. 8.	Nyolc hetet tanít a nyári szemeszterben.
Okt. 24.	Zenekari hangverseny (vezényel), Buffalo. Az 1956-os forradalom második évfordulója tiszteletére rendezett hangverseny (111.).
	Megkomponálja az Áriát (op. 48/1).

1959

Jan. 12.	Zenekari hangverseny (vezényel), Tallahassee (112.). Saját tanítványa, Joseph Running zongorázik.
Febr. 8–9.	Zenekari hangversenyek azonos műsorral (zongorázik), Miami (113–114.).
Márc. 24.	Szólóhangverseny, Tallahassee (115.).
Ápr. 5–28.	Az Ohio University vendégprofesszora (tizenkettedik alkalommal).
	▪ Ápr. 19. Szólóhangverseny, Athens (116.).
	▪ Ápr. 26. Zenekari hangverseny (vezényel), Athens (117.).
Máj. 25.	Kamara (kétzongorás) hangverseny Kilényivel, Tallahassee (118.).
Jún.	Dohnányi nevelt lánya és férje felajánlja, hogy Dohnányiékat Baton Rouge-ba költöztetik saját házukba. Dohnányiék elutasítják az ajánlatot.
Jún.13.	Befejezi a Passacaglia szólófuvolára (op. 48/2) című művét.
Jún. 16–aug. 8.	Nyolc hetet tanít a nyári szemeszterben.
Aug. 3.	Kamara (kétzongorás) hangverseny Kilényivel, Tallahassee (119.).
Okt. 22–23.	Zenekari hangversenyek azonos műsorral (vezényel és zongorázik), Atlanta (120–121.).
Okt. 30.	Zenekari hangverseny (vezényel), Tallahassee (122.).
Nov. 9.	Kamarahangverseny Urbán Bélával, Tallahassee (123.).

10.18132/LFZE.2010.21

1960

Jan.	Befejezi a *Daily Finger Excercises for the Advanced Pianist* komponálását.
Jan. 18.	Zenekari hangverseny (vezényel), Tallahassee (124.). Utolsó nyilvános szereplése.
Jan. 21.	Elutazik New Yorkba az Everest-féle lemezfelvételekre (Everest SDBR 3061).
Febr. 5.	Befejezi a lemezfelvételek munkáját.
Febr. 9.	A Madison Avenue-i kórházba szállítják, ahol késő este szívrohamban meghal.
Febr. 13.	Tallahassee-ben temetik el.
Júl. 27.	LeRoy Collins, Florida kormányzója Ernst von Dohnányi nappá nyilvánítja.
Szept.–nov.	Dohnányi emlékkiállítás az FSU könyvtárában.

10.18132/LFZE.2010.21

2. függelék. Dohnányi hangversenyei az Egyesült Államokban (1949. november–1960)

A *2. függelék* Dohnányi amerikai periódusában adott hangversenyeinek legfontosabb adatait tartalmazza. Az 1. oszlop a koncert azonosító számát (sorszámát) mutatja. A betűvel jelzett hangversenyeken Dohnányi nem lépett fel, vagy nem az Egyesült Államokban zajlottak, ennek ellenére úgyszintén jelentősek. A következő oszlopok a dátumot, helyszínt (kisebb városok esetében várost és államot), illetve a koncert típusát (szóló, kamara vagy zenekari) jelölik. A 4. oszlop az események programját tünteti fel a – valószínűsíthetően – eredeti sorrendben (kizárólag azokat a műsorszámokat, melyekben Dohnányi részt vett); az 5. pedig a kapcsolódó primer forrásokat (illetve Rueth adatait) mutatja. A 6. oszlop a koncertek egyéb, rekonstruálható adatait (további műsorszámok, közreműködők, szervezés) összegzi, illetve a források esetleges ellentmondásait rögzíti; míg az utolsó a hangversenyről írott fontosabb kritikák adatait tartalmazza.

Rövidítések

Típus: K = kamara hangverseny; SZ = szóló hangverseny; Z = zenekari hangverseny. **Forrás:** D = FSU Dohnányi: „DAT Collection"; K = FSU Kilényi–Dohnányi: „Concert Programs"; M[cGlynn] = FSU Dohnányi: „Scrapooks–Concert Programs"; O = OU: Baker Files; R = Rueth; S = sajtó; V = Dohnányi Archívum: Vázsonyi-hagyaték. **További adatok:** A = alt; B = basszus; br. = brácsa; fg. = fagott; fuv. = fuvola; gka. = gordonka; heg. = hegedű; kl. = klarinét; Km. = további közreműködők; Pr. = további program; S = szoprán; T = tenor; vez. = vezényel; zong. = zongora.

№	Dátum	Helyszín	Típus	Műsor	Forrás	További adatok	Sajtórecepció
1	1949. november 7.	Tallahassee, Florida	SZ	Haydn: f-moll variációk Beethoven: c-moll szonáta op. 13 Beethoven: Asz-dúr szonáta op. 110 Dohnányi: Hat zongoradarab op. 41 Dohnányi: fisz-moll rapszódia op. 11/2 Schubert–Dohnányi: *Valses nobles*	M K R S		• W. R. C., „Dohnanyi Gives Piano Recital", *Tallahassee Democrat* (1949. november 8.).
A	1949. november 12. [13.?]	Indianapolis, Indiana	Z	Dohnányi: *Suite en valse* op. 39	S	• Km. Indianapolis Symphony Orchestra (vez. Fabien Sevitzky). • Pr. Bach zenekari művek; Csajkovszkij: 4. szimfónia.	• Walter Whitworth, „Sevitzky and Symphony Introduce Two Works", *Indianapolis News* (1949. november 14.).
2	1950. március 4.	Tallahassee, Florida	Z	Dohnányi: *Gyermekdal-variációk* op. 25 [vezényel és zongorázik]	M K R S	• Km. State Symphony of Florida (vez. Karl Kuersteiner).	• W. R. C., „Symphony Ends Current Season With Concert", *Tallahassee Democrat* (1950. március 6.).
3	1950. március 19.	Athens, Ohio	SZ	Beethoven: C-dúr polonéz op. 89 Beethoven: f-moll szonáta op. 57 Brahms: esz-moll intermezzo op. 118/6 Brahms: h-moll rapszódia op. 79/1 Liszt: *Valse impromptu* Dohnányi: Ária op. 23/1 Dohnányi: Capriccio op. 23/3 Dohnányi: f-moll intermezzo op. 2/3 Dohnányi: f-moll koncertetűd op. 28/6	M K S O		• Paul Fontaine, „Dohnanyi Makes His Second Visit", *The Athens Messenger* (1950. március 20.).

10.18132/LFZE.2010.21

№	Dátum	Helyszín	Típus	Műsor	Forrás	További adatok	Sajtórecepció
4	1950. március 21.	Lancester, Ohio	SZ	Beethoven: 32 variáció, c-moll Beethoven: cisz-moll szonáta op. 27/2 Chopin: Fisz-dúr noktürn op. 15/2 Chopin: Asz-dúr impromptu op. 29 Liszt: E-dúr legenda Liszt: 13. magyar rapszódia Dohnányi: Hat zongoradarab op. 41 Delibes–Dohnányi: *Coppelia*-keringő	M K S		• N. n., „Capacity Crowd Hears Piano Recital By The Master, Dr. Ernst Von Dohnanyi”, *Lancaster Eagle Gazette* (1950. március 22.). • Juanita Grant, „The News for Grant-ed”, forrás nélk. (1950. március 23.).
5	1950. március 24.	Athens, Ohio	SZ	Schumann: *Szimfonikus etűdök* op. 13 Chopin: H-dúr noktürn op. 62/1 Chopin: Asz-dúr impromptu op. 29 Dohnányi: Pastorale Delibes–Dohnányi: *Coppelia*-keringő	M		
6	1950. március 30.	Columbus, Ohio	SZ	Bach: *Kromatikus fantázia és fuga* Beethoven: E-dúr szonáta op. 109 Schumann: *Szimfonikus etűdök* op. 13 Dohnányi: *Ruralia Hungarica* – Adagio op. 32/6 Dohnányi: Pastorale Dohnányi: fisz-moll és C-dúr rapszódia op. 11/2, 3	M K S		• Howard Nadel, „’49 Triumph Repeated By Noted Pianist”, *Columbus Citizen* (1950. március 31.).
7	1950. április 7.	Tallahassee, Florida	SZ	Beethoven: C-dúr polonéz op. 89 Beethoven: E-dúr szonáta op. 109 Schumann: *Szimfonikus etűdök* op. 13 Dohnányi: *Ruralia Hungarica* – Adagio op. 32/6 Dohnányi: Capriccio op.23/3 Delibes–Dohnányi: *Coppelia*-keringő	R K		
8	1950. május 1.	Tallahassee, Florida	K	Dohnányi: Szextett op. 37	K R S	• Km. Kuersteiner (heg.), Robert Sedore (heg.), Eugene Crabb (br.), Owen Sellers (gka.), Harry Schmidt (kl.), James Parnell (kürt). • Pr. Dohnányi: Szerenád op.10. • K: dátum eredetileg május 2., de javítva 1-re. R: dátum május 2. S: dátum hétfő [május 1.]. • S: említ továbbá Dohnányi: „29 variációt” zongorán [Népdalvariációk, op. 29?].	• W. R. C., „Chamber Music Program Given”, *Tallahassee Democrat* [?] (1950. május 1. [?]).
B	1950. június 8.	Havanna, Kuba	SZ	Haydn: f-moll variációk Beethoven: c-moll szonáta op. 13 Chopin: Fisz-dúr noktürn op. 15/2 Chopin: cisz-moll keringő op. 64/2 Liszt: 13. magyar rapszódia Dohnányi: Hat zongoradarab op. 41 Schubert–Dohnányi: *Valses nobles*	M K		

10.18132/LFZE.2010.21

№	Dátum	Helyszín	Típus	Műsor	Forrás	További adatok	Sajtórecepció
9	1950. november 20.	Tallahassee, Florida	SZ	Bach: *Kromatikus fantázia és fuga* Beethoven: Asz-dúr szonáta op. 26 Dohnányi: *Szvit régi stílusban* op. 24 Dohnányi: f-moll intermezzo op. 2/3 Dohnányi: E-dúr koncertetűd op. 28/5 Chopin: Fisz-dúr impromptu op. 36 Liszt: *Valse impromptu* Liszt: *13. magyar rapszódia*	M R	• R: 1951. november 20.	
10	1950. december 1.	Charleston, Dél-Karolina	Z	Dohnányi: *Gyermekdal-variációk* op. 25 [vezényel és zongorázik]	M S	• Km. Charleston Symphony Orchestra (vez. J. Albert Fracht). • Pr. Frescobaldi–Hans Kindler: Toccata; Brahms: II. szimfónia; Morton Gould: American Salute. • S: Dohnányi vezényelt is saját művében; M: csak zongorázott.	• Hilda K. Sagris, „Distinguished Pianist Opens Symphony Season”, *The Charleston Evening Post* (1950. december 2.). • Margaret Neeson, „Symphony Orchestra Surpasses Itself; Dohnanyi Applauded”, *The News and Courier* (1950. december 2.).
11	1951. január 22.	Tallahassee, Florida	Z	Dohnányi: 2. zongoravereny op. 42 [zongorázik]	M K R	• Km. State Symphony of Florida (vez. Karl Kuersteiner). • Pr. Berlioz: *Rákóczi-induló*; Csajkovszkij: *Diótörő*-szvit, Rossini: *Tell Vilmos*-nyitány. • „Sponsored by Tallahassee Junior Chamber of Commerce”.	
12	1951. február 13.	Lawrence, Kansas	SZ	Dohnányi: Hat zongoradarab op. 41 Dohnányi: Pastorale Delibes–Dohnányi: *Coppelia*	M		
13	1951. február 15.	Lawrence, Kansas	SZ	Beethoven: 32 variáció, c-moll Beethoven: Asz-dúr szonáta op. 110 Dohnányi: Hat zongoradarab op. 41 Dohnányi: *Ruralia Hungarica* – Adagio op. 32/6 Dohnányi: E-dúr koncertetűd op. 28/5	M K		
14	1951. február 18.	Lawrence, Kansas	Z	Mendelssohn: *Olasz szimfónia*	M K S V	• Km. Kansas University Orchestra; [Kansas] University Band (vez. Russel L. Wiley), University A Cappella Choir & Women’s Glee Choir (vez. Clayton Krehbiel). • Pr. Stravinsky: *Tűzmadár* – Berceuse és Finale; Palestrina, Stanford, Glinka és William Schuman kórusok.	• Előzetes: N. n., „Famous Musician Is Slated For Two-Week Visit at K.U.”, *Lawrence Journal-World* (1951. február 12.).

10.18132/LFZE.2010.21

№	Dátum	Helyszín	Típus	Műsor	Forrás	További adatok	Sajtórecepció
15	1951. február 21.	Lawrence, Kansas	SZ	Bach: *Kromatikus fantázia és fuga* Beethoven: C-dúr szonáta op. 53 Brahms: E-dúr intermezzo op. 116/4 Brahms: h-moll capriccio op. 76/2 Brahms: Esz-dúr rapszódia op. 119/4 Chopin: Fisz-dúr impromptu op. 36 Chopin: Asz-dúr keringő op. 42 Dohnányi: *Szvit régi stílusban* op. 24 Dohnányi: *Ruralia Hungarica* – Adagio op. 32/6 Dohnányi: E-dúr koncertetűd op. 28/5	M K S V		• Criss Simpson, „Dohnanyi Recital", *Lawrence Journal-World* (1951. február 22.).
16	1951. március 1.	Athens, Ohio	SZ	Bach: *Kromatikus fantázia és fuga* Beethoven: C-dúr szonáta op. 53 Brahms: E-dúr intermezzo op. 116/4 Brahms: h-moll capriccio op. 76/2 Brahms: Esz-dúr rapszódia op. 119/4 Chopin: Fisz-dúr impromptu op. 36 Chopin: Asz-dúr keringő op. 42 Dohnányi: *Szvit régi stílusban* op. 24 Dohnányi: *Ruralia Hungarica* – Adagio op. 32/6 Dohnányi: E-dúr koncertetűd op. 28/5	M K S O		• Előzetes: Paul Fontaine, „Artist To Present Concert Tonight", *The Athens Messenger* (1951. március 1.).
17	1951. március 8.	Athens, Ohio	SZ	Beethoven: 32 variáció, c-moll Beethoven: cisz-moll szonáta op. 27/2 Dohnányi: *Winterreigen – Sphärenmusik* op. 13/5 [Dohnányi: Burletta op. 44/1] Strauss–Dohnányi: *Schatz-Waltzer*	M K	• Mivel a forrásokban (gépirat programok) Dohnányi: Burletta op. 44/1 is szerepel, elképzelhető, hogy ez a koncert valójában a 33. számú egy évvel korábbra datálása. Ugyanakkor Dohnányi zsebnaptárában is fel van tüntetve, tehát lehetséges, hogy volt koncert ezen a napon és esetleg a hasonló műsor okozta a zavart a forrásokban.	
18	1951. március 29.	Tallahassee, Florida	K	Dohnányi: c-moll zongoraötös op. 1 Dohnányi: Szextett op. 37	M K R D	• Km. Kuersteiner (heg.), Robert Sedore (heg.), Eugene Crabb (br.), Owen Sellers (gka.), Harry Schmidt (kl.), Joseph White (kürt). • Pr. Mozart: D-dúr vonósnégyes K. 134a. • „7th Annual Spring Festival".	
19	1951. április 11.	Oklahoma City, Oklahoma	SZ	Bach: *Kromatikus fantázia és fuga* Beethoven: C-dúr szonáta op. 53 Chopin: Fisz-dúr impromptu op. 36 Liszt: *Valse impromptu* Liszt: *13. magyar rapszódia* Dohnányi: Hat zongoradarab op. 41 Dohnányi: *Ruralia Hungarica* – Adagio op. 32/6 Dohnányi: E-dúr koncertetűd op. 28/5	M K S		• Előzetes: N. n., „One of World's Great Pianists Is Here to Play", *The Daily Oklahoman* (1951. április 10. [?]).

10.18132/LFZE.2010.21

№	Dátum	Helyszín	Típus	Műsor	Forrás	További adatok	Sajtórecepció
20	1951. április 13.	Rome, Georgia	SZ	Bach: *Kromatikus fantázia és fuga* Beethoven: C-dúr szonáta op. 53 Schumann: *Szimfonikus etűdök* op. 13 Dohnányi: Hat zongoradarab op. 41 Dohnányi: *Ruralia Hungarica* – Adagio op. 32/6 Dohnányi: E-dúr koncertetűd op. 28/5	M K S		• Előzetes: N. n., „Von Dohnanyi Famed Pianist At Shorter", forrás nélk. (1951. április 12.[?]).
21	1951. április 26.	Tallahassee, Florida	Z	Dohnányi: 2. hegedűverseny op. 43 [privát körű bemutató]	R V D	• Km. Florida State Universtiy Symphony, Frances Magnes (heg.). • „Private performance, admission by invitation".	
22	1951. július 21.	San Francisco, Kalifornia	SZ	Haydn: f-moll variációk Beethoven: C-dúr szonáta op. 53 Brahms: esz-moll intermezzo op. 118/6 Brahms: h-moll capriccio op. 76/2 Brahms: E-dúr intermezzo op. 116/4 Brahms: Esz-dúr rapszódia op. 119/4 Dohnányi: Hat zongoradarab op. 41 Schubert–Dohnányi: *Valses nobles*	M K S		• Előzetes: Jack Loughner, „Noted Hungarian Musician Visits S.F. for First Time in 23 Years", *The San Francisco News* (1951. július 18.). • Előzetes: Jack Loughner, „Noted Hungarian Musician Visiting S. F.: Gloomy Over Future Of Native Country", *The San Francisco News* (1951. július 18.). • Jack Loughner, „Dohnanyi Plays Again", *The San Francisco News* (1951. július 23.).
23–25	1951. július 23., 24., 25.	Sacramento, Kalifornia	SZ [Z]	Dohnányi: Pastorale Dohnányi: Scherzino op. 41/2 Dohnányi: C-dúr rapszódia op. 11/3 Beethoven: G-dúr zongoraverseny op. 58 [zongorázik]	M K	• Km. Sacramento Symphony Orchestra. • Pr. Mozart: *Don Giovanni*[-nyitány]; Sanders: *Saturday Night*; Herbert: *Irish Rhapsody*.	
26	1951. augusztus 4.	San Francisco, Kalifornia	SZ	Bach: *Kromatikus fantázia és fuga* Beethoven: E-dúr szonáta op. 109 Schubert: *Moments musicaux*, Asz-dúr és f-moll op. 94/2, 3 Liszt: *Valse impromptu* Liszt: *Consolation*, Desz-dúr Liszt: *13. magyar rapszódia* Dohnányi: f-moll intermezzo op. 2/3 Dohnányi: Pastorale Dohnányi: fisz-moll és C-dúr rapszódia op. 11/2, 3	M K S		• A. B., „Von Dohnanyi Gives Recital", *San Francisco Call-Bulletin* (1951. augusztus 6.).
27	1951. október 5.	Jacksonville, Florida	SZ	Haydn: f-moll variációk Beethoven: c-moll szonáta op. 13 Dohnányi: Pastorale Dohnányi: Scherzino op. 41/2 Dohnányi: *Ruralia Hungarica* – Adagio op. 32/6 Schubert–Dohnányi: *Valses nobles*	M S		• Hugh Alderman, „Piano Recital By Dohnanyi Given Praise", *The Florida Times Union* (1951. október 6.).

10.18132/LFZE.2010.21

№	Dátum	Helyszín	Típus	Műsor	Forrás	További adatok	Sajtórecepció
28	1952. január 11.	Tallahassee, Florida	K	Mozart: B-dúr hegedű–zongora szonáta K. 454 Dohnányi: cisz-moll hegedű–zongora szonáta op. 21 Beethoven: A-dúr hegedű–zongora szonáta op. 47	M R S D	• Km. Albert Spalding (heg.).	• C. M. Carroll, „Overflow Crowd Hears Two Musicians”, *Tallahassee Democrat* (1951. január 13.). • N. n., „Audience Awed By Concert Duo”, *The Florida Flambeau* (1951. január 12/13.).
C	1952. január 26.	San Antonio, Texas	Z	Dohnányi: 2. hegedűverseny op. 43 [nyilvános bemutató]	S	• Km. San Antonio Symphony (vez. Victor Alessandro), Frances Magnes (heg.).	N. n., „Dohnanyi Work To Be Presented”, *Tallahassee Democrat* (1952. február 7.).
D	1952. február 14.	New York (Carnegie Hall)	Z	Dohnányi: 2. hegedűverseny op. 43	S	• Km. New York Philharmonic Symphony (vez. Dimitri Mitropoulos). • Pr. Schumann: Overture, Scherzo and Finale; Beethoven: III. szimfónia.	• Előzetes: N. n., „Dohnanyi Work To Be Presented”, *Tallahassee Democrat* (1952. február 7.). • John Briggs, „Dohnanyi’s Violin Concerto”, *New York Post* (1952. február 15.). • Olin Downes, „Work by Dohnanyi introduced here”, *The New York Times* (1952. február 15.). • Francis D. Perkins, „Concert and Recital: Philharmonic-Symphony”, *New York Herald Tribune* (dátum nélk.). • Miles Kastendieck, „Philharmonic At Carnegie”, *New York Journal* (1952. február 15.). • Louis Biancolli, „Young Lady Violinist Rises to Top”, *New York World Telegram* (1952. február 15.).
29	1952. február 16.	Tallahassee, Florida	Z	Corelli-Glass: Sonata de Chiesa in e minor op. 1/2 Mozart: D-dúr hegedűverseny K. 218	M R S	• Km. Clinic String Orchestra, (vez. Albert Spalding, Karl Kuersteiner). • Pr. további kisebb művek. • „Faculty String Clinic”.	• C. M. Carroll, „String Music Concert Given”, *Tallahassee Democrat* (1952. február 18.).
30	1952. február 19.	Miami, Florida	SZ	Haydn: f-moll variációk Beethoven: C-dúr szonáta op. 53 Chopin: H-dúr noktürn op. 62/1 Chopin: Asz-dúr impromptu op. 29 Liszt: *13. magyar rapszódia* Dohnányi: Hat zongoradarab op. 41 Schubert–Dohnányi: *Valses nobles*	M K S		• Doris Reno, „Pianist Von Dohnanyi Proves A Hit”, *The Miami Herald* (1952. február 20.).
31	1952. február 25.	Tallahassee, Florida	Z	Zachara: E-dúr zongoraverseny op. 30 Dohnányi: *Ruralia Hungarica* op. 32.b [vezényel]	M R S D	• Km. State Symphony of Florida, Robert Sedore (vez.), Francisek Zachara (zong.). • Pr. Händel: D-dúr Ouverture; Csajkovszkij: *Rómeó és Júlia*. • „Sponsored by Tallahassee Junior Chamber of Commerce”.	• L. H. S., „Second State Symphony Concert Given”, *Tallahassee Democrat* (1952. február 26.).

10.18132/LFZE.2010.21

№	Dátum	Helyszín	Típus	Műsor	Forrás	További adatok	Sajtórecepció
32	1952. február 28.	Lancaster, Ohio	SZ	Bach: *Kromatikus fantázia és fuga* Beethoven: c-moll szonáta op. 13 Schubert: *Moments musicaux* Asz-dúr és f-moll, op. 94/2, 3 Chopin: Fisz-dúr impromptu op. 36 Liszt: *Valse impromptu* Dohnányi: f-moll intermezzo op. 2/3 Dohnányi: Burletta op. 44/1 [bemutató] Dohnányi: *Ruralia Hungarica* – Adagio op. 32/6 Schubert–Dohnányi: *Valses nobles*	M K S		• N. n., „Great Artist, Ernst von Dohnanyi Charms Audience By His Masterly Musicianship And Creative Works", forrás és dátum nélk.
33	1952. március 3.	Athens, Ohio	SZ	Beethoven: 32 variáció, c-moll Beethoven: cisz-moll szonáta op. 27/2 Dohnányi: *Winterreigen – Sphärenmusik* op. 13/5 Dohnányi: Burletta op. 44/1 Strauss–Dohnányi: *Schatz-Waltzer*	M K		
34	1952. március 4.	New Concord, Ohio	SZ	Haydn: f-moll variációk Beethoven: C-dúr szonáta op. 53 Chopin: H-dúr noktürn op. 62/1 Chopin: Asz-dúr impromptu op. 29 Liszt: *13. magyar rapszódia* Dohnányi: Hat zongoradarab op. 41 Schubert–Dohnányi: *Valses nobles*	M K		
35	1952. március 9.	Athens, Ohio	Z	Couperin-Milhaud: *La Sultane* – Nyitány és Allegro Dohnányi: *Gyermekdal-variációk* op. 25 [zongorázik] Mozart: *Kis éji zene* Dohnányi: *Ruralia Hungarica* op. 32.b [vezényel]	M K S O	• Km. Ohio Universtiy Symphony Orchestra (vez. DeForest W. Ingerham).	• Előzetes: N. n., „Dohnanyi Will Be Conductor At Sunday Evening Concert", forrás nélk. (1952. március 7.).
36	1952. március 12.	Athens, Ohio	K	Brahms: d-moll (3.) hegedű–zongora szonáta op. 108 Schubert: a-moll hegedű–zongora szonáta D 385 Beethoven: A-dúr hegedű–zongora szonáta op. 47	M K S O	• Km. Frances Magnes (heg.).	• Paul Fontaine, „Famous Artists Give Piano-Violin Recital", *The Athens Messenger* (1952. március 13.).
37	1952. március 21.	Tallahassee, Florida	SZ	Beethoven: *Andante favori* Beethoven: c-moll szonáta op. 111 Brahms: h-moll rapszódia op. 79/1 Brahms: g-moll rapszódia op. 79/2 Brahms: Esz-dúr rapszódia op. 119/4 Dohnányi: Burletta op. 44/1 Dohnányi: Noktürn „Cats on the roof" op. 44/2 [bemutató] Strauss–Dohnányi: *Schatz–Waltzer*	M K R D		• C. M. Carroll, „Dohnanyi Concert Applauded", *Tallahassee Democrat* (1952. március 23.).

10.18132/LFZE.2010.21

№	Dátum	Helyszín	Típus	Műsor	Forrás	További adatok	Sajtórecepció
38	1952. július 17.	Nashville, Tennessee	SZ	Haydn: f-moll variációk Beethoven: c-moll szonáta op. 13 Chopin: Fisz-dúr noktürn op. 15/2 Chopin: Asz-dúr impromptu op. 29 Liszt: *13. magyar rapszódia* Dohnányi: *Ruralia Hungarica* – Adagio op. 32/6 Dohnányi: Scherzino op. 41/2 Dohnányi: *Cascades* op. 41/4 Dohnányi: Burletta op. 44/1 Dohnányi: Noktürn „Cats on the roof” op. 44/2 Schubert–Dohnányi: *Valses nobles*	M K S		• Sydney Dalton, „Dohnanyi Recital Here Has Sparkle”, forrás nélk. (1952. július 18.). • C. B. Hunt Jr., „Hungarian Pianist Charms Peabody”, forrás nélk. (1952. július 18.).
39	1953. január 16.	Tallahassee, Florida	K	Bach: E-dúr (hegedű–zongora) szonáta Beethoven: G-dúr hegedű–zongora szonáta op. 96 Brahms: d-moll hegedű–zongora szonáta op. 108	M K D	• Km. Albert Spalding (heg.).	
40	1953. január 30.	Tallahassee, Florida	Z	Brahms: B-dúr zongoraverseny op. 83 [vezényel]	M K R	• Km. Howard Silberer (zong.). • Pr. Csajkovszkij: 5. szimfónia. • „Pre-commencement concert by the University Symphony honoring Ella Scoble Opperman, Dean Emerita of the School of Music”.	
41	1953. február 9.	Tallahassee, Florida	Z	Beethoven: 3. *Leonóra*-nyitány Beethoven: Hegedűverseny	M K R	• Km. State Symphony of Florida, Albert Spalding (heg.). • Pr. Liszt: *2. magyar rapszódia;* Liszt: *Szerelmi álmok*; Rimszkij-Korszakov: *Seherezádé – Bagdadi ünnep*. • M, K szerint Dohnányi csak a Beethoven-hegedűversenyt, R szerint a Beethoven-nyitányt is vezényli.	
42	1953. február 14.	Tallahassee, Florida	Z	Corelli: Concerto Grosso op. 6/8	M K R	• Km. Clinic String Orchestra, Dorothy Rearick (heg.). • Pr. Händel-Dunhill: 5 darab vonószenekarra; Beriot: G-dúr hegedűverseny op. 76; Volkmann: F-dúr szerenád op. 63; Bartók: 3 román tánc. • „Faculty String Clinic”.	

10.18132/LFZE.2010.21

№	Dátum	Helyszín	Típus	Műsor	Forrás	További adatok	Sajtórecepció
43	1953. március 3.	Jacksonville, Florida	SZ	Bach: *Kromatikus fantázia és fuga* Beethoven cisz-moll szonáta op. 27/2 Schubert: *Moments musicaux* Asz-dúr és f-moll op. 94/2, 3 Chopin: H-dúr noktürn op. 62/1 Chopin: Asz-dúr impromptu op. 29 Brahms: Esz-dúr rapszódia op. 119/4 Dohnányi: f-moll intermezzo op. 2/3 Dohnányi: *Cascades* op. 41/4 Dohnányi: Ländler op. 41/5 Dohnányi: Noktürn „Cats on the roof" op. 44/2 Delibes–Dohnányi: *Coppelia*-keringő	M K S		• Hugh Aldermann, „Crowd Lauds Dr. Dohnanyi Recital Here", *The Florida Times-Union* (1953. március 4.).
44	1953. március 18.	Lawrence, Kansas	SZ	Beethoven: C-dúr polonéz op. 89 Beethoven: E-dúr szonáta op. 109 Brahms: h-moll rapszódia op. 79/1 Schumann: Fisz-dúr románc op. 28/2 Chopin: Asz-dúr impromptu op. 29 Chopin: H-dúr noktürn op. 62/1 Liszt: *Valse impromptu* Dohnányi: f-moll intermezzo op. 2/3 Dohnányi: Burletta op. 44/1 Dohnányi: Noktürn „Cats on the roof" op. 44/2 Schubert–Dohnányi: *Valses nobles*	M S		• Milton Steinhardt, „Dohnanyi Recital", *Lawrence Daily Journal* (1953. március 20.).
45	1953. március 19.	Lawrence, Kansas	SZ	Haydn: f-moll variációk Beethoven: c-moll szonáta op. 13 Dohnányi: *Winterreigen – Sphärenmusik* és *Valse aimable* op. 13/5, 6 Dohnányi: Capriccio op. 23/3	M K		
46	1953. március 23.	Lawrence, Kansas	Z	Beethoven: III. szimfónia	M K S	• Km. Kansas University Symphony (vez. Russel L. Wiley), Eugene Johnson (fuvola). • Pr. Berlioz: *Római karnevál*-nyitány; Mozart: G-dúr fuvolaverseny; Strauss: *Till Eulenspiegel*.	• Criss Simpson, „K. U. Orchestra", *Lawrence Daily Journal-World* (1953. március).
47	1953. április 9.	Atlantic City, New Jersey	Z	Dohnányi: 2. zongoraverseny op. 42 [zongorázik] Dohnányi: *Szimfonikus percek* op. 36	M K S	• Km. Atlantic City Symphony Orchestra (vez. Van Lier [Leer?] Lanning). • Pr. Beethoven: III. *Leonóra*-nyitány; Frescobaldi: Toccata; Mozart: *Haffner*-szimfónia.	• William McMahon, „This Week in Music", *Atlantic City Press* (dátum mélk.). • Carlo M. Sardella, „Noted Music To Be Guest Artist Tonight", *Evening Union* (1953. április 9.). • H. H., „Von Dohnanyi Wins Ovation", *Ventnor Erie* (1953. április 10.). • William McMahon, „Enthusiastic Crowd Hails Unit's Debut", *Atlantic City Press* (1953. április 10.).

10.18132/LFZE.2010.21

№	Dátum	Helyszín	Típus	Műsor	Forrás	További adatok	Sajtórecepció
48	1953. április 28., délelőtt	Athens, Ohio	K	Brahms: A-dúr hegedű-zongora szonáta op. 100 Brahms: *Prelude et Gavotte en forme de Rondeau* Beethoven: *Andante favori* Schubert: h-moll rondó D 895	M K D O	• Km. Albert Spalding (heg.).	
49	1953. április 28., délután	Columbus, Ohio	K	Beethoven: G-dúr hegedű–zongora szonáta op. 96 Dohnányi: cisz-moll hegedű–zongora szonáta op. 21 Brahms: d-moll hegedű-zongora szonáta op. 108	M K S	• Km. Albert Spalding (heg.). • S: műsoron továbbá Schubert: h-moll rondó D 895.	• Samuel T. Wilson, „Spalding-Dohnanyi Sonata Recital A Major Artistic Event of Season”, *Columbus Dispatch* (1953. április 29.). • N. n., „A Century of Music-Making Behind Spalding, Dohnanyi”, *The Columbus Citizen* (1953. április 29.).
50	1953. április 30.	Athens, Ohio	K	Mozart: B-dúr hegedű–zongora szonáta K. 378 Dohnányi: cisz-moll hegedű–zongora szonáta op. 21 Franck: A-dúr hegedű–zongora szonáta	M K S O	• Km. Albert Spalding (heg.).	• Paul Fontaine, „Dohnanyi–Spalding Concert Unforgettable Performance”, *The Athens Messenger* (1953. május 1.).
51	1953. május 3.	Athens, Ohio	Z	Beethoven: C-dúr mise 86 Beethoven: *Karfantázia* op. 80 [vezényel]	M K O	• Km. [Ohio] University Choir (karig. Karl Ahrendt), [Ohio] University Symphony Orchestra (zeneig. DeForest W. Ingerham), Joy Hazelrigg (zong.), Betty Dando Stewart (S), Helen Friend (A), Hollace E. Arment (T), Bertram Rowe (B).	
E	1953. július 28.	San Francisco, Kalifornia	Z	Dohnányi: *Gyermekdal-variációk* op. 25	S	• Km. San Francisco „Pop” Concerts’ Symphony Orchestra (vez. Arthur Fiedler), Ludwig Altman (org.). • Pr. Mozart: Orgonaverseny; Marco Enrico Bossi: Orgonaverseny.	• Alfred Frankenstein, „Dohnanyi Nast Hits at Pop Concert”, *The San Francisco Chronicle* (1953. július 29.).
52	1953. november 2.	Tallahassee, Florida	Z	Dohnányi: *Gyermekdal-variációk* op. 25 [zongorázik]	M	• Km. State Symphony of Florida (vez. Karl Kuersteiner). • Pr. Csajkovszkij: 4 szimfónia; Mozart: *Szöktetés*-nyitány. • „Florida State Music Teachers Association. 19th Annual Convention”.	

10.18132/LFZE.2010.21

№	Dátum	Helyszín	Típus	Műsor	Forrás	További adatok	Sajtórecepció
53	1953. november 9.	New York (Carnegie Hall)	Z	Dohnányi: 2. zongoraverseny op. 42 [zongorázik]	K S D	• Km. National Orchestral Association (vez. Leon Barzin). • Pr. Cherubini: *Anacreon*-nyitány; Berezowsky: 1. szimfónia; Hindemith: *Symphony Metamorphoses On Themes of Weber*.	• Jay S. Harrison, „Concert and Recital: National Orchestra", *New York Herald Tribune* (1953. november 10.). • R. P., „Dohnanyi Returns for Concerto Bow", *The New York Times* (1953. november 10.). • N. n., „Dohnanyi Soloist In Own Concert", *New York World-Telegram And Sun* (1953. november 10.). • Paul Affelder, „Dohnanyi Proves Revelation As Soloist in Original Work", *Brooklyn Eagle* (1953. november 10.). • Erényi Géza, „Dohnányi Ernő New Yorki hangversenyei", *Amerikai Magyar Hang* (1953. november 16.).
54	1953. november 10.	Hartford, Connecticut	K [SZ]	Dohnányi: Hat zongoradarab op. 41 Dohnányi: cisz-moll hegedű–zongora szonáta op. 21	M K S	• Km. Urbán Béla (heg.), Lenom Quartet: Carl Bergner (fuv.), Melvin Berman (ob.), William Goldstein (kl.), Gerald Marks (fg.). • Pr. Beethoven: Klarinét–fagott duó; Mozart: *Ah dirai-je vous* (kvartettel) – Dohnányi tiszteletére. • „At Home Series; in Mr&Mrs Charles McDonough's home (796, Prospect Avenue)".	• T. H. P., „Dr. Dohnanyi Is Heard In Recital Here. Celebrated Hungarian Pianist and Composer In »At-Home« Series", *The Hartford Courant* (1953. november 11.). • Evans Clinchy, „Music at Home Season Opens With Ernst Dohnanyi", *The Hartford Times* (1953. november 11.).
55	1954. január 8.	Tallahassee, Florida	K	Mozart: D-dúr szonáta K. 448 Schumann: Andante és variációk op. 46 [két gordonkás–kürtös változat] Brahms: Magyar táncok 2., 7., 17. Dohnányi: *Suite en valse* op. 39.a	M R S D	• Km. Edward Kilényi (zong.), Owen Sellers, Harriet Heimert (gka.), Joseph White (kürt).	• Előzetes: N. n., „For First Time in 25 Years: Dohnanyi, Kilenyi To Appear Together On Concert Stage", *Tallahassee Democrat* (1954. január 3.). • Előzetes: N. n., „Dohnanyi, Kilenyi Combine Talents Tonight On Opperman's Duo Pianos Marking First Of '54 Faculty Series. Cellists, Horn Lens Assist; Featured – Dohnanyi Original", *The Florida Flambeau* (1954. január 8.).
56	1954. január 25.	Palm Beach, Florida	SZ	Beethoven: 32 variáció, c-moll Beethoven: C-dúr szonáta op. 53 Schubert: *Moments musicaux* Asz-dúr és f-moll op. 94/2, 3 Liszt: *Valse impromptu* Liszt: *Consolation*, Desz-dúr Liszt: E-dúr legenda Dohnányi: Variációk egy magyar népdalra op. 29 Dohnányi: Burletta op. 44/1 Dohnányi: Noktürn „Cats on the roof" op. 44/2 Strauss–Dohnányi: *Schatz-Waltzer*	M S		• Előzetes: N. n., „Pianist-Composer Dohnanyi Concert Set Here Monday", *Palm Beach Post* (1954. január 24.). • N. n., „Famed Pianist Wins Acclaim", *The Palm Beach Post* (1954. január 26.). • N. n., „Hungarian Pianist At Norton Gallery", *Palm Beach Sun* (1954. január 29.).

10.18132/LFZE.2010.21

№	Dátum	Helyszín	Típus	Műsor	Forrás	További adatok	Sajtórecepció
57	1954. február 21.	Athens, Ohio	Z	Dohnányi: *Amerikai rapszódia* op. 47 [bemutató]	M S D O	• Km. Ohio University Symphony Orchestra (vez. Karl Ahrendt). • Pr. Händel-Beecham: Suite for Orchestra „*The Faithful Shepherd*"; Schubert: *Befejezetlen szimfónia*; Bergsma: *Paul Bunyan Suite*.	• Előzetes: N. n., „The New »American Rhapsody«", *Columbus Sunday Dispatch* (1953. december 20.). • Előzetes: N. n., „Newest Rhapsody To Have Premiere At Ohio University", *Youngstown Vindiralor* [?] (1953. december 27.). • Esther Shane, Barbara Jefferson, „On a Personal Note: Dohnanyi, Ahrendt Give Performances", *Tallahassee Democrat* (1954. március 3.). • Robert Schesventer, „Two OU Musical Landmarks Witnessed at Concert Sunday", *Ohio University Post* (1954. február). • Gwen Roach, „Composer Conducts Premiere Of »The American Rhapsody« Played by Symphony Orchestra", *The Athens Messenger* (1954. február 22.). • Myron Henry, „Would Join OU Faculty: Interview With Composer von Dohnanyi Furnishes Interpretation of »Rhapsody«", *Ohio University Post* (1954. február 26.).
58	1954. február 28.	Athens, Ohio	SZ	Mozart: c-moll fantázia K. 475 Beethoven: Esz-dúr szonáta op. 31/3 Schubert: f-moll impromptu D 935 Schubert: Gesz-dúr impromptu D 899 Chopin: g-moll ballada op. 23 Dohnányi: *Humoreszkek* – Pavane op. 17/3 Dohnányi: Burletta op. 44/1 Dohnányi: Noktürn „Cats on the roof" op. 44/2 Dohnányi: Gavotte és Musette Dohnányi: h-moll capriccio op. 2/4	M S D O		• Paul Fontaine, „Dr. Dohnanyi's Recital One of Most Successful Ever Heard in Athens", *The Athens Messenger* (1954. március 1.).
59	1954. április 19.	Tallahassee, Florida	SZ	Beethoven: c-moll szonáta op. 13 Dohnányi: *Ruralia Hungarica* – Adagio op. 32/6 Schubert–Dohnányi: *Valses nobles*	M R	• A koncert 2. felében km.: University Singers (vez. Wiley L. Housewright).	
60	1954. június 7.	Tallahassee, Florida	K	Schubert: f-moll fantázia op. 103 Saint-Saëns: Variációk egy Beethoven-témára op. 35 Brahms: Magyar táncok 1., 11., 4., 3., 6. Dohnányi: *Valse de fête & boiteuse* op. 39.a	K R D	• Km. Edward Kilényi (zong.).	

10.18132/LFZE.2010.21

№	Dátum	Helyszín	Típus	Műsor	Forrás	További adatok	Sajtórecepció
61	1954. június 12.	Athens, Ohio	SZ	Beethoven: C-dúr polonéz op. 89 Beethoven: d-moll szonáta op. 31/2 Dohnányi: Pastorale Dohnányi: *Cascades* op. 41/4 Dohnányi: *Cloches* op. 41/6 Schumann: Fisz-dúr románc op. 28/2 Chopin: Asz-dúr impromptu op. 29 Liszt: *13. magyar rapszódia*	M D		
62	1954. október 27.	Toledo, Ohio	Z	Dohnányi: *Gyermekdal-variációk* op. 25 [zongorázik]	M S	• Km. Toledo Orchestra (vez. Wolfgang Stresemann). • Pr. Glinka: *Ruszlán*-nyitány; Dvořák: 4. szimfónia; Liszt: 1. [M: 13.] rapszódia.	• Frederick J. Kountz, „Toledo Orchestra Opens Season In Peristyle", *Toldeo Times* (1954. október 28.). • Julian Seaman, „Toledo Orchestra Plays First Concert Of Season At Museum. Ernst Von Dohnanyi Displays Superb Artistry, Clarity And Fluent Ease", *Toledo Blade* (1954. október 28.).
63	1954. november 4.	Chicago, Ilinois	Z	Dohnányi: 2. zongoraverseny op. 42 [zongorázik]	M S	• Km. Chicago Symphony (vez. Reiner Frigyes). • Pr. Mendelssohn: *Szerencsés hajózás*-nyitány; Brahms: III. szimfónia.	• Seymour Raven, „Reiner Baton Masterful in Brahms 3rd Symphony", *Chicago Daily Tribune* (1954. november 6.). • Irving Sablosky, „Illustrious Guest: Dohnanyi Plays Concerto Here", *Chicago Daily News* (1954. november 5.). • Roger Dettmer, „Passing in Review: Brahms' 3d Highlights Concert", *Chicago American* (1954. november 5.). • Felix Borowski, „Dohnanyi Gives Brilliant Performance Of Own Work", *Chicago Sun-Times* (1954. november 6.). • Paul H. Little, „Off the Record", *The Hammond Times* (1954. november 21.). • N. n., „Dohnányi Ernő hangversenye Chicagoban", *Chicago and Vicinity / Chicago és Környéke* (1954. október 23.).
64	1954. november 5., délután	Chicago, Ilinois	Z	Dohnányi: 2. zongoraverseny op. 42 [zongorázik]	M	• Km. Chicago Symphony (vez. Reiner Frigyes). • Pr. Mendelssohn: *Szerencsés hajózás*-nyitány; Brahms: III. szimfónia.	

10.18132/LFZE.2010.21

№	Dátum	Helyszín	Típus	Műsor	Forrás	További adatok	Sajtórecepció
65	1954. november 9. délután	Chicago, Ilinois	Z	Dohnányi: *Gyermekdal-variációk* op. 25 [zongorázik]	M S	• Km. Chicago Symphony (vez. Reiner Frigyes). • Pr. Mendelssohn: *Szerencsés hajózás*-nyitány; Brahms: III. szimfónia; Roussel: 2. szvit a *Bacchus és Ariane* balettből.	• Felix Borowski, „Dohnanyi Plays With Brilliance", *Chicago Sun-Times* (1954. november 10.). • Claudia Cassidy, „On the Aisle. Hungarian Conspiracy Spins Lively Variations on Familiar Theme", *Chicago Daily Tribune* (1954. november 10.). • Roger Dettmer, „Passing in Review: Roussel »Bacchus«, Dohnanyi »Variations« by Symphony", *Chicago American* (1954. november 10.).
F	1954[?]. november 9.	Athens, Ohio	Z	Dohnányi: *Amerikai rapszódia* op. 47	M	• Km. Ohio University Symphony [?, vez. nem Dohnányi]. • Pr. Hanson: 2. szimfónia; Barber: Adagio vonósokra; Gluck: Alceste – ária.	
66	1954. december 10.	Tallahassee, Florida	K	Schubert: *Grande Marche* Brahms: Magyar táncok 17., 7., 6.	M	• Km. Edward Kilényi (zong.).	
67	1954. december 20.	Milwaukee, Wisconsin	Z	Dohnányi: *Gyermekdal-variációk* op. 25 [zongorázik]	M	• Km. Chicago Symphony (vez. Reiner Frigyes). • Pr. Prokofjev: *Klasszikus szimfónia*; Mendelssohn: *Skót szimfónia*.	
68	1955. január 10.	Tallahassee, Florida	K	Bach: C-dúr zongoraverseny BWV 1061 [?] Saint-Saëns: Variációk egy Beethoven-témára op. 35 Debussy–Ravel: *Fêtes* Rachmanyinov: Romance Dohnányi: *Suite en valse* op. 39.a	M R	• Km. Edward Kilényi (zong.). • „Formal dedication of the James D. Westcott Auditorium, dedicatory address by Governor LeRoy Collins".	
69	1955. február 15.	St. Louis, Missouri	K	Saint-Saëns: Variációk egy Beethoven-témára op. 35 Brahms: 3 magyar tánc Dohnányi: *Suite en valse* op. 39.a	M	• Km. Edward Kilényi (zong.).	
70	1955. április 16.	Grand Forks, Észak-Dakota	Z	Dohnányi: *Amerikai rapszódia* op. 47	M S	• Km. Grand Forks Symphony Orchestra (vez. Leo M. Haesle), Roy Schuesssler (bar.). • Pr. Massenet: *Phaedre*-nyitány; Mozart: *Prágai szimfónia*; Smetana: *Eladott menyasszony* – részlet.). • S: a dátum április 17.	• G. W. H., „Composer Directs Symphony", *Grand Forks Herald* (1955. április 18.).

10.18132/LFZE.2010.21

№	Dátum	Helyszín	Típus	Műsor	Forrás	További adatok	Sajtórecepció
71	1955. április 19.	Grand Forks, Észak-Dakota	SZ	Haydn: f-moll variációk Beethoven: c-moll szonáta op. 13 Chopin: H-dúr noktürn op. 62/1 Chopin: Asz-dúr impromptu op. 29 Liszt: *Consolation*, Desz-dúr Dohnányi: Pastorale Dohnányi: Ländler op. 41/5 Dohnányi: *Cloches* op. 41/6 Dohnányi: *Ruralia Hungarica* – Adagio op. 32/6 Schubert–Dohnányi: *Valses nobles*	M V		
72	1955. május 1.	Athens, Ohio	SZ	Bach: *Olasz koncert* Beethoven: Asz-dúr szonáta op. 110 Chopin: Fisz-dúr impromptu op. 36 Chopin: C-dúr mazurka op. 56/2 Brahms: Esz-dúr intermezzo op. 117/1 Brahms: h-moll capriccio op. 76/2 Brahms: Esz-dúr rapszódia op. 119/4 Dohnányi: fisz-moll rapszódia op. 11/2 Dohnányi: Pastorale Dohnányi: *Ruralia Hungarica* – Adagio op. 32/6 Schubert–Dohnányi: *Valses nobles*	M D O		
73	1955. május 7.	Athens, Ohio	Z	Haydn: *Teremtés*	M D O	• Km. Ohio University Orchestra & Chorus, Esther Noble, Helen Lendford Thomas (S), Alexander Lewis (T), David Noble (Br), George Muns (B).	
74	1955. május 10.	Athens, Ohio	K	Brahms: e-moll gordonka–zongora szonáta op. 38 Beethoven: F-dúr gordonka–zongora szonáta op. 102/1 Dohnányi: b-moll gordonka–zongora szonáta op. 8	M S D O	• Km. Maurice Eisenberg (gka.).	• Paul Fontaine, „Dohnanyi, Maurice Eisenberg, Veterans of Concert Platform Give Chamber Music Program”, *Athens Messenger* [?] (1955. május 11.).
75	1955. augusztus 7.	Brevard, N. Carolina	Z	Dohnányi: 2. zongoraverseny op. 42 [zongorázik]	M	• Km. Transylvania Music Camp Faculty and Staff Orchestra (vez. James Christian Pfohl).	
G	1955. október 29.	Seattle, Washington	Z	Dohnányi: fisz-moll szvit op. 19	S	• Km. Seattle Symphony Orchestra (vez. Milton Katims). • Pr. Dvořák: Karnevál-nyitány; Beethoven: IV. szimfónia; Ibert: Divertissement	• Warren D. Allen, „Comments On Music”, *Tallahassee Democrat* (1955. november 13.).

10.18132/LFZE.2010.21

№	Dátum	Helyszín	Típus	Műsor	Forrás	További adatok	Sajtórecepció
76	1955. november 8.	Rome, Georgia	SZ	Mozart: c-moll-fantázia K. 475 Beethoven: Asz-dúr szonáta op. 110 Chopin: H-dúr noktürn op. 62/1 Chopin: Asz-dúr impromptu op. 29 Brahms: esz-moll intermezzo op. 118/6 Brahms: Esz-dúr rapszódia op. 119/4 Dohnányi: Burletta op. 44/1 Dohnányi: Noktürn „Cats on the roof” op. 44/2 Dohnányi: Capriccio op. 23/3 Dohnányi: Pastorale Schubert–Dohnányi: *Valses nobles*	M		
77	1955. november 16.	Madison, Wisconsin	SZ	Beethoven: d-moll szonáta op. 31/2, I. tétel Beethoven: A-dúr szonáta op. 101, I. tétel Beethoven: E-dúr szonáta op. 109 Schubert–Dohnányi: *Valses nobles* Dohnányi: Scherzino op. 41/2 Dohnányi: Pastorale Dohnányi: Burletta op. 44/1 Dohnányi: Noktürn „Cats on the roof” op. 44/2	R D	• Lecture-recital: „Romanticism in Beethoven”.	
78	1955. november 18.	Madison, Wisconsin	K	Dohnányi: esz-moll zongoraötös op. 26 Dohnányi: cisz-moll hegedű–zongora szonáta op. 21	M S V	• Km. Pro Arte Quartet, Leo Steffens (zong.); Gunnar Johansen (zong.), Albert Rahier (heg.). • Pr. Dohnányi: 3. vonósnégyes op. 33.	• Előzetes: N. n., „Dohnanyi Festival Nears”, *Wisconsin State Journal* (1955. november 13.). • Előzetes: Bill Doudna, „Bill Doudna’s Spotlight: Dohnanyi Festival”, *Wisconsin State Journal* (1955. november 17.). • Oscar Rosen, „Dohnanyi Chamber, Symphonic Music Acclaimed at Festival”, *The Daily Cardinal* (1955. november 22.).
79	1955. november 20.	Madison, Wisconsin	Z	Dohnányi: 2. zongoraverseny op. 42 [zongorázik]	D M S V	• Km. University of Wisconsin Symphony (vez. Richard C. Church). • Pr. Dohnányi: *Ruralia Hungarica* 32.b; Dohnányi: *Szimfonikus percek* op. 36; Dohnányi: *Valse sentimentale* op. 39.a. • D: a *Ruralia Hungarica* helyett az *Amerikai rapszódia* op. 47.	• Alexius Baas, „Soloist With U. Orchestra: Dohnanyi Thrills Concert-Goers Here”, *The Capital Times* (1955. november 21.). • Oscar Rosen, „Dohnanyi Chamber, Symphonic Music Acclaimed at Festival”, *The Daily Cardinal* (1955. november 22.). • N. n., „Spotlight: Dohnanyi Festival”, *Wisconsin State Journal* (1955. november 25.).
80	1955. november 21.	Madison, Wisconsin	K	Mozart: D-dúr szonáta K. 448 Schubert: f-moll fantázia D 940 Saint-Saëns: Variációk egy Beethoven-témára op. 35 Schubert: f-moll fantázia D 940 Dohnányi: *Suite en valse* op. 39.a	M S	• Km. Edward Kilényi (zong.).	• Richard S. Davis, „Friends Join in a Recital”, *The Milwaukee Journal* (1955. november 22.).

10.18132/LFZE.2010.21

№	Dátum	Helyszín	Típus	Műsor	Forrás	További adatok	Sajtórecepció
81	1956. január 10.	Tucson, Arizona	Z [SZ]	Dohnányi: Hat zongoradarab op. 41 Beethoven: G-dúr zongoraverseny [zongorázik]	M S	• Km. Tucson Symphony Orchestra (vez. Balázs Frigyes). • Pr. Barber: Adagio; Haydn 45. szimfónia. • S: ráadás Beethoven: *Andante Favori*.	• Előzetes: Micheline Keating, „Renowned Musician Adds Luster To Musical Season”, *Tucson Daily Citizen* (1955. december 31.). • Előzetes: John Maul, „Dohnanyi To Instruct Piano Here”, *The Arizona Daily Star* (1956. január 1.). • Előzetes: N. n., „Dohnanyi To Play As Guest Artist. Pianist Featured By Tucson Symphony; Festival Attraction Is Ballet Espanol”, *The Arizona Daily Star* (1955. december 25.). • John Maul, „Dohnanyi Plays Famed Concerto. Enthusiastic Audience of 2500 Gives Composer Standing Ovation At Concert”, *The Arizona Daily Star* (1956. január 11.). • Guy Thackeray, „Dohnányi’s Playing At UA Brings Salute, »Great Artist«”, *Tucson Daily Citizen* (1956. január 11.).
82	1956. január 16.	Wichita Falls, Texas	Z	Dohnányi: *Stabat Mater* op.46* [bemutató] * Az eredeti tervek szerint Dohnányi vezényelte volna.	K V	• Km. Wichita Falls Symphony Orchestra (vez. Dániel Ernő*), Denton Boy Choir (George Bragg), Modern Choir of Texas State College for Women (J. W. Eberly); Clarke Mullen (zong.). • Pr. Mozart: *Kis éji zene*; Mozart: d-moll zongoraverseny K. 466; Sibelius: *Finlandia*. .	• Előzetes: N. n., „Big Denton Choir, Young Pianist Appear With Symphony Here Jan. 16”, *Wichita Falls Times* (1956. január 8.). • Előzetes: Emmett Weaver, „Dohnanyi To Play Own Music With Symphony”, *Birmingham Post-Herald* (1956. január 16.). • W. L. Underwood, „2500 Turn Out to Witness Third Concert of Season”, *Wichita Falls Record News* (1956. január 17.). • N. n., „»Overwhelming« is Word on New Dohnanyi »Stabat Mater«”, *The Dallas Morning News* (1956. január 17.).
83	1956. január 18.	Birmigham, Alabama	Z	Dohnányi: *Gyermekdal-variációk* op. 25 Dohnányi: *Szimfonikus percek* op. 36 [vezényel és zongorázik]	M	• Km. Birmingham Symphony Orchestra (vez. Arthur Bennet Lipkin). • Pr. Beethoven: I. szimfónia; Borogyin: Poloveci táncok.	• Előzetes: Lily May Caldwell, „»Never hate«: Composer Dohnanyi’s love shows in music”, *The Birmingham News* (1956. január 17.). • Előzetes: Andrew Glaze Jr., „Variations On Nursery Rhyme: Big Boy Blue, Come Blow Your Basoon”, *Birmingham Post-Herald* (1956. január 18.).
H	1956. február 29.	Tallahassee, Florida	Z	Dohnányi: *Pierette fátyola* – Keringő op. 18.	S	• Km. Minneapolis Symphony (vez. Doráti Antal). • Pr. Brahms: I. szimfónia.	• N. n., „At Symphony: Dohnanyi Given Ovation”, *The Florida Flambeau* (1956. március 2.).
84–85	1956. március 9. és [vagy?] 10.	Tallahassee, Florida	K	Brahms: f-moll kétzongorás szonáta op. 34.b Brahms: Haydn-variációk op. 56.b Brahms: *Liebeslieder* op. 52.a	M R D	• Km. Edith Kaup, Phyllis De Kalb, Walter James, Robert Farrall (ének); Edward Kilényi (zong.).	

10.18132/LFZE.2010.21

№	Dátum	Helyszín	Típus	Műsor	Forrás	További adatok	Sajtórecepció
86	1956. április 15.	Athens, Ohio	SZ	Beethoven: 32 variáció, c-moll Beethoven: cisz-moll szonáta op. 27. no. 2. Mozart: A-dúr szonáta K. 300i Dohnányi: Hat zongoradarab op. 41 Chopin: E-dúr noktürn op. 62/2 Liszt: *13. magyar rapszódia*	M S D O	• S: Ráadás: Liszt: *Consolation, Desz-dúr* ; Schubert–Dohnányi: *Valses nobles*.	• Paul Fontaine, „Ernst von Dohanayi [sic] Noted Pianist Presents 7th Recital”, *Athens Messenger* (1956. április 16.).
87	1956. április 22.	Athens, Ohio	Z	Mozart: Esz-dúr zongoraverseny K. 271 Mozart: C-dúr zongoraverseny K. 503 [zongorázik]	M D V O	• Km. Ohio University Symphony Orchestra (vez. Karl Ahrendt).	
88	1956. április 27.	Tallahassee, Florida	Z	Mozart: C-dúr zongoraverseny K. 503 [zongorázik]	M R	• Km. Florida State University Symphony (vez. Robert Sedore).	
89	1956. május 16.	Grand Forks, N. Dakota	SZ	Mozart: c-moll fantázia K. 475 Beethoven: 32 variáció, c-moll Dohnányi: Burletta op. 44/1 Dohnányi: Noktürn „Cats on the roof” op. 44/2 Dohnányi: fisz-moll rapszódia op. 11/2 Chopin: Fisz-dúr impromptu op. 36 Liszt: *13. magyar rapszódia*	M S		• E. F. T., „Concert Features Art Week”, *Grand Forks Herald* (1956. május 17.).
90	1956. július 3.	Tallahassee, Florida	K	Brahms: a-moll trió op. 114 Brahms: f-moll szonáta op. 120 Beethoven : B-dúr trió op. 11	M R D	• Km. Harry Schmidt (kl.), Owen Sellers (gka.).	
91	1956. július 27.	Tallahassee, Florida	K	Dohnányi: c-moll zongoraötös op. 1	M R	• Km. Faculty Quartet: Robert N. Sedore (heg.), Donald E. Michel (heg.), Thomas J. Stone (br.), Owen Sellers (gka.). • Pr. Ravel: Trió. • „Southeastern Music Workshop”.	
I	1956. augusztus 21.	Edinburgh, Nagy-Britannia	Z	Dohnányi: *Gyermekdal-variációk* op. 25 [zongorázik]	M	• Km. BBC Scottish Orchestra (Ian Whyte). • Pr. Fauré: *Masques et bergamasques;* Smetana: *Moldva.*	
J	1956. augusztus 23.	Edinburgh, Nagy-Britannia	K	Dohnányi: esz-moll zongoraötös op. 26	M	• Km. New Edinburgh Quartet – Robert Cooper (heg.), Anne Crowden (heg.), Christopher Martin (br.), Joan Dickson (gka.). • Pr. Beethoven: F-dúr vonósnégyes op. 18/1.	
K	1956. augusztus 26.	Edinburgh, Nagy-Britannia	K [SZ]	Dohnányi: cisz-moll hegedű–zongora szonáta op. 21 Dohnányi: Hat zongoradarab op. 41 Dohnányi: *Ruralia Hungarica* op. 32.c	M	• Km. Campoli (heg.). • Pr. Mozart: Hegedű–zongora szonáta [?].	
92	1956. október 11.	Pensacola, Florida	Z	Beethoven: C-dúr zongoraverseny [zongorázik]	M S	• Km. Greater Pensacola Symphony Orchestra (vez. John T. Venettozzi). • Pr. Brahms: I. szimfónia.	• Mrs. Paul Stewart, „A Living Link. Symphony Lovers Hear Piano Soloist Dohnanyi”, *The Pensacola Journal* (1956. október 12.).

10.18132/LFZE.2010.21

№	Dátum	Helyszín	Típus	Műsor	Forrás	További adatok	Sajtórecepció
93	1956. november 12.	Orange, New Jersey	Z	Beethoven: C-dúr zongoraverseny Dohnányi: *Gyermekdal-variációk* op. 25 [zongorázik]	M S D	• Km. New Jersey Symphony Orchestra (vez. Samuel Antek). • Pr. Bach: c-moll passacaglia [?]; Debussy: *Egy faun délutánja*.	• Előzetes: Alan Branigan, „Noted Composer: Symphony to Star Dohnanyi, Famous for Half Century”, *Newark Sunday News* (1956. november 11.).
94	1956. november 13.	Upper Montclair, New Jersey	Z	Beethoven: C-dúr zongoraverseny [zongorázik] Dohnányi: *Gyermekdal-variációk* op. 25	M S	• Km. New Jersey Symphony Orchestra (vez. Samuel Antek). • Pr. Bach: c-moll passacaglia [?]; Debussy: *Egy faun délutánja*.	• Előzetes: Alan Branigan, „Noted Composer: Symphony to Star Dohnanyi, Famous for Half Century”, *Newark Sunday News* (1956. november 11.).
95	1957. január 15.	Tallahassee, Florida	K [SZ]	Dohnányi: *Ruralia Hungarica* op. 32.a [Kilényi zongorázik] Liszt: *Consolation*, Desz-dúr [Dohnányi zongorázik] Liszt: *13. magyar rapszódia* [Dohnányi zongorázik] Brahms: Magyar táncok Bartók: Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre [Dohnányi vezényel]	M R	• Km. Edward Kilényi, John Boda (zong.), Robert Briggs, Ramon E. Meyers, David Ward-Steinmann (ütők). • „Benefit Concert for Hungarian Scholarship Fundation”.	
96	1957. január 21.	Tallahassee, Florida	Z	Schumann: a-moll zongoraverseny [vezényel]	M R	• Km. Florida State University Symphony, R: Frederic Kirchberger (zong.), M: Edward Kilényi (zong.).	
97	1957. február 17.	Tallahassee, Florida	K	Bartók: Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre [vezényel]	R	• Km. Edward Kilényi, John Boda (zong.), Robert Briggs, Ramon E. Meyers, David Ward-Steinmann (ütők).	
98	1957. március 12.	Minneapolis, Minnesota	SZ	Beethoven: C-dúr polonéz op. 89 Beethoven: Esz-dúr szonáta op. 31/3 Beethoven: c-moll szonáta op. 111 Beethoven: C-dúr szonáta op. 53	M S V		• Miriam Alburn, „Beethoven Concert: Hungarian Pianist Shows Ease, Sureness at Keys”, *The Minneapolis Star* (1957. március 13.). • Norman Houk, „Dohnanyi Brings Vigor to Beethoven Recital”, *Minneapolis Morning Tribune* (1957. március 13.).
L	1957. március 15.	Minneapolis, Minnesota	Z	Dohnányi: 2. szimfónia op. 40 [a 2. verzió bemutatója]	M S D	• Km. Minneapolis Symphony (vez. Doráti Antal), Zino Francescatti (heg.). • Pr. Rossini: *Il Signor Bruschino*-nyitány; Beethoven: Hegedűverseny.	• John H. Harvey, „Concert Reviewed”, *St. Paul Dispatch* (1957. március 16.). • Norman Houk, „Violinist Reveals a Rare Power With Symphony”, forrás és dátum nélk. • Edward L. Bolton, „Francescatti and a Premiere”, *The Minneapolis Star* (1957. március 16.).
99	1957. március 26.	Athens, Ohio	SZ	Beethoven: Esz-dúr szonáta op. 31/3 Dohnányi: Variációk egy magyar népdalra op. 29 Dohnányi: Gavotte és Musette Chopin: Fisz-dúr impromptu op. 36 Brahms: Esz-dúr rapszódia op. 119/4	M		

10.18132/LFZE.2010.21

№	Dátum	Helyszín	Típus	Műsor	Forrás	További adatok	Sajtórecepció
100	1957. március 31.	Athens, Ohio	K	Dohnányi: b-moll gordonka–zongora szonáta op. 8 Dohnányi: cisz-moll hegedű–zongora szonáta op. 21 Dohnányi: c-moll zongoraötös op. 1	M S D V	• Km. Christine Ahrendt (heg.), Leighton Conkling (gka), Karl Ahrendt (heg.), Sally Comin (br.).	• Előzetes: Paul Fontaine, „Celebrated Musician a Master in Field of Chamber Music", *Athens Messenger* (1957. március 28.).
101	1957. június 11.	Tallahassee, Florida	K	Bartók: Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre [vezényel]	M		
102	1957. október 23.	Buffalo, New York	Z	Dohnányi: fisz-moll szvit 1 és 4. tétel Dohnányi: *Gyermekdal-variációk* op. 25 Liszt: *Les Préludes* Dohnányi: *Ruralia Hungarica* op. 32.b Berlioz: *Rákóczi-induló* [vezényel és zongorázik]	M	• Km. Buffalo Philharmonic Orchestra (vez. Willis Page). • Pr. Amerikai himnusz; Magyar himnusz; Berzsenyi: Prayer for the counrty [vers]; Rózsavölgyi Márk–Fridl Frigyes: First Hungarian Circle Dance (Actio Hungarica Dance Group). • „Special Commemorative Concert".	
103–104	1957. november 1–2.	Cincinnati, Ohio	Z	Beethoven: c-moll zongoraverseny [zongorázik]	M S	• Km. Cincinnati Symphony Orchestra (vez. Thor Johnson). • Pr. John Larkin: *Mass for the Popes*.	• Eleanor Bell, „Mr. Dohnanyi And Beethoven", *The Cincinnati Post* (1957. november 2.).
105	1957. november 15.	Minneapolis, Minnesota	Z	Mozart: C-dúr zongoraverseny K. 503 [zongorázik]	M D	• Km. Minneapolis Symphony (vez. Doráti Antal), Christopher Lauba, Frank Winsor (kürt). • Pr. Telemann: Versenymű két kürtre; Dohnányi: 2. szimfónia op. 40 [a 3. verzió bemutatója].	• Norman Houk, „Dohnanyi's Playing Belies His 80 Years", *Minneapolis Morning Tribune* (1957. november 16.). • John H. Harvey, „Minneapolis Symphony Review", *St. Paul Pioneer Press* (1957. november 16.). • John K. Sherman, „As Pianist, Composer, Dohnanyi Is »Giant«", *The Minneapolis Star* (dátum nélk.).
106	1958. január 13.	Tallahassee, Florida	Z	Mozart: c-moll zongoraverseny K. 491 (Dohnányi cadenzájával) Dohnányi: *Gyermekdal-variációk* op. 25 [vezényel]	R D	• Km. Florida State University Symphony, Catherine A. Smith (zong.).	
M	1958. január 24.	Tallahassee, Florida	K	Mozart: B-dúr hegedű–zongora-szonáta K. 454 Beethoven: F-dúr hegedű–zongora-szonáta op. 24 Dohnányi: cisz-moll zongora–hegedű szonáta op. 21	D	• Km. Zathureczky Ede (heg.). Magán előadás Dohnányi otthonában („private performance").	
N	1958. január 25.	Tallahassee, Florida	K	Franck: A-dúr hegedű–zongora-szonáta Mozart: G-dúr hegedű–zongora-szonáta K 293a Schumann: d-moll hegedű–zongora-szonáta op. 121	D	• Km. Zathureczky Ede (heg.). Magán előadás Dohnányi otthonában („private performance").	

10.18132/LFZE.2010.21

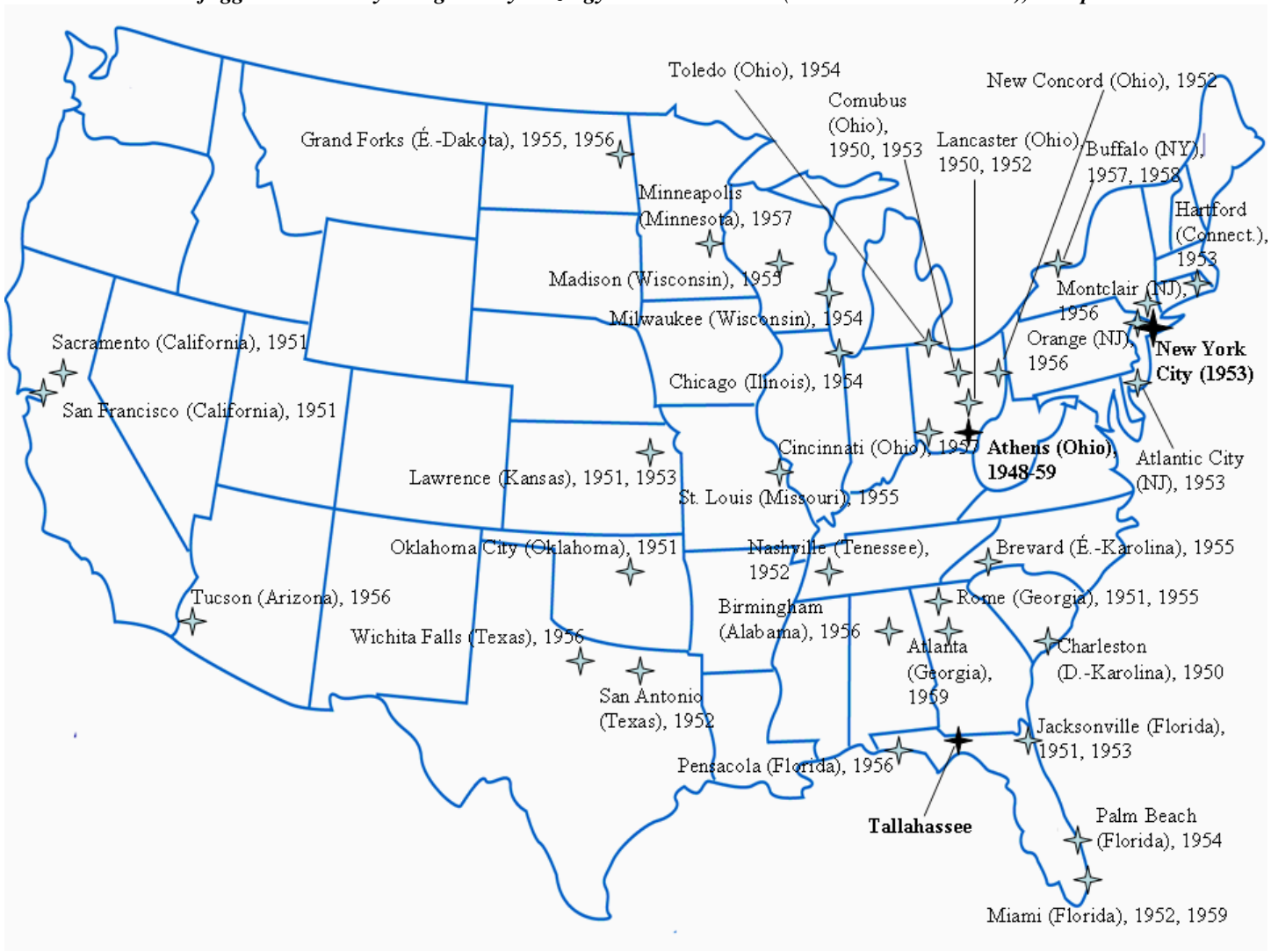
№	Dátum	Helyszín	Típus	Műsor	Forrás	További adatok	Sajtórecepció
O	1958. január 29.	Tallahassee, Florida	K	Mozart: B-dúr hegedű–zongora-szonáta K. 317d Beethoven: c-moll hegedű–zongora-szonáta op. 30/2 Dohnányi: cisz-moll zongora–hegedű szonáta op. 21 Beethoven: A-dúr hegedű–zongora-szonáta op. 47 Mozart: e-moll hegedű–zongora-szonáta K. 300c	D	• Km. Zathureczky Ede (heg.). Magán előadás Dohnányi otthonában („private performance").	
107	1958. február 20.	Tallahassee, Florida	K	Brahms: f-moll zongoraötös op. 34 Dohnányi: Szextett op. 37	M R D V	• Km. Robert Sedore, Donald Michael (heg.), Eugene Crabb (br.), Owen Sellers (gka.), illetve Harry Schmidt (kl.), Joseph White (kürt). • „Inaugural program for Robert Manning Storzier, president of FSU".	
108	1958. március 17.	Tallahassee, Florida	Z	Brahms: B-dúr zongoraverseny op. 83 [vezényel]	R	• Km. Florida State University Symphony, Paul Parmelee (zong.).	
109	1958. április 15.	Athens, Ohio	SZ	Beethoven: c-moll szonáta op. 13 Chopin: H-dúr noktürn op. 62/1 Chopin: cisz-moll scherzo op. 39 Dohnányi: Sarabande és Menüett op. 24/4, 5 Dohnányi: Pavane op. 17/3 Dohnányi: Capriccio op. 23/3 Dohnányi: *Cascades* op. 41/4	D O	• D: Ráadás: Dohnányi: *Ruralia hungarica* [– Adagio op.32/6].	
110	1958. április 27.	Athens, Ohio	Z	Dohnányi: *Stabat Mater* op. 46 Brahms: Rapszódia Bruckner: *Te Deum*	S D	• Km. Marlene Bumgardner, Olive Frederick, Patricia Sohles (ének), University Chorus (John Bergsagle), University Orchestra (Karl Ahrendt), Glee Clubs (Evangeline Merritt, Philip Peterson), Myfanwy Evans, Margaret Stephenson, Oma Galloway, James Lochary (ének).	
111	1958. október 24.	Buffalo, New York	SZ [Z]	Dohnányi: Variációk egy magyar népdalra op. 29 Liszt: *13. magyar rapszódia*	S	• Km. Buffalo Symphony Orchestra [?] (vez. Joseph Wincenc). • Pr. Hubay-, Keller Béla- és Brahms művek.	• Kenneth Gill, „Music Review: Concert Pays Tribute To Hungarians", *Buffalo Courier-Express* (1958. október 25.)
112	1959. január 12.	Tallahassee, Florida	Z	Beethoven: Esz-dúr zongoraverseny [vezényel]	D	• Km. Joseph Running (zong.).	
113	1959. február 8.	Miami, Florida	Z	Dohnányi: 2. zongoraverseny op. 42	M S	• Km. University of Miami Symphony (vez. Fabien Sevitzky). • Pr. Sibelius: 2. szimfónia, Respighi: *Belfagor*-nyitány.	• Edward Ireland, „Dohnanyi Stirring In Concert", *The Miami News* (1959. február 9.). • Doris Reno, „Sevitzky, Dohnanyi Cheered: Concert Brings Ovation at Beach", *The Miami Herald* (1959. február 9.).
114	1959. február 9.	Miami, Florida	Z	Dohnányi: 2. zongoraverseny op. 42	M S	• Km. University of Miami Symphony (vez. Fabien Sevitzky). • Pr. Sibelius: 2. szimfónia, Respighi: *Belfagor*-nyitány.	

10.18132/LFZE.2010.21

№	Dátum	Helyszín	Típus	Műsor	Forrás	További adatok	Sajtórecepció
115	1959. március 24.	Tallahassee, Florida	SZ	Beethoven: G-dúr szonáta op. 31/1 Beethoven: 6 variáció op. 76 Schubert: Fantázia-szonáta D 894 Schubert–Dohnányi: *Valses nobles*	R D V		
116	1959. április 19.	Athens, Ohio	SZ	Beethoven: G-dúr szonáta op. 31/1 Beethoven: 6 variáció op. 76 Schubert: Fantázia-szonáta D 894 Schubert–Dohnányi: *Valses nobles* Dohnányi: *Humoreszkek* – Fúga op. 17/5 Dohnányi: Scherzino op. 41/2	R D S O		• Paul Fontaine, „Dr. Dohnanyi Presents Eleventh Annual Recital”, *Athens Messenger* [?] (1959. április 20.).
117	1959. április 26.	Athens, Ohio	Z	Brahms: B-dúr zongoraverseny op. 83 Brahms: II. szimfónia [vezényel]	D O	• Km. Eugene Jennings (zong.).	
118	1959. május 25.	Tallahassee, Florida	K	Mozart: D-dúr szonáta K. 375a Schumann: Andante és variációk op. 46 Dohnányi: *Suite en valse* op. 39.a	R V	• „Dedicating two concert grand pianos, a gift from a friend of the University”.	
119	1959. augusztus 3.	Tallahassee, Florida	K	Mozart: D-dúr szonáta K. 448 Saint-Saëns: Variációk egy Beethoven-témára op. 35 Dohnányi: *Suite en valse* op. 39.a	R	• Km. Edward Kilényi (zong.).	
120	1959. október 22.	Atlanta, Georgia	Z	Dohnányi: *Gyermekdal-variációk* op. 25 [zongorázik] Dohnányi: fisz-moll szvit op. 19 [vezényel]	R S	• Km. Atlanta Symphony (vez. Henry Sopkin). • Pr. Abert–Bach: cisz-moll prelúdium; Hanson: 5. szimfónia.	• Chapell White, „Triple-Threat Musician: Dohnanyi Draws Praise At Symphonic Debut Here”, *The Atlanta Journal* (1959. október 23.).
121	1959. október 23.	Atlanta, Georgia	Z	Dohnányi: *Gyermekdal-variációk* op. 25 [zongorázik] Dohnányi: fisz-moll szvit op. 19 [vezényel]	R	• Km. Atlanta Symphony (vez. Henry Sopkin). • Pr. Abert–Bach: cisz-moll prelúdium; Hanson: 5. szimfónia.	
122	1959. október 30.	Tallahassee, Florida	Z	Brahms: B-dúr zongoraverseny op. 83 [vezényel]	R	• Km. Florida State University Symphony, Eugene Jennings (zong.).	
123	1959. november 9.	Tallahassee, Florida	K	Dohnányi: cisz-moll hegedű–zongora szonáta op. 21	R	• Km. Urbán Béla (heg.).	
124	1960. január 18.	Tallahassee, Florida	Z	Beethoven: G-dúr zongoraverseny op. 58 [vezényel]	R	• Km. Florida State University Symphony, Edward Thaden (zong.).	

10.18132/LFZE.2010.21

3. függelék. Dohnányi hangversenyei az Egyesült Államokban (1949. november – 1960), térkép



10.18132/LFZE.2010.21

4. függelék. Dohnányi repertoárja egyesült államokbeli hangversenyein (1949. november – 1960)

A *4. függelék* Dohnányi előadóművészi repertoárjának adatait mutatja be. Listázza a játszott (zongorázott, illetve vezényelt) kompozíciókat és feltünteti műsorra tűzésük alkalmait (összesen hányszor, illetve mely koncerteken játszotta – ez utóbbihoz lásd a *2. függelék*et). A darabok első műsorra tűzésének dátuma – ahol elérhető volt – az MTA Zenetudományi Intézet 20. századi budapesti hangverseny-adatbázisából, valamint Kovács Ilona „Dohnányi Ernő zongoraművészi pályája. I–II. rész: 1897–1921, 1921–1944", Csuka Béla *Kilenc évtized a magyar zeneművészet szolgálatában. A Filharmóniai Társaság emlékkönyve 90 éves jubileuma alkalmából* (Budapest: Filharmóniai Társaság, 1943), illetve Sávoly Tamás „Dohnányi Ernő működése a Magyar Rádióban a rádiós hetilapok alapján. I–IV. rész: 1925–1931, 1932, 1933, 1934–1936" című publikációiból származik (adataikat ld. a *Bibiliográfiá*ban).

	Mű címe	Hány-szor	Mely koncerten játszotta	Először műsoron
Szóló zongoraművek				
1	Bach: *Kromatikus fantázia és fuga*	9	6, 9, 15, 16, 19, 20, 26, 32, 43	1899
2	Bach: *Olasz koncert*	1	72	1899
3	Beethoven: c-moll szonáta op. 13	8 + 1	1, 27, 32, 38, 45, 59, 71, 109, B	1917
4	Beethoven: Asz-dúr szonáta op. 26	1	9	1917
5	Beethoven: cisz-moll szonáta op. 27/2	4	4, 17, 33, 43	1908
6	Beethoven: G-dúr szonáta op. 31/1	2	115, 116	1899
7	Beethoven: d-moll szonáta op. 31/2	2	61, 77 (I. tétel)	1903
8	Beethoven: Esz-dúr szonáta op. 31/3	3	58, 98, 99	1898
9	Beethoven: C-dúr szonáta op. 53	9	15, 16, 19, 20, 22, 30, 34, 56, 98	1909
10	Beethoven: f-moll szonáta op. 57	1	3	1905
11	Beethoven: 6 variáció op. 76	2	115, 116	1904
12	Beethoven: C-dúr polonéz op. 89	5	3, 7, 44, 61, 98,	1899
13	Beethoven: A-dúr szonáta op. 101, I. tétel	1	77	1903
14	Beethoven: E-dúr szonáta op. 109	5	6, 7, 26, 44, 77	1903
15	Beethoven: Asz-dúr szonáta op. 110	4	1, 13, 72, 76	1896
16	Beethoven: c-moll szonáta op. 111	2	37, 98	1908
17	Beethoven: 32 variáció, c-moll	7	4, 13, 17, 33, 56, 86, 89	1901
18	Beethoven: *Andante favori*	2	37, 48	1899
19	Brahms: h-moll capriccio op. 76/2	4	15, 16, 22, 72	1903
20	Brahms: h-moll rapszódia op. 79/1	3	3, 37, 44	1898
21	Brahms: g-moll rapszódia op. 79/2	1	37	1912
22	Brahms: E-dúr intermezzo op. 116/4	3	15, 16, 22	1903
23	Brahms: Esz-dúr intermezzo op. 117/1	1	72	1899
24	Brahms: esz-moll intermezzo op. 118/6	3	3, 22, 76	1899
25	Brahms: Esz-dúr rapszódia op. 119/4	8	15, 16, 22, 37, 43, 72, 76, 99	1899
26	Chopin: Fisz-dúr noktürn op. 15/2	2 + 1	4, 38, B	1898
27	Chopin: g-moll ballada op. 23	1	58	1897
28	Chopin: Asz-dúr impromptu op. 29	10	4, 5, 30, 34, 38, 43, 44, 61, 71, 76	1924
29	Chopin: Fisz-dúr impromptu op. 36	8	9, 15, 16, 19, 32, 72, 89, 99	1895
30	Chopin: Asz-dúr keringő op. 42	2	15, 16	1912
31	Chopin: cisz-moll scherzo op. 39	1	109	1924
32	Chopin: C-dúr mazurka op. 56/2	1	72	1898
33	Chopin: H-dúr noktürn op. 62/1	8	5, 30, 34, 43, 44, 71, 76, 109	1901
34	Chopin: E-dúr noktürn op. 62/2	1	86	1904
35	Dohnányi: f-moll intermezzo op. 2/3	6	3, 9, 26, 32, 43, 44	1898
36	Dohnányi: h-moll capriccio op. 2/4	1	58	1897
37	Dohnányi: fisz-moll rapszódia op. 11/2	5	1, 6, 26, 72, 89,	1904
38	Dohnányi: C-dúr rapszódia op. 11/3	5	6, 23, 24, 25, 26	1904
39	Dohnányi: *Szférák zenéje* op. 13/5	3	17, 33, 45	1906
40	Dohnányi: *Valse aimable* op. 13/6	1	45	1906
41	Dohnányi: Pavane op. 17/3	2	58, 109	1907
42	Dohnányi: Fúga op. 17/5	1	116	1907
43	Dohnányi: Ária op. 23/1	1	3	1912
44	Dohnányi: Capriccio op. 23/3	5	3, 7, 45, 76, 109	1912
45	Dohnányi: *Szvit régi stílusban* op. 24	4	9, 15, 16, 109 [két tétele]	1914

10.18132/LFZE.2010.21

	Mű címe	Hány-szor	Mely koncerten játszotta	Először műsoron
46	Dohnányi: E-dúr koncertetűd op. 28/5	6	9, 13, 15, 16, 19, 20	1916
47	Dohnányi: f-moll koncertetűd op. 28/6	1	3	1916
48	Dohnányi: Változatok egy magyar népdalra op. 29	3	56, 99, 111	1917
49	Dohnányi: *Ruralia hungarica* – Adagio op. 32/6	13	6, 7, 13, 15, 16, 19, 20, 27, 32, 38, 59, 71, 72	1924
50	Dohnányi: Hat zongoradarab op. 41	12 + 2	1, 4, 12, 13, 19, 20, 22, 30, 34, 54, 81, 86, B, K	1945
51	Dohnányi: Scherzino op. 41/2	7	23, 24, 25, 27, 38, 77, 116	1945
52	Dohnányi: *Cascades* op. 41/4	4	38, 43, 61, 109	1945
53	Dohnányi: Ländler op. 41/5	2	43, 71	1945
54	Dohnányi: *Cloches* op. 41/6	2	61, 71	1945
55	Dohnányi: Burletta op. 44/1	10	32, 33, 37, 38, 44, 56, 58, 76, 77, 89	1952
56	Dohnányi: Noktürn, *Cats on the roof* op. 44/2	9	37, 38, 43, 44, 56, 58, 76, 77, 89	1952
57	Dohnányi: Gavotte és Musette	2	58, 99	1924
58	Dohnányi: Pastorale	13	5, 6, 12, 23, 24, 25, 26, 27, 61, 71, 72, 76, 77	1922
59	Dohnányi–Delibes: *Coppelia*-keringő	5	4, 5, 7, 12, 43	1926
60	Dohnányi–Schubert: *Valses nobles*	15 + 1	1, 22, 27, 30, 32, 34, 38, 44, 59, 71, 72, 76, 77, 115, 116, B	1921
61	Dohnányi–Strauss: *Schatz-Waltzer*	4	17, 33, 37, 56,	1921
62	Haydn: f-moll variációk	8 + 1	1, 22, 27, 30, 34, 38, 45, 71, B	1898
63	Liszt: Desz-dúr *Consolation* LW A 111b	4	26, 56, 71, 95	1920
64	Liszt: *13. magyar rapszódia* LW A 132	12 + 1	4, 9, 19, 26, 30, 34, 38, 61, 86, 89, 95, 111, B	1897
65	Liszt: E-dúr legenda LW A 219/2	2	4, 56	1899
66	Liszt: *Valse impromptu*	7	3, 9, 19, 26, 32, 44, 56	1892
67	Mozart: A-dúr szonáta K 300i	1	86	1916
68	Mozart: c-moll fantázia K 475	3	58, 76, 89	1916
69	Schubert: *Moment musical,* Asz-dúr D 780	4	26, 32, 43, 56,	1912
70	Schubert: *Moment musical,* f-moll D 780	3	26, 32, 43, 56	1912
71	Schubert: G-dúr fantázia-szonáta D 894	2	115, 116	1921
72	Schubert: Gesz-dúr impromptu D 899	1	58	1918
73	Schubert: f-moll impromptu D 935	1	58	1907
74	Schumann: *Szimfonikus etűdök* op. 13	4	5, 6, 7, 20	1899
75	Schumann: Fisz-dúr románc op. 28/2	2	44, 61	1892
	Kamaraművek			
76	Bach: E-dúr hegedű–zongora szonáta BWV 1016	1	39	1895
77	Bach: C-dúr zongoraverseny (két zong.?) BWV 1061	1	68	1928
78	Bartók: Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre	3	95, 97, 101	
79	Beethoven: B-dúr trió op. 11	1	90	1914
80	Beethoven: F-dúr hegedű–zongora szonáta op. 24	2 + 1	28, 36, M	1899
81	Beethoven: A-dúr hegedű–zongora szonáta op. 47	2 + 1	28, 36, N	1899
82	Beethoven: G-dúr hegedű–zongora szonáta op. 96	2	39, 49	1898
83	Beethoven: D-dúr gordonka–zongora szonáta op. 102/2	1	74	1906
84	Brahms: f-moll zongoraötös op. 34	1	107	1899
85	Brahms: f-moll kétzongorás szonáta op. 34bis	2	84	1918
86	Brahms: e-moll gordonka–zongora szonáta op. 38	1	74	1910
87	Brahms: *Liebeslieder* op. 52a	2	84	
88	Brahms: Haydn–variációk op. 56b	2	84	
89	Brahms: A-dúr hegedű–zongora szonáta op. 100	1	48	1904
90	Brahms: d-moll hegedű–zongora szonáta op. 108	3	36, 39, 49	1903
91	Brahms: a-moll trió op. 114	1	90	1910
92	Brahms: f-moll klarinét–zongora szonáta op. 120/1	1	90	
93	Brahms: *Prelude et Gavotte en forme de Rondeau*	1	48	
94	Brahms: Magyar táncok (1–4, 6, 7, 11, 17)	5	55, 60, 66, 69, 95	
95	Debussy–Ravel: *Fêtes*	1	68	
96	Dohnányi: c-moll zongoraötös op. 1	3	18, 91, 100	1895
97	Dohnányi: Gordonka–zongora szonáta op. 8	2	74, 100	1899
98	Dohnányi: Hegedű–zongora szonáta op. 21	7 + 3	28, 49, 50, 54, 78, 100, 123, K, M, O	1912

10.18132/LFZE.2010.21

	Mű címe	Hány-szor	Mely koncerten játszotta	Először műsoron
99	Dohnányi: esz-moll zongoraötös op. 26	1 + 1	78, J	1914
100	Dohnányi: Szextett op.37	3	8, 18, 107	1935
101	Dohnányi: *Suite en valse* op. 39a	7	55, 68, 69, 80, 99, 118, 119	1954
102	Franck: A-dúr hegedű–zongora szonáta	1 + 1	50, N	1909
103	Mozart: B-dúr hegedű–zongora szonáta K 317d	1 + 1	50, O	1895
104	Mozart: D-dúr kétzongorás szonáta K 375a	4	55, 80, 118, 119	1915
105	Mozart: B-dúr hegedű–zongora szonáta K 454	1 + 1	28, M	1895
106	Rahmanyinov: Románc	1	68	
107	Saint-Saëns: Beethoven-variációk op. 35	6	60, 68, 69, 80, 119	1929
108	Schubert: a-moll hegedű–zongora szonáta D 385	1	36	
109	Schubert: h-moll rondó D 895	1	48	1917
110	Schubert: f-moll fantázia D 940	2	60, 80	1928
111	Schubert: *Grande Marche*	1	66	1928
112	Schumann: Andante és variációk op. 46	1	118	1906
113	Schumann: Andante és variációk woo 10	1	55	1928
	Zenekari és versenyművek			
114	Beethoven: C-dúr zongoraverseny op. 15	3	92, 93, 94	1914
115	Beethoven: c-moll zongoraverseny op. 37	2	103, 104	1917
116	Beethoven: 3. szimfónia op. 55	1	46	1931 [?]
117	Beethoven: G-dúr zongoraverseny op. 58	5	23, 24, 25, 81, 124	1897
118	Beethoven: Hegedűverseny op. 61	1	41	1927 [?]
119	Beethoven: Esz-dúr zongoraverseny op. 73	1	112 [vezényel]	1900
120	Beethoven: *Karfantázia* op. 80	1	51	
121	Beethoven: C-dúr mise op. 86	1	51	
122	Beethoven: 3. *Leonóra*-nyitány	1	41	1930 [?]
123	Berlioz: *Rákóczi-induló*	1	102	1930 [?]
124	Brahms: 2. szimfónia op. 73	1	117	1929 [?]
125	Brahms: B-dúr zongoraverseny op. 83	4	40, 108 [vez.], 117 [vez.], 122 [vez.]	1902
126	Brahms: Rapszódia	1	110	
127	Bruckner: Te Deum	1	110	1929
128	Corelli–Glass: Sonata de Chiesa op. 1/2	1	29	
129	Corelli: Concerto Grosso op. 6/8	1	42	1931 [?]
130	Couperin–Milhaud: *La sultane* (Overture és Allegro)	1	35	
131	Csajkovszkij: 5. szimfónia	1	40	1931 [?]
132	Dohnányi: fisz-moll szvit op. 19	3	102, 120, 121	1910
133	Dohnányi: *Gyermekdal-variációk* op. 25	14 + 1	2, 10 [vez. és zong.], 35, 52, 62, 65, 67, 83, 93, 94, 102, 106 [vez.], 120, 121, I	1914
134	Dohnányi: *Ruralia hungarica* op. 32b	3	31, 35, 102	1924
135	Dohnányi: *Szimfonikus percek* op. 36	2	47, 83	1933
136	Dohnányi: 2. zongoraverseny op. 42	10	11, 47, 53, 63, 64, 75, 79, 111, 113, 114	1947
137	Dohnányi: 2. hegedűverseny op. 43	1 + 2	21	1951
138	Dohnányi: *Stabat Mater* op. 46	2	82, 111	1956
139	Dohnányi: *Amerikai rapszódia* op. 47	2 + 1	57, 70, F	1954
140	Haydn: Teremtés	1	73	1932 [?]
141	Liszt: *Les Préludes*	1	102	1928 [?]
142	Mendelssohn: *Olasz szimfónia*	1	14	1931 [?]
143	Mozart: D-dúr hegedűverseny K 218	1	29	1929 [?]
144	Mozart: Esz-dúr zongoraverseny K 271	1	87	
145	Mozart: c-moll zongoraverseny K 491	1	106	
146	Mozart: C-dúr zongoraverseny K 503	3	87, 88, 105	
147	Mozart: *Kis éji zene* K 525	1	35	1930 [?]
148	Schumann: a-moll zongoraverseny op. 54	1	96 [vez.]	1905
149	Zachara: E-dúr zongoraverseny op. 30	1	31	1952

10.18132/LFZE.2010.21

5.a. függelék. A dolgozatban hivatkozott és egyéb felhasznált, publikálatlan levelek jegyzéke

Az *5.a. függelék* a dolgozathoz felhasznált fontosabb, publikálatlan leveleket mutatja (az összes áttekintett levél mintegy negyedét). Tartalmazza továbbá azokat a Rueth szakdolgozatában idézett vagy közölt leveleket is, melyeknek eredetije ez idáig nem került elő. A levélkiadásokat lásd a *Bibliográfiá*ban. Azokat a leveleket, amelyekből a szövegben idézet fordul elő, **félkövér betűtípus jelzi.** Az egyes oszlopok a levelek (feltételezett) dátumát, feladóját, címzettjét és lelőhelyét (lehetőség szerint az eredeti dokumentum lelőhelyét) mutatják. Családi–baráti levelek esetében olykor nem mindig eldönthető, ki a feladó/címzett (Dohnányi vagy Dohnányiék, Schulhof vagy Schulhofék stb.), ilyen esetekben a család férfitagját tüntettem fel feladóként/címzettként.

Dátum	Feladó	Címzett	Lelőhely és jelzet
1925. január 16.	Dohnányi Ernő	Reiner Frigyes	Dohnányi Archívum: Vázsonyi-hagyaték, E 00–105.
1925. január 21.	Reiner Frigyes	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: Vázsonyi-hagyaték, E 00–179.
1946 [?]	Dohnányi Ernőné (Zachár Ilona)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 52.
1946 [?]	Dohnányi Ernőné (Zachár Ilona)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 53.
1947	Fehér Mátyás	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 144.
1947. március 5.	Blaas, Carl Société France-Autriche	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 38.
1947. március 16.	Huberman János	Downes, Olin	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 193.
1947. május 20.	Magyar Elemi és Középiskola	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 322.
[1947.?] június 6.	Dohnányi Ernő	Dohnányi Ernőné (Zachár Ilona)	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 21.
1947. június 7.	Dohnányi Ernő	Dohnányi Ernőné (Zachár Ilona)	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 22.
1948. január 13.	Gramophone Company	Dohnányi Ernő	FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1948–1957”, 1.
1948. február 14.	Schulhof Andor (Andrew)	Detroit Symphony Orchestra	FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1948–1957”, 2.
1948. március 19.	Schulhof Andor (Andrew)	Wellesley Concert Series	FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1948–1957”, 3.
1948. augusztus 5.	Dohnányi Ernő	Kilényi Edward	FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1948–1957”, 7.
1948. október	Dohnányi Ernőné (Zachár Ilona)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 55.
1948. október–november	Dohnányi Ernőné (Zachár Ilona)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 56.
1948. október–november	Dohnányi Ernőné (Zachár Ilona)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 57.
[1948.] október 9.	Dohnányi Ernőné (Zachár Ilona)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 54.
1948. október 12.	Dohnányi Ernő	Dohnányi Ernőné (Zachár Ilona)	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 23.
1948. október 14.	Dohnányi Ernő	Dohnányi Ernőné (Zachár Ilona)	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 24.
1948. október 16.	Dohnányi Ernő	Dohnányi Ernőné (Zachár Ilona)	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 25.
1948. október 19.	Schulhof Andor (Andrew)	Texas Christian University	FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1948–1957”, 9.
1948. október 19.	Schulhof Andor (Andrew)	University of Texas	FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1948–1957”, 10.
1948. október 21.	Schulhof Andor (Andrew)	Gorton, Thomas	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 429.
1948. november 3.	Schulhof Andor (Andrew)	Hardin College	FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1948–1957”, 12.
1948. november 6.	Baker, John	Dohnányi Ernő	OU: „Baker Files”.
1948. november 16.	tucumáni barátok	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 162.

10.18132/LFZE.2010.21

Dátum	Feladó	Címzett	Lelőhely és jelzet
1948. november 20.	Schulhof Andor (Andrew)	Tri-City Symphonic Orchestra	FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1948–1957”, 13.
1948. november 26.	Konkel, Gilbert	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 259.
1948. november 30.	Kirn, John	Baker, John	OU: „Baker Files”.
1948. december 10.	Schulhof Andor (Andrew)	Prestige Concerts	FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1948–1957”, 16.
1948. december 13.	Schulhof Andor (Andrew)	State University of Iowa	FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1948–1957”, 17.
1948. december 17.	Sugár Miklós	Schwalb Miklós	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 499.
1948. december 17.	**Schulhof Andor (Andrew)**	**Baker, John**	**OU: „Baker Files”.**
1948. december 21.	Baker, John	Descole, Horacio R.	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 26.
1948. december 22.	Baker, John	Schulhof Andor (Andrew)	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 27.
1948. december 31.	Bonhoeffer, Friedrich	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 42.
1949	Dániel Ernő	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 579.
1949. január 3.	Schulhof Andor (Andrew)	Marycrest College	FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1948–1957”, 18.
1949. január 11.	Baker, John	Dohnányi Ernő	OU: „Baker Files”.
1949. január 18.	McCorkle, Smith	Schulhof Andor (Andrew)	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 324.
1949. január 28.	Waldbauer Imre	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Archívum: Vázsonyi-hagyaték, E 00–058.
1949. február 2.	American Veterans Committee	Schulhof Andor (Andrew)	Dohnányi Archívum: Vázsonyi-hagyaték, L 11–014/a.
1949. február 7.	Kenton Egon	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 221.
1949. február 8.	Ansermet, Ernest	Schulhof Andor (Andrew)	Dohnányi Archívum: Vázsonyi-hagyaték, M 11–002.
1949. február 11.	Baker, John	Dohnányi Ernő	OU: „Baker Files”.
1949. február 17.	Huberman János	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 195.
1949. március 9.	Telmányi Emil	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 514.
1949. március 12.	Eble, Charles E.	Schulhof Andor (Andrew)	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 138.
1949. március 21.	Schulhof Andor (Andrew)	Clark, Tom C.	Dohnányi Archívum: Vázsonyi-hagyaték, M 11–014.
1949. március 21.	Schulhof Andor (Andrew)	Goldstein, Leon	Dohnányi Archívum: Vázsonyi-hagyaték, M 11–015.
1949. március 21.	Schulhof Andor (Andrew)	Patrillo, James C.	Dohnányi Archívum: Vázsonyi-hagyaték, M 11–016.
1949. március 23.	Grant, Brenda M.	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 181.
1949. március 23.	Baker, John	Schulhof Andor (Andrew)	OU: „Baker Files”.
1949. március 26.	**Kuersteiner, Karl**	**Dohnányi Ernő**	**Dohnányi Archívum: Vázsonyi-hagyaték, I 00–015.**
1949. március 30.	Schulhof Andor (Andrew)	Kuersteiner, Karl	Idézi: Rueth, 31–33.
1949. április 8.	**Kuersteiner, Karl**	**Dohnányi Ernő**	**FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 262.**
1949. április 13.	Schulhof Andor (Andrew)	Dohnányi Ernő	FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1948–1957”, 19.
1949. április 15.	Baker, John	Schulhof Andor (Andrew)	OU: „Baker Files”.
1949. április 25.	Camielo	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 558.
1949. április 28.	**Dohnányi Ernő**	**Kuersteiner, Karl**	**Idézi: Rueth, 36–37.**
1949. április 29.	Sugár Jenő	Schulhof Andor (Andrew)	FSU Kilényi–Dohnányi: „Political Documents”, 48.
1949. május	Kuersteiner, Karl	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 265.

10.18132/LFZE.2010.21

Dátum	Feladó	Címzett	Lelőhely és jelzet
1949. május 2.	Gorton, Thomas	Schulhof Andor (Andrew)	OU: „Baker Files”.
1949. május 5.	Schulhof Andor (Andrew)	Sugár Jenő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 430.
1949. május 10.	**Schulhof Andor (Andrew)**	**Kuersteiner, Karl**	**Idézi: Rueth, 40–41.**
1949. május 11.	Schulhof Andor (Andrew)	Friends of Democracy	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 431.
1949. május 11.	Schulhof Andor (Andrew)	American Jewish Committee	Dohnányi Archívum: Vázsonyi-hagyaték, M 11–017.
1949. május 11.	Camielo	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 559.
1949. május 18.	Kuersteiner, Karl	Dohnányi Ernő, Schulhof Andor	Dohnányi Archívum: Vázsonyi-hagyaték, I 00–017.
1949. május 20.	Schulhof Andor (Andrew)	Gorton, Thomas	OU: „Baker Files”.
1949. május 25.	Gorton, Thomas	Schulhof Andor (Andrew) [?]	OU: „Baker Files”.
1949. május 28.	**Kuersteiner, Karl**	**Keller , Harrison**	**Idézi: Rueth, 30.**
1949. május 31.	Kuersteiner, Karl	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 263.
[1949. nyár]	**Dohnányi Ernőné (Zachár Ilona)**	**Baker, John**	OU: „Baker Files”.
1949. június 7.	Schulhof Andor (Andrew)	Sugár Jenő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 432.
1949. június 23.	Kuersteiner, Karl	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 264.
1949. június 24.	Schulhof Andor (Andrew)	Goldstein, Leon	Dohnányi Archívum: Vázsonyi-hagyaték, M 11–018.
1949. június 28.	Goldstein, Leon	Schulhof Andor (Andrew)	FSU Kilényi–Dohnányi: „Political Documents”, 50.
1949. július 5.	**Kuersteiner, Karl**	**Dohnányi Ernő**	**Dohnányi Archívum: Vázsonyi-hagyaték, I 00–018.**
1949. július 5.	**Sík, Andrew**	**Goldstein, Leon**	**FSU Kilényi–Dohnányi: „Political Documents”, 51.**
1949. július 6.	Campbell, Doak S.	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 67.
1949. július 8.	Zathureczky Ede	Schulhof Andor (Andrew)	Dohnányi Archívum: Vázsonyi-hagyaték, M 11–024.
1949. július 18.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: Vázsonyi-hagyaték, M 11–017.
1949. július 22.	Sík, Andrew	Goldstein, Leon	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 500.
1949. július 23.	Sugár Miklós	Schulhof Andor (Andrew)	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 501.
1949. augusztus 1.	Goldstein, Leon	Schulhof Andor (Andrew)	FSU Kilényi–Dohnányi: „Political Documents”, 53.
1949. augusztus 3.	**Dohnányi Ernő**	**Kuersteiner, Karl**	**FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 689.**
1949. augusztus 6.	Baker, John	Dohnányi Ernő	OU: „Baker Files”.
1949. augusztus 8.	Baker, John	Schulhof Andor (Andrew)	OU: „Baker Files”.
1949. augusztus 9.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 104.
1949. augusztus 10.	**Kodály Zoltánné és Kodály Zoltán**	**Dohnányi Ernő**	**FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 258.**
1949. augusztus 19.	Ormond (Zonal Offices of Informational Services)	American Veterans Committee Musicians Chapter	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 380.
1949. augusztus 22.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 105.
1949. augusztus 23.	Lange, Francisco Kurt	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 299.
1949. augusztus 24.	Frankovszky Rudolf	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 150.
1949. augusztus 25.	Frankovszky Rudolf	Dohnányi Ernőné (Zachár Ilona)	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 151.
1949. augusztus 27.	Camielo (Buenos Aires)	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 560.

10.18132/LFZE.2010.21

Dátum	Feladó	Címzett	Lelőhely és jelzet
1949. szeptember 2.	Camielo (Buenos Aires)	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 561.
1949. szeptember 8.	Kirn, John	The American Consulate General (Buenos Aires)	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 627.
1949. szeptember 8.	Kirn, John	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 628.
1949. szeptember 13.	Dohnányi Ernő	Dohnányi Ernőné (Zachár Ilona)	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 26.
1949. szeptember 14.	Dohnányi Ernő	Dohnányi Ernőné (Zachár Ilona)	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 27.
1949. szeptember 15.	Dohnányi Ernő	Dohnányi Ernőné (Zachár Ilona)	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 28.
1949. szeptember 16.	Schulhof Andor (Andrew)	Gorton, Thomas	FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1948–1957”, 20.
1949. szeptember 16.	Dohnányi Ernő	Dohnányi Ernőné (Zachár Ilona)	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 29.
1949. szeptember 16.	Dohnányi Ernőné (Zachár Ilona)	Baker, John	OU: „Baker Files”.
1949. szeptember 17.	Dohnányi Ernő	Dohnányi Ernőné (Zachár Ilona)	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 30.
1949. szeptember 17.	Goldstein, Leon	Schulhof Andor (Andrew)	Dohnányi Archívum: Vázsonyi-hagyaték, M 11–032.
1949. szeptember 18.	Dohnányi Ernő	Dohnányi Ernőné (Zachár Ilona)	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 31.
1949. szeptember 19.	Campbell, Doak	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 21.
1949. szeptember 19.	Dohnányi Ernő	Dohnányi Ernőné (Zachár Ilona)	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 32.
1949. szeptember 21.	Dohnányi Ernő	Dohnányi Ernőné (Zachár Ilona)	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 33.
1949. szeptember 23.	Dohnányi Ernő	Dohnányi Ernőné (Zachár Ilona)	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 34.
1949. szeptember 23.	Schulhof Andor (Andrew)	Goldstein, Leon	Dohnányi Archívum: Vázsonyi-hagyaték, M 11–020.
1949. szeptember 24.	Dohnányi Ernő	Dohnányi Ernőné (Zachár Ilona)	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 35.
1949. szeptember 24.	**Dohnányi Ernő**	**Kuersteiner, Karl**	**Idézi: Rueth, 74.**
1949. szeptember 27.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 106.
1949. szeptember 28.	**Kuersteiner, Karl**	**Schulhof Andor (Andrew)**	**Idézi: Rueth, 75–76.**
[1949.] szeptember 28.	Kiszely Jóska	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 252.
1949. október 26.	**Dohnányi Ernő**	**Kilényi Edward**	**FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1948–1957”, 26.**
1949. október 18.	Schulhof Andor (Andrew)	Kuersteiner, Karl	Dohnányi Archívum: Vázsonyi-hagyaték, I 00–037.
1949. október 27.	Kenton Egon	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 222.
1949. október 29.	Dohnányi Ernő	Kilényi Edward	FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1948–1957”, 24.
1949. október 31.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 107.
1949. november 1.	Kilényi Edward	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 230.
1949. november 2.	Dohnányi Ernő	Kilényi Edward	FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1948–1957”, 25.
1949. november 3.	Laczkovich János	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 273.
1949. november 4.	Schulhof, Belle	Dohnányi Ernő	FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1948–1957”, 27.
1949. november 15.	Steffanits Mária	Schulhof Andor (Andrew)	Dohnányi Archívum: Vázsonyi-hagyaték, M 11–025.
1949. november 21.	Laczkovich János	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 274.
1949. november 23.	Schulhof Andor (Andrew)	Dohnányi Ernő	FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1948–1957”, 28.
1949. november 23.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 108.

10.18132/LFZE.2010.21

Dátum	Feladó	Címzett	Lelőhely és jelzet
1949. november 29.	US Immigration Service	Kirn, John	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 629.
1949. december 6.	Kilényi Edward	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 231.
1949. december 7.	Laczkó, Juan	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 286.
1949. december 7.	Dohnányi Ernő	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Archívum: Vázsonyi-hagyaték, E 00–176.
1949. december 8.	Kirn, John	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 630.
1949. december 8.	Dohnányi Ernő	Laczkovich János	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 690.
1949. december 9.	Schulhof Andor (Andrew)	Gorton, Thomas	Dohnányi Archívum: Vázsonyi-hagyaték, E 00–029.
1949. december 14.	Langbein, Cacilie [?]	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 296.
1949. december 16.	Csiby József	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 86.
1949. december 16.	Cooke, James Francis	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 578.
1949. december 20.	Dohnányi Ernő	Kirn, John [?]	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 686.
1949. december 21.	**Dohnányi Ernő**	**Dániel Ernő**	**FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 675.**
1949. december 21.	Dohnányi Ernő	Kiszely József	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 688.
1949. december 26.	Böszörményi-Nagy Béla	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 89.
1950. január 5.	Kirn, Martha	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 249.
1950. január 9.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 109.
1950. január 17.	Kilényi Edward	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 232.
1950. január 20.	Kirn, Martha	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 250.
1950. január 21.	**Dohnányi Ernő**	**Laczkovich János**	**FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 691.**
1950. január 30.	Dániel Ernő	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 580.
1950. február 2.	Dohnányi, Klaus von	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 593.
1950. február 3.	Koch Ernő	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 253.
1950. március 4.	Laczkó, Juan	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 287.
1950. március 15.	Csiby József	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 87.
1950. április 5.	Baker, John	Dohnányi Ernő	OU: „Baker Files”.
1950. április 6.	Kilényi Edward	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 233.
1950. április 19.	Kilényi Edward	Dohnányi Ernőné (Zachár Ilona)	FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1948–1957”, 29.
1950. április 20.	Dohnányi, Klaus von	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 594.
1950. április 21.	**Dohnányi Ernő**	**Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)**	**Dohnányi Archívum: Vázsonyi-hagyaték, E 00–116.**
1950. április 28.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 111.
1950. április 30.	Csiby József	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 88.
[1950.?] május 2.	Bonhoeffer, Grete	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 47.
1950. május 14.	**Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)**	**Dohnányi Ernő**	**Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 112.**
1950. május 18.	Campbell, Doak	kubai amerikai nagykövetség	Dohnányi Archívum: Vázsonyi-hagyaték, I 44–004.
1950. május 18.	Karl Kuersteiner	kubai amerikai nagykövetség	Dohnányi Archívum: Vázsonyi-hagyaték, I 44–005.
1950. május 18.	Campbell, Doak	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 68.

10.18132/LFZE.2010.21

Dátum	Feladó	Címzett	Lelőhely és jelzet
1950. június 6.	Kilényi Edward	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 234.
1950. június 15.	Dohnányi Ernőné (Zachár Ilona)	Kilényi Edward	FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1948–1957”, 30.
1950. június 17.	Kirn, John	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 631.
1950. június 19.	**Kuersteiner, Karl**	**Dohnányi Ernő**	**Idézi: Rueth, 90.**
1950. június 24.	Kirn, John	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 247.
1950. június 25.	Dohnányi Ernőné (Zachár Ilona)	Kilényi Edward	FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1948–1957”, 31.
1950. július 2.	Kenton Egon	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 223.
1950. július 7.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 113.
1950. július 19.	**Dohnányi Ernő**	**Kilényi Edward**	**FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1948–1957”, 32.**
1950. július 19.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 114.
1950. július 23.	Dohnányi Ernőné (Zachár Ilona)	Kilényi Edward	FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1948–1957”, 33.
1950. július 28.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 115.
1950. augusztus 5.	Siegfried, Earl C.	Dohnányi Ernő	FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1948–1957”, 34.
1950. augusztus 6.	Szlabey Erzsébet Judit Mária Ottília	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 142.
1950. augusztus 6.	Kilényi Edward	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 235.
1950. augusztus 14.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 116.
1950. szeptember 11.	Szlabey Ernőné	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 510.
1950. szeptember 11.	Alexander László	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn Letters”, 159.
1950. szeptember 12.	Schulhof Andor (Andrew)	Charleston Symphony	FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1948–1957”, 35.
1950. szeptember 15.	**Kilényi Edward**	**Dohnányi Ernő**	**FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 236.**
1950. szeptember 16.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 118.
1950. szeptember 18.	Dohnányi Ernőné (Zachár Ilona)	Kilényi Edward	FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1948–1957”, 36.
1950. szeptember 19.	Dohnányi, Klaus von	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 595.
1950. szeptember 21.	**Dohnányi Ernő**	**Kilényi Edward**	**FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 683.**
1950. szeptember 27.	Dohnányi Ernő	Dohnányi, Klaus von	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 678.
1950. szeptember 27.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 119.
1950. szeptember 30.	Dohnányi, Klaus von	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 596.
1950. október 4.	Koch Ernő	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 254.
1950. október 5.	Dohnányi Ernőné (Zachár Ilona)	Kilényi Edward	FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1948–1957”, 38.
1950. október 8.	Spalding, Albert	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 480.
1950. november 1.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 120.
1950. november 4.	Kirn, John	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 632.
1950. november 5.	Dohnányi, Klaus von	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 597.
1950. november 10.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 121.
1950. november 15.	Kilényi Edward	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 237.
1950. november 19.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 122.

10.18132/LFZE.2010.21

Dátum	Feladó	Címzett	Lelőhely és jelzet
1950. november 22.	Bonhoeffer, Grete	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 49.
1950. november 23.	Dohnányi Ernőné (Zachár Ilona)	Kilényi Edward	FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1948–1957”, 41.
1950. november 26.	**Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)**	**Dohnányi Ernő**	**Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 123.**
1950. november 27.	**Dohnányi Ernő**	**Kilényi Edward**	**FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 684.**
1950. december 6.	Dohnányi Ernőné (Zachár Ilona)	Kilényi Edward	FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1948–1957”, 43.
1950. december 12.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 124.
1950. december 16.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 125.
1950. december 17.	Kilényi Edward	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 238.
1950. december 20.	Persinger, Louis	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn Letters”, 255.
1950. december 24.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 126.
1951. január 10.	**Dániel Ernő**	**Dohnányi Ernő**	**FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 581.**
1951. január 17.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 127.
1951. január 26.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 128.
1951. január 28.	Dohnányi Ernőné (Zachár Ilona)	R. György (Tucumán)	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 722.
1951. február 13.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 129.
1951. február 26.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 130.
1951. március 19.	Spalding, Albert	Dohnányi Ernőné (Zachár Ilona)	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 481.
1951. március 27.	Baker, John	Dohnányi Ernő	OU: „Baker Files”.
1951. március 27.	Telmányi Emil	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 515.
1951. március 29.	**Baker, John**	**Schulhof Andor (Andrew)**	OU: „Baker Files”.
1951. március 31.	Schmeidel, Hermann	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 426.
1951. április 7.	Dohnányi Ernő	Schmeidel, Herman	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 698.
1951. április 13.	Spalding, Albert	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 482.
1951. április 17.	**Dániel Ernő**	**Dohnányi Ernő**	**FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 582.**
1951. április 22.	Dohnányi, Klaus von	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 133.
1951. április 28.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 132.
[1951. május 2.]	Magnes, Frances	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 318.
1951. május 11.	**Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)**	**Dohnányi Ernő**	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, **133.**
1951. május 18.	**Dohnányi Ernő**	**Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)**	**FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 694.**
1951. május 22.	Dohnányi Ernő	Dohnányi, Christoph von	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 676.
1951. május 25.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 134.
1951. június 3.	Dohnányi Ernőné (Zachár Ilona)	Baker, John	OU: „Baker Files”.
1951. június 12.	Schulhof Andor (Andrew)	Ohio University	FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1948–1957”, 45.
1951. június 13.	Frankovszky Rudolf	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 154.
1951. június 15.	Dohnányi Ernőné (Zachár Ilona)	Kilényi Edward	FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1948–1957”, 46.
1951. június 23.	Dohnányi, Christoph von	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 119.

10.18132/LFZE.2010.21

Dátum	Feladó	Címzett	Lelőhely és jelzet
1951. június 23.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 135.
1951. június 27.	Paul Tibor	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 385.
1951. június 28.	Magnes, Frances	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 320.
1951. június 28.	Szlabey Ernőné	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 511.
1951. július 8.	Dohnányi Ernőné (Zachár Ilona)	Kilényi Edward	FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1948–1957”, 50.
1951. július 17.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 136.
1951. július 20.	Dohnányi Ernőné (Zachár Ilona)	Kilényi Edward	FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1948–1957”, 51.
1951. július 23.	Dohnányi Ernő	Dohnányi Ernőné (Zachár Ilona)	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 36.
1951. július 24.	Csiby József	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 89.
1951. augusztus 2.	Spalding, Albert	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 483.
1951. augusztus 25.	Kilényi Edward	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 239.
1951. augusztus 31.	Dohnányi Ernő	Dohnányi, Christoph von	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 677.
1951. szeptember 1.	Dohnányi Ernőné (Zachár Ilona)	Kilényi, Ethel	FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1948–1957”, 47.
1951. szeptember 6.	Dohnányi, Christoph von	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 120.
1951. szeptember 14.	Dohnányi, Christoph von	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 121.
1951. szeptember 25.	Dohnányi Ernő	Telmányi Emil	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 701.
1951. szeptember 26.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 138.
1951. szeptember 29.	Dohnányi, Christoph von	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 122.
1951. október 7.	Dohnányi Ernőné (Zachár Ilona)	R. György (Tucumán)	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 723.
1951. október 24.	Balázs Frigyesék	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 566.
1951. október 26.	Spalding, Albert	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 484.
1951. október 28.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 140.
1951. október 31.	Dohnányi Ernőné (Zachár Ilona)	Conrad, Alex	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 714.
1951. október 31.	Dohnányi Ernőné (Zachár Ilona)	Conrad, Alex	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 724.
1951. november 1.	Dohnányi Ernőné (Zachár Ilona)	Kilényi Edward	FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1948–1957”, 48.
1951. november 3.	Dohnányi Ernőné (Zachár Ilona)	Kilényi Edward	FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1948–1957”, 39.
1951. november 6.	Dohnányi Ernő	Dohnányi Ernőné (Zachár Ilona)	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 37.
1951. november 10.	Spalding, Albert	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 485.
1951. november 10.	Dohnányi Ernő	Dohnányi Ernőné (Zachár Ilona)	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 38.
1951. november 10.	Dohnányi Ernő	Dohnányi Ernőné (Zachár Ilona)	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 39.
1951. november 14.	Dohnányi Ernő	Dohnányi Ernőné (Zachár Ilona)	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 40.
1951. november 20.	Mindszenty Tudományos és Társadalmi Akadémia (Buenos Aires)	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 332.
1951. november 20.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 141.
1951. november 27.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 142.
1951. december 5.	Spalding, Albert	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 486.

10.18132/LFZE.2010.21

Dátum	Feladó	Címzett	Lelőhely és jelzet
1951. december 7.	**Dohnányi Ernő**	**Baker, John**	**OU: „Baker Files”.**
1951. december 13.	**Baker, John**	**Dohnányi Ernő**	**OU: „Baker Files”.**
1951. december 14.	Csiby József	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 71.
1951. december 18.	Kilényi Edward	Dohnányi Ernőné (Zachár Ilona)	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 240.
1951. december 22.	Fridl Frigyes	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 604.
1952. január 1.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 143.
1952. január 5.	**Kilényi Edward**	**Dohnányi Ernő**	**FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 241.**
1952. január 6.	Chiapusso, Jan	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 71.
1952. január 20.	Dohnányi, Klaus von	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 599.
1952. január 20.	Spalding, Albert	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 655.
1952. február 17.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 144.
[1952.?] február 29.	**Dohnányi Ernőné (Zachár Ilona)**	**Kilényi Edward**	**FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1958–1960”, 44.**
1952. március 17.	Baker, John	Dohnányi Ernő	OU: „Baker Files”.
1952. március 18.	Laczkó János	Dohnányi Ernő	OU: „Baker Files”.
1952. március 18.	Spalding, Albert	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 487.
1952. március 19.	Dohnányi Ernőné (Zachár Ilona)	Baker, John	OU: „Baker Files”.
1952. március 24.	Baker, John	Dohnányi Ernőné (Zachár Ilona)	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 291.
1952. március 29.	R. György	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 395.
1952. április 1.	Dániel Ernő	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 583.
1952. április 4.	Spalding, Albert	Mrs. Pickernell, Henriette	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 488.
1952. április 6.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 145.
1952. április 12.	Dohnányi Ernőné (Zachár Ilona)	Baker, Elizabeth	OU: „Baker Files”.
1952. április 21.	Spalding, Albert	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 656.
1952. április 22.	**Baker, John**	**Dohnányi Ernő**	**OU: „Baker Files”.**
1952. április 26.	Takács Jenő	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 663.
1952. május 1.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 146.
1952. május 3.	Dohnányi Ernő	Brooks, Thomas Dr.	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 673.
1952. május 13.	Salacz-Dohnányi, Julius	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 410.
1952. május 14.	Kirn, John	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 633.
1952. május 22.	Spalding, Albert	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 657.
1952. május 26.	Dániel Ernő	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 584.
1952. május 26.	Kirn, John	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 634.
1952. június 7.	Frankovszky Rudolf	Truman, Harry S.	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 156.
1952. június 9.	Hazelrigg, Joy	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 614.
1952. június 9.	Dohnányi Ernő	Kirn, John	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 687.
1952. június 16.	**Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)**	**Dohnányi Ernő**	**Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 147.**

10.18132/LFZE.2010.21

Dátum	Feladó	Címzett	Lelőhely és jelzet
1952. június 27.	**Takács Jenő**	**Dohnányi Ernő**	**FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 664.**
1952. július 16.	Kirn, John	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 251.
1952. július 25.	Csiby József	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 91.
1952. július 25.	Laczkovich János	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 282.
1952. július 25.	Antos Kálmán	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 13.
1952. július 29.	Spalding, Albert	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 658.
1952. augusztus 5.	Dohnányi, Klaus von	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 600.
1952. augusztus 11.	Dohnányi Ernő	Dohnányi, Klaus von	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 679.
1952. augusztus 16.	Takács Jenő	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 665.
1952. augusztus 28.	**Dohnányi Ernő**	**Baker, John**	**OU: „Baker Files”.**
1952. augusztus 29.	Takács Jenő	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 666.
1952. augusztus 30.	Dohnányi, Klaus von	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 601.
1952. augusztus 31.	Kilényi Edward	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 242.
1952. augusztus 31.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 151.
1952. szeptember 9.	Baker, John	Dohnányi Ernő	OU: „Baker Files”.
1952. szeptember 9.	Dohnányi, Klaus von	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 598.
1952. szeptember 9.	**Baker, John**	**Dohnányi Ernő**	OU: „Baker Files”.
1952. szeptember 10.	Ahrendt, Karl	Baker, John	OU: „Baker Files”.
1952. szeptember 19.	Kirn, John	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 248.
1952. szeptember 28.	Dohnányi Ernőné (Zachár Ilona)	Baker, John	OU: „Baker Files”.
1952. szeptember 30.	Hazelrigg, Joy	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 614.
1952. október 4.	Dániel Ernő	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 585.
1952. október 9.	**Ahrendt, Karl**	**Baker, John**	**OU: „Baker Files”.**
1952. október 11.	Spalding, Albert	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 659.
1952. október 24.	Spalding, Albert	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 489.
1952. november 1.	**Dohnányi Ernő**	**Kilényi Edward**	**FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1948–1957”, 52.**
1952. november 9.	Kilényi Edward	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 243.
1952. november 11.	Balázs Frigyes	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 567.
1952. november 22.	Spalding, Albert	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 490.
1952. november 27.	Spalding, Albert	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 491.
1952. december 5.	Dohnányi, Christoph von	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 123.
1952. december 12.	Kenton Egon	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 225.
1952. december 14.	Dohnányi Ernő	Kilényi Edward	FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1948–1957”, 53.
1952. december 20.	Telmányi Emil	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 516.
1952. december 21.	Kilényi Edward	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 244.
1952. december 26.	Takács Jenő	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 667.

10.18132/LFZE.2010.21

Dátum	Feladó	Címzett	Lelőhely és jelzet
1952. december 31.	Spalding, Albert	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 660.
1952. december 31.	**Dohnányi Ernő**	**Bragg, George**	**George Bragg Estate, Fort Worth, Texas.**
1953. január 3.	Bragg, George	Dohnányi Ernő	UNT.
1953. január 6.	Dohnányi, Klaus von	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 602.
1953. január 21.	Dohnányi Ernő	Kilényi Edward	FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1948–1957”, 54.
1953. január 22.	Dohnányi Ernő	Bragg, George	George Bragg Estate, Fort Worth, Texas.
1953. január 27.	Kirn, John	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 635.
1953. február 2.	Spalding, Albert	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 492.
1953. február 10.	Bragg, George	Alessandro, Victor	UNT.
1953. február 20.	Csiby József	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 92.
1953. február 21.	Laczkó János	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 191.
1953. március 7.	Dohnányi Ernőné (Zachár Ilona)	Kilényi, Ethel	FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1948–1957”, 57.
1953. március 8.	Balázs Frigyes	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 568.
1953. március 9.	Dohnányi, Christoph von	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 124.
1953. március 13.	Spalding, Albert	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 493.
1953. április 8.	Dohnányi, Klaus von	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 603.
1953. április 12.	Spalding, Albert	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 494.
1953. április 24.	Bragg, George	Dohnányi Ernő	UNT.
1953. május 21.	**Francis Clark Piano Workshops**	**Sengstack, David**	**FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 148.**
1953. május 21.	Dohnányi Ernő	Bragg, George	UNT .
1953. június 3.	Dohnányi Ernő	Bragg, George	UNT .
1953. június 29.	Laczkó János	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 192.
1953. július 26.	Frankovszky Rudolf	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 157.
1953. július 29.	Dohnányi, Christoph von	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 125.
1953. augusztus 9.	Dohnányi Ernőné (Zachár Ilona)	Kilényi, Ethel	FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1948–1957”, 60.
1953. augusztus 17.	Kirn, John	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 636.
1953. szeptember 1.	Baker, Elizabeth	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 19.
1953. szeptember 23.	Kirn, John	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 637.
1953. szeptember 28.	Kirn, John	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 638.
1953. szeptember 30.	Dohnányi Ernő	Sugár Zsuzsa	FSU Dohnányi: „McGlynn Letters”, 257.
1953. október 16.	Donley, Thomas [?]	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 668.
1953. október 26.	**Dohnányi Ernő**	**Baker, John**	**OU: „Baker Files”.**
1953. október 28.	**Ahrendt, Karl**	**Dohnányi Ernő**	**OU: „Baker Files”.**
1953. október 31.	Fridl Frigyes	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 606.
1953. november 2.	Baker, John	Dohnányi Ernő	OU: „Baker Files”.
1953. november 12.	Dohnányi Ernő	Kilényi Edward	FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1948–1957”, 62.

10.18132/LFZE.2010.21

Dátum	Feladó	Címzett	Lelőhely és jelzet
1953. november 16.	Donley, Thomas	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 668.
1953. november 29.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 155.
1953. november 29.	Fridl Frigyes	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 605.
1953. november 30.	Szlabey Ernőné	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 512.
1953. december 14.	Dohnányi Ernő	Baker, John	OU: „Baker Files”.
1953. december 16.	Magnes, Frances	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 321.
1953. december 18.	Dohnányi, Christoph von	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 126.
1953. december 18.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 156.
1953. december 23.	**Baker, John**	**Dohnányi Ernő**	**OU: „Baker Files”.**
1953. december 31.	Dohnányi Ernő	Bragg, George	UNT.
1954	University of Rochester	Dohnányi Ernő	FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1948–1957”, 63.
1954. január 14.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 157.
1954. január 27.	Schulhof Andor (Andrew)	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 523.
1954. január 31.	**Silberer, Howard**	**Dohnányi Ernőné (Zachár Ilona)**	**FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 454.**
1954. február 3.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 158.
1954. február 8.	Takaró Géza	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn Letters”, 597.
1954. február 9.	Dohnányi Ernő	Schulhof Andor (Andrew)	FSU Dohnányi: „McGlynn Letters”, 522.
1954. február 11.	Mackinnon, Lilias	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 316.
1954. február 12.	Dohnányi Ernőné (Zachár Ilona)	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 720.
1954. február 12.	Dohnányi Ernő	Dohnányi Ernőné (Zachár Ilona)	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 41.
1954. február 13.	Dohnányi Ernő	Dohnányi Ernőné (Zachár Ilona)	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 42.
1954. március 7.	**Dohnányi Ernőné (Zachár Ilona)**	**Baker, John**	**OU: „Baker Files”.**
1954. március 15.	**H[erz?] Ottó**	**Dohnányi Ernő**	**FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 188.**
1954. március 18	Baker, John	Dohnányi Ernő	OU: „Baker Files”.
1954. március 18.	Dohnányi Ernő	Baker, John	OU: „Baker Files”.
1954. március 21.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 159.
1954. március 22.	**Dohnányi Ernő**	**H[erz?] Ottó**	**FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 682.**
1954. április 11.	Bourne, Judith	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 55.
1954. április 21.	Hazelrigg, Joy	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 614.
1954. április 25.	Csiby József	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 94.
1954. május 10.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 160.
1954. május 20.	Csiby József	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 95.
1954. május 26.	Dániel Ernő	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 586.
1954. május 27.	Csiby József	Gorton, Thomas	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 96.
1954. június 4.	Hindsley, Mark H.	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 190.
1954. június 8.	Csiby József	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 97.

10.18132/LFZE.2010.21

Dátum	Feladó	Címzett	Lelőhely és jelzet
1954. július 10.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 161.
1954. július 17.	Baker, John	Dohnányi Ernő	OU: „Baker Files”.
1954. július 24.	Csiby József	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 98.
1954. július 25.	Frankovszky Rudolf	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 159.
1954. augusztus	FSU	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn Letters”, 265.
1954. augusztus 16.	Dohnányi Ernő	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 695.
1954. szeptember 23.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 162.
1954. október 1.	**Dohnányi Ernőné (Zachár Ilona)**	**Schulhof Andor (Andrew)**	**FSU Dohnányi: „McGlynn Letters”, 491.**
1954. október 12.	Harsányi Zsoltné, Vidor Ilon	Dohnányi Ernő	FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1948–1957”, 65.
1954. október 16.	Fridl Frigyes	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 607.
1954. október 20.	Goldovsky, Boris	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 177.
1954. október 21.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 163.
1954. november 11.	Keener, Walter	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 217.
1954. november 24.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 164.
1954. december 20.	Kirn, John	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 639.
1954. december 21.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 166.
1955. január 6.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 167.
1955. január 27.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 168.
1955. február 3.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 169.
1955. február 8.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 170.
1955. február 27.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 171.
1955. március 27.	Csiby József	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 99.
1955. március 28.	Holley, Joan	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 619.
1955. április 8.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 173.
1955. április 27.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 174.
1955. május 2.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 175.
1955. május 3.	Associated Music Publishers	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn Letters”, 49.
1955. május 11.	Dohnányi, Christoph von	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 127.
1955. május 18.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 176.
1955. június 4.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 177.
1955. június 22.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 178.
1955. június 30.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 179.
1955. július 3.	Dohnányi Ernő	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Archívum: Vázsonyi-hagyaték, E 11–077.
1955. július 14.	Wihthol, Austris A.	Dohnányi Ernő	FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1948–1957”, 70.
1955. július 15.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 180.
1955. július 27.	Dohnányi Ernőné (Zachár Ilona)	Kilényi, Julio és Ethel	FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1948–1957”, 71.

10.18132/LFZE.2010.21

Dátum	Feladó	Címzett	Lelőhely és jelzet
1955. augusztus 5.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 182.
1955. augusztus 8.	**Sitges, Janet**	**Dohnányi Ernő**	**FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters", 460.**
1955. augusztus 17.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 183.
1955. augusztus 18.	Sitges, Janet	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters", 461.
1955. augusztus 29.	Kirn, John	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters", 640.
1955. szeptember 22.	**Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)**	**Dohnányi Ernő**	**Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 185.**
1955. október 1.	**Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)**	**Dohnányi Ernő**	**Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 186.**
1955. október 21.	**Smith, Catherine A.**	**Dohnányi Ernő**	**FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters", 652.**
1955. október 22.	Kilényi Edward	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters", 626.
1955. október 22.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 188.
1955. november 15.	Associated Music Publishers	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn Letters", 54.
1955. november 18.	Csiby József	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters", 100.
1955. november 23.	**Leland A. Coon**	**Karl Kuersteiner**	**Idézi: Rueth, 137.**
1955. november 24.	Dohnányi Ernő	Schulhof Andor (Andrew)	FSU Dohnányi: „McGlynn Letters", 341.
1955. december 7.	**Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)**	**Dohnányi Ernő**	**Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 189.**
1955. december 15.	**Dohnányi Ernőné (Zachár Ilona)**	**Schulhof Andor (Andrew)**	**FSU Dohnányi: „McGlynn Letters", 339.**
1955. december 17.	Sitges, Janet	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters", 464.
1955. december 22.	Montag Imre	Dohnányi Ernő	FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1948–1957", 73.
1955. december 26.	**Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)**	**Dohnányi Ernő**	**Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 190.**
1955. december 28.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 191.
1955. december 29.	Associated Music Publishers	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn Letters", 50.
1956. január 12.	Associated Music Publishers	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn Letters", 51
1956. január 17.	Balázs Frigyes	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters", 99.
1956. január 20.	Associated Music Publishers	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn Letters", 53.
1956. január 23.	Balázs Frigyes	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters", 98.
1956. január 24.	Dohnányi Ernő	Associated Music Publishers	FSU Dohnányi: „McGlynn Letters", 52.
1956. január 25.	Allen, Warren D.	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters", 5.
1956. január 28.	**Bragg, George**	**McKee, Thomas Hudson**	**UNT.**
1956. január 29.	Dohnányi Ernő	Associated Music Publishers	FSU Dohnányi: „McGlynn Letters", 48.
1956. február 4.	Bonhoeffer, Grete	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters", 50.
1956. február 4.	Dohnányi Ernő	Associated Music Publishers	FSU Dohnányi: „McGlynn Letters", 47.
1956. február 9.	Associated Music Publishers	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn Letters", 43–44.
1956. február 14.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 193.
1956. február 15.	**Dohnányi Ernőné (Zachár Ilona)**	**Schulhof, Belle**	**FSU Dohnányi: „McGlynn Letters", 335.**
1956. február 20.	Csuka Béla	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters", 110.
1956. február 29.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 194.

10.18132/LFZE.2010.21

Dátum	Feladó	Címzett	Lelőhely és jelzet
1956. március 10.	Hodány Istvánné	Dohnányi Ernő	FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1948–1957”, 75.
1956. március 11.	**Smith, Catherine A.**	**Dohnányi Ernő**	**FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz”, 652.**
1956. március 12.	Csiby József	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 101.
1956. március 14.	Dohnányi Ernőné (Zachár Ilona)	Kilényi, Ethel	FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1948–1957”, 77.
1956. március 14.	Dohnányi Ernő	Associated Music Publishers	FSU Dohnányi: „McGlynn Letters”, 46.
1956. március 15.	Associated Music Publishers	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn Letters”, 45.
1956. március 25.	Lilienthal, Mary	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 314.
1956. március 26.	**Dohnányi Ernő**	**Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)**	**Dohnányi Archívum: Vázsonyi-hagyaték, E 00–142.**
1956. március 28.	Dohnányi Ernőné (Zachár Ilona)	Schulhof Andor (Andrew)	FSU Dohnányi: „McGlynn Letters”, 331.
1956. április 4.	Dohnányi, Christoph von	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 128.
1956. április 4.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 195.
1956. április 10.	Smith, Catherine A.	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 473.
1956. április 20.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 196.
1956. május 12.	Salacz, Helen (Mrs. McGlynn)	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 350.
1956. május 18./26.	Shuk Lajos	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 449.
1956. május 24.	**Baker, John**	**Dohnányi Ernő**	**OU: „Baker Files”.**
1956. május 28.	**Dohnányi Ernőné (Zachár Ilona)**	**Schulhof Andor (Andrew)**	**FSU Dohnányi: „McGlynn Letters”, 329.**
1956. május 29.	Salacz, Helen (Mrs. McGlynn)	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 351.
1956. június 3.	Dániel Ernő	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn Letters”, 600.
1956. június 5.	Dániel Ernő	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn Letters”, 601.
1956. június 9.	Salacz, Helen (Mrs. McGlynn)	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 352.
1956. június 13.	Associated Music Publishers	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn Letters”, 41–42.
1956. június 17.	Ahrendt, Karl	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn Letters”, 58.
1956. június 19.	Ahrendt, Karl	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn Letters”, 64.
1956. június 20.	Ahrendt, Karl	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn Letters”, 62.
1956. június 21.	Associated Music Publishers	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn Letters”, 56.
1956. június 22.	Dohnányi Ernő	Associated Music Publishers	FSU Dohnányi: „McGlynn Letters”, 39–40.
1956. június 22.	**Dohnányi Ernő**	**Stone, Kurt**	**FSU Dohnányi: „McGlynn Letters”, 39–40.**
1956. június 23.	Dohnányi Ernő	Ahrendt, Karl	FSU Dohnányi: „McGlynn Letters”, 63.
1956. június 30.	Salacz, Helen (Mrs. McGlynn)	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 353.
1956. július 3.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 198.
1956. július 6.	Bonhoeffer, Grete	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 51.
1956. július 9.	Salacz, Helen (Mrs. McGlynn)	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 354.
1956. július 10.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 199.
1956. július 11.	Baker, Ellie	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 20.
1956. július 14.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 200.

10.18132/LFZE.2010.21

Dátum	Feladó	Címzett	Lelőhely és jelzet
1956. július 20.	Csuka Béla	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 111.
1956. július 24.	Salacz, Helen (Mrs. McGlynn)	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 355.
1956. július 24.	Antos Kálmán	Dohnányi Ernő	FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1948–1957”, 81.
1956. július 25.	Ahrendt, Karl	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn Letters”, 59.
1956. július 28.	Salacz, Helen (Mrs. McGlynn)	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 356.
1956. július 31.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 202.
1956. augusztus	Dohnányi Ernőné (Zachár Ilona)	Baker, John	Dohnányi Archívum: Vázsonyi-hagyaték, E 11–012.
1956. augusztus 1.	Dohnányi Ernőné (Zachár Ilona)	Ahrendt, Karl	FSU Dohnányi: „McGlynn Letters”, 60.
1956. augusztus 6.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 203.
1956. augusztus 10.	Csiby József	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 102.
1956. augusztus 18.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 204.
1956. augusztus 21.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 205.
1956. augusztus 21.	Hazelrigg, Joy	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 614.
1956. szeptember 16.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 206.
1956. október	Salacz, Helen (Mrs. McGlynn)	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 357.
1956. október 8.	Schulhof Andor (Andrew)	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn Letters”, 580.
1956. október 8.	Salacz, Helen (Mrs. McGlynn)	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 358.
1956. október 10.	**Dohnányi Ernőné (Zachár Ilona)**	**Schulhof Andor (Andrew)**	**FSU Dohnányi: „McGlynn Letters”, 582.**
1956. október 21.	Smith, Catherine A.	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 471.
1956. október 16.	Böszörményi-Nagy Béla	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 91.
1956. november 6.	Bonhoeffer, Grete	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 48.
1956. november 8.	Gabriel, Libby	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 167.
1956. november 18.	**Dohnányi Ernő**	**Andry, Peter**	**FSU Dohnányi: „McGlynn Letters”, 590–591.**
1956. november 22.	Böszörményi-Nagy Béla	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 572.
1956. november 30.	Salacz, Helen (Mrs. McGlynn)	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 359.
1956. december 3.	Bonhoeffer, Friedrich	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 43.
1956. december 10.	Gaál Bandi	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn Letters”, 119.
1956. december 10.	Salacz, Helen (Mrs. McGlynn)	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 360.
1956. december 11.	Rigsby, Lee	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 402.
1956. december 16.	Salacz, Helen (Mrs. McGlynn)	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 361.
1956. december 30.	Géery Károly	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 681. Válasz ugyanitt: 1957. január 28.
1956. december 31.	Gaál Bandi	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn Letters”, 120–123.
1957. január	Schedel Andor	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 424.
1957. január 7.	Salacz, Helen (Mrs. McGlynn)	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 362.
1957. január 10.	Kenton Egon	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 228.

10.18132/LFZE.2010.21

Dátum	Feladó	Címzett	Lelőhely és jelzet
1957. január 13.	Dohnányi Ernőné (Zachár Ilona)	Baker, John	OU: „Baker Files”.
1957. január 14.	Gaál Bandi	Dohnányi Ernőné (Zachár Ilona)	FSU Dohnányi: „McGlynn Letters”, 128–129.
1957. január 25.	Zathureczky Ede	Dohnányi Ernő	**FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 707.**
1957. január 29.	**Dohnányi Ernő és Ernőné (Zachár Ilona)**	**Zathureczky Ede**	
1957. január 29.	Dohnányi Ernő	Shedel Andor	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 699.
1957. január 31.	Gaál Bandi	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn Letters”, 124–127.
1957. február	Schedel Andor	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 425.
1957. február 7.	Dohnányi Ernő	Trummer István	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 703.
1957. február 17.	**Dohnányi Ernő**	**Ferguson, Donald**	**FSU Dohnányi: „McGlynn Letters”, 319–323.**
1957. február 19.	Salacz, Helen (Mrs. McGlynn)	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 363.
1957. február 23.	Gaál Bandi	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 165.
1957. február 27.	Csiby József	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 105.
1957. február 27.	Rogers, Fred	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 404.
1957. március 8.	Böhm László	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 56.
1957. március 17.	Gaál Bandi	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 164.
1957. március 19.	Dohnányi Ernő	Kuersteiner, Karl	Dohnányi Archívum: Vázsonyi-hagyaték, I 00–008.
1957. március 21.	**Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)**	**Dohnányi Ernő**	**Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 207.**
1957. március 30.	**Doráti Antal**	**Dohnányi Ernő**	**FSU Dohnányi: „McGlynn Letters”, 178.**
[1957.?] március 30.	Salacz, Helen (Mrs. McGlynn)	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 364.
1957. április 4.	Salacz, Helen (Mrs. McGlynn)	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 365.
1957. április 12.	Dohnányi Ernőné (Zachár Ilona)	Baker, John	OU: „Baker Files”.
1957. április 15.	Smith, Catherine	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 475.
1957. április 17.	Salacz, Helen (Mrs. McGlynn)	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 366.
1957. április 23.	**Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)**	**Dohnányi Ernő**	**Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 208.**
1957. április 24.	Rogers, Fred	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 405.
1957. május	Bonhoeffer, Friedrich	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 45.
[1957.?] május 3.	**Salacz, Helen (Mrs. McGlynn)**	**Dohnányi Ernőné (Zachár Ilona)**	**FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 367.**
1957. május 6.	Bonhoeffer, Friedrich	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 44.
1957. május 7/8.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 209.
1957. május 22.	Dohnányi Ernő	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 696.
1957. május 22.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 210.
1957. május 24.	Vető Tamás	Dohnányi Ernő	FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1948–1957”, 87.
1957. május 27.	Dohnányi Ernő	Feiner Anna	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 680.
1957. május 27.	Dohnányi Ernő	„tho whom it may concern”	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 708.
1957. június 1.	Dohnányi Ernő	Nixon, Richard	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 697.
1957. június 1.	Dohnányi Ernő	Sikes, Bob	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 700.

10.18132/LFZE.2010.21

Dátum	Feladó	Címzett	Lelőhely és jelzet
1957. június 6 .	Szegedi Ernő	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 503.
1957. június 16.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 211.
1957. június 22.	Baranyi János	Dohnányi Ernő	FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1948–1957”, 90.
1957. július 1.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 212.
1957. július 10.	Dohnányi, Christoph von	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 129.
1957. július 13.	Pálffy Károly	Dohnányi Ernő	FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1948–1957”, 12.
1957. július 15.	Csuka Béla	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 112.
1957. július 17.	**Baker, John**	**Dohnányi Ernő**	OU: „Baker Files”.
1957. július 20.	Rajter Lajos	Dohnányi Ernő	FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1948–1957”, 89.
1957. július 22.	**Baker, John**	**Dohnányi Ernő**	OU: „Baker Files”.
1957. július 25.	Antos Kálmán	Dohnányi Ernő	FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1948–1957”, 92.
1957. július 27. [k.]	**Telmányi Emil**	**Dohnányi Ernő**	**FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 517.**
1957. július 27.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 214.
1957. július 30.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 215.
1957. augusztus 9.	Bonhoffer, Friedrich	Dohnányi Ernő	FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1948–1957”, 96.
1957. augusztus 9.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 216.
1957. augusztus 24.	Böszörményi-Nagy Béla	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 573.
1957. augusztus 24.	Telmányi [?] Emil	Dohnányi Ernő	FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1948–1957”, 97.
1957. augusztus 24.	Salacz, Helen (Mrs. McGlynn)	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 368.
1957. szeptember 3.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 219.
1957. szeptember 9.	Salacz, Julius	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 415.
1957. szeptember 15.	Salacz, Helen (Mrs. McGlynn)	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 369.
1957. szeptember 19.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 220.
1957. szeptember 29.	Dohnányi Ernő	US Department of Justice Immigration and Naturalization Service	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 704.
[1955.?] október 2.	Dohnányi Ernőné (Zachár Ilona)	Kilényi Edward	FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1958–1960”, 72.
1957. október 6.	Westafer, Walter	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 531.
1957. október 7.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 221.
1957. október 11.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 222.
1957. október 14.	Csiby József	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 106.
1957. október 18.	Anda Géza	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 11.
1957. október 25.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 223.
1957. november 3.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 224.
1957. november 19.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 225.
1957. november 30.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 227.
1957. december	Salacz, Helen (Mrs. McGlynn)	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 370.

10.18132/LFZE.2010.21

Dátum	Feladó	Címzett	Lelőhely és jelzet
1957. december 20.	Doráti Margit	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 136.
1957. december 22.	Bonhoeffer, Friedrich	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 46.
1957. december 25.	Dohnányi, Christoph von	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 130.
1957. karácsony	Dohnányi Ernő	Dohnányi Ernőné (Zachár Ilona)	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 43.
1958. január 6.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 229
1958. január 7.	Salacz, Helen (Mrs. McGlynn)	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 371.
1958. január 22.	Bonhoeffer, Grete	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 52.
1958. január 29.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 231.
1958. február 9.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 232.
1958. február 10.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 233.
1958. február 12.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 234.
1958. február 19.	Salacz, Helen (Mrs. McGlynn)	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 372.
1958. február 21.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 235.
1958. február 22.	Dohnányi Ernő	Baker, John	OU: „Baker Files”.
1958. március 17.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 236.
1958. március 21.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 237.
1958. április 2.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 239.
1958. április 4.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 241.
1958. május 2.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 242.
1958. május 3.	Hughes, Thos. J.	Dohnányi Ernő	FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1958–1960”, 6.
1958. május 6.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 243.
1958. május 11/12.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 244.
1958. május 13.	Baker, John	Dohnányi Ernő	OU: „Baker Files”.
1958. május 18.	**Baker, Ellie**	**Dohnányi Ernő**	**FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 21.**
1958. május 25.	Baker, Ellie	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 22.
1958. június 1.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 245.
1958. június 11.	Cruse, Mildred	Dohnányi Ernő	FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1958–1960”, 7.
1958. június 23.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 246.
1958. július 2.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 247.
1958. július 8.	Pathó Gyula	Dohnányi Ernő	FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1958–1960”, 11.
1958. július 8.	Salacz, Helen (Mrs. McGlynn)	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 373.
1958. július 9.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 248.
1958. július 18.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 249.
1958. július 20–augusztus 10.	**Dohnányi Ernő**	**Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)**	**Dohnányi Archívum: Vázsonyi-hagyaték, E 00–131.**
1958. július 21.	Krumm, Philip	Dohnányi Ernő	FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1958–1960”, 13.
1958. augusztus 2.	Niswander, Olga	Dohnányi Ernő	FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1958–1960”, 18.

10.18132/LFZE.2010.21

Dátum	Feladó	Címzett	Lelőhely és jelzet
1958. augusztus 9.	Salacz, Helen (Mrs. McGlynn)	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 374.
1958. augusztus 9.	Whittington, Barbara	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 536.
1958. augusztus 16.	Schedel Andor	Dohnányi Ernő	FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1958–1960”, 20.
1958. augusztus 20.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 250.
1958. augusztus 21.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 251.
1958. augusztus 30.	Böhm László	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 571.
1958. szeptember 26.	Dohnányi Ernő	Wincenc, Joseph	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 706.
1958. október 4.	Vázsonyi Bálint	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 705. Válasz ugyanitt: 1958. november 8.
1958. október 7.	Dohnányi Ernő	Zathureczky Ede	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 702.
1958. október 19.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 254.
1958. október 25.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 255.
1958. október 27.	Salacz, Helen (Mrs. McGlynn)	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 375.
1958. november 1.	Böhm László	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 59.
1958. november 3.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 256.
1958. november 7.	Viviano, Peter S.	Dohnányi Ernő	FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1958–1960”, 31.
1958. november 14.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 258.
1958. november 18.	Mrs. Silvermann, Louis	Dohnányi Ernő	FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1958–1960”, 35.
1958. december 6.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 259.
1958. december 8.	Ujvári Béla	Dohnányi Ernő	FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1958–1960”, 49.
1958. december 13.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 260.
1958. december 20.	**Böhm László**	**Dohnányi Ernő**	**FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1958–1960”, 57.**
1958. december 21.	Gaál Bandi	Dohnányi Ernő	FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1958–1960”, 55.
1959. január 1.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 262.
1959. január 1.	Vázsonyi Bálint	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 524.
1959. január 6.	Storzier, Robert	American Council of Learned Societies	Dohnányi Archívum: Vázsonyi-hagyaték, I 44–010.
1959. január 6.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 263.
1959. január 20.	Földes Andor	Dohnányi Ernő	FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1958–1960”, 60.
1959. január 21.	Hess, Chas. R.	Dohnányi Ernő	FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1958–1960”, 62.
1959. január 26.	Böhm László	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 60.
1959. január 30.	Jellinek, George	Dohnányi Ernő	FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1958–1960”, 67.
1959. február 5.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 264.
1959. február 17.	Smith, Catherine	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 476.
1959. február 21.	Takács Jenő	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 513.
1959. február 26.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 265.
1959. március 5.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 266.

10.18132/LFZE.2010.21

Dátum	Feladó	Címzett	Lelőhely és jelzet
1959. március 19.	Balázs Frigyes	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 569.
1959. március 25.	Balázs Frigyes	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 570.
1959. április 9.	Gregor, Henry	Dohnányi Ernő	FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1958–1960”, 83.
1959. április 9.	Salacz, Helen (Mrs. McGlynn)	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 376.
1959. április 16.	Kuersteiner, Karl	Dohnányi Ernő	FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1958–1960”, 85.
1959. május 1/5.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 331.
1959. május 5.	Dohnányi, Christoph von	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 131.
1959. május 5.	Jones, Marjorie	Dohnányi Ernő	FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1958–1960”, 92.
1959. május 17.	Dömötör Tibor	Dohnányi Ernő	FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1958–1960”, 93.
[1959?]. június	Salacz, Helen (Mrs. McGlynn)	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 377.
1959. június 15.	Baker, John	Dohnányi Ernő	OU: „Baker Files”.
1959. június 23.	Dohnányi Ernő	Dohnányi Ernőné (Zachár Ilona)	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 44.
1959. június 28. / július 2.	**Baker, Ellie**	**Dohnányi Ernő**	**FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 23.**
1959. július 2.	Scheremetiew, Mikael	Dohnányi Ernő	FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1958–1960”, 103.
1959. július 13.	**Baker, Ellie**	**Dohnányi Ernő**	**FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 24.**
1959. július 14.	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Dohnányi Ernő	FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1958–60”, 101.
1959. július 15.	Kuheken [?], Henry	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 270.
1959. július 15.	Tóth Lajos	Dohnányi Ernő	FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1958–1960”, 112.
1959. július 24.	Csiby József	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 107.
1959. július 27.	Whittington, Barbara	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 537.
1959. július 27.	Paynter, John P.	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 388.
1959. július 28.	Csiby József	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 108.
1959. augusztus 3.	**Baker, Ellie**	**Dohnányi Ernő**	**FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 28.**
1959. augusztus	Whiteley, Margaret	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 534.
1959. augusztus 18.	Baker, Ellie	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 25.
1959. augusztus 21.	Vázsonyi Bálint	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 525.
1959. augusztus 25.	Dohnányi Ernő	Paynter, John P.	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 709.
1959. szeptember 1.	**Armstrong, Elizabeth**	**Dohnányi Ernő**	**FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 15.**
1959. szeptember 8.	Szigeti József	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 507.
19[59]. szeptember 25.	Csiby József	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 109.
1959. szeptember 19.	Vázsonyi Bálint	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 526.
1959. szeptember 26.	Alton, Terri	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 10.
1959. október 11.	**Endicott, Donald**	**Dohnányi Ernő**	**FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 143.**
1959. november 3.	**Dohnányi Ernő**	**Schulhof Andor (Andrew)**	**Dohnányi Archívum: Vázsonyi-hagyaték, K 00–011.**
1959. november 16.	Strutz, Henry	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 501.
1959. november 22.	Kramer, Harry F.	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 260.

10.18132/LFZE.2010.21

Dátum	Feladó	Címzett	Lelőhely és jelzet
1959. november 25.	Thompson, Keith H.	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 519.
1959. november 25.	Baron, Richard	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 34.
1959. december 16.	Gaál Bandi	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 166.
1959	Szegedi Ernő	Dohnányi Ernő	FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1948–1957”, 135.
1960. január 12.	Schulhof, Belle	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 438.
1960. február	Kováts Ferencné (Dohnányi Mária)	Szlabey Ernő	Dohnányi Archívum: Szlabey-hagyaték, 102.
1960. március 14.	**Baker, John**	**Dohnányi Ernőné (Zachár Ilona)**	**FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 31.**
1960. május 8.	Baker, John	Dohnányi Ernőné (Zachár Ilona)	OU: „Baker Files”.
[?] január 28.	Shuk Lajos	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 447.
[?] február 10.	Dohnányi, Klaus von	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 590.
[?] május 21.	Lilienthal, Mary	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 310.
[?] augusztus 12.	Spalding, Albert	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 479.
[?] szeptember 10.	Kodály Zoltán	Schulhof Andor (Andrew)	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 257.
dátum nélk.	Baker, Elizabeth	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 17.
dátum nélk.	Baker, Elizabeth	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 18.
dátum nélk.	Council of Liberation of Southern Hungary	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 80.
dátum nélk.	Dohnányi, Klaus von	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 588.
dátum nélk.	Dohnányi, Klaus von	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 589.
dátum nélk.	Dohnányi, Klaus von	Dohnányi Ernőné (Zachár Ilona)	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 591.
dátum nélk.	Dohnányi Ernő	[Csiby József]	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 674.
dátum nélk.	Dohnányi Ernő	Kirn, John	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 685.
dátum nélk.	Dohnányi Ernő	Sir Malcolm	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 692.
dátum nélk.	Dohnányi Ernőné (Zachár Ilona)	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 715.
dátum nélk.	Dohnányi Ernőné (Zachár Ilona)	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 716.
dátum nélk.	Dohnányi Ernőné (Zachár Ilona)	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 717.
dátum nélk.	Dohnányi Ernőné (Zachár Ilona)	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 718.
dátum nélk.	Dohnányi Ernőné (Zachár Ilona)	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 719.
dátum nélk.	Dohnányi Ernő	Kilényi Edward	FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1948–1957”, 6.
dátum nélk.	**Dohnányi Ernő**	**Baker, Ellie**	**FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1958–1960”, 64.**
dátum nélk.	Szlabey Erzsébet Judit Mária Ottília	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 141.
dátum nélk.	Ferenczi György	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 145.
dátum nélk.	Ganz, Rudolph	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 173.
dátum nélk.	Grace (Tucumán)	Dohnányi Ernőné (Zachár Ilona)	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 180.
dátum nélk.	Huberman János	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 194.
dátum nélk.	Magnes, Frances	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 317.
dátum nélk.	Magnes, Frances	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 319.

10.18132/LFZE.2010.21

Dátum	Feladó	Címzett	Lelőhely és jelzet
dátum nélk.	Murray, Don R.	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 378.
dátum nélk.	Associated Music Publishers	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn Letters”, 55.
dátum nélk.	Phillips, Edna	Dohnányi Ernő	FSU Dohnányi: „McGlynn Letters”, 256.
dátum nélk.	Dohnányi Ernő	Doráti Antal	FSU Dohnányi: „McGlynn Letters”, 180–181.

10.18132/LFZE.2010.21

5.b. függelék. A dolgozatban felhasznált, fontosabb publikálatlan dokumentumok jegyzéke

Az *5.b. függelék* a dolgozathoz felhasznált publikálatlan dokumentum-anyag legfontosabb tételeit listázza. A táblázat három oszlopa a dokumentum dátuma és típusa mellett lelőhelyét–jelzetét mutatja, illetve a koncertprogramok esetében a középső oszlop a koncert azonosítóját és helyszínét tünteti fel.

Dátum	Dokumentum típusa	Lelőhely és jelzet
Dohnányi írásai, vázlatai, egyéb dokumentumai		
1948. november 24.	Dohnányi és Frances Magnes szerződése.	FSU Kilényi–Dohnányi: „Dohnányi Letters 1948–1957”, 14.
1948. november 26.	Dohnányi közjegyző előtt tett nyilatkozata az őt ért politikai vádakat illetően.	FSU Kilényi–Dohnányi: „Political Documents”, 35.
1948–1950	„Schulhof, advertisement for Dohnányi, 1948, 1949–1950”	FSU Kilényi–Dohnányi: „Miscellaneous Documents 1897–1950”, 50–53.
1949	Az American Veterans Committee feketelistája zenészekről.	Dohnányi Archívum: Vázsonyi-hagyaték, L 11–014/b.
1950. május 18.	Dohnányi egyetemi (FSU) szerződése.	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Letters”, 68.
1952–1955	Dohnányi adóbevallásai, egyéb adózási–könyvelési iratai és levelezése George Shimmerlikkel.	FSU Dohnányi: „McGlynn Letters”, 260–300.
1952. február 12.	Egyetemi (FSU) kérdőív: „Teaching, research, extension and service faculty questionnaire”.	Közli: Rueth, 105–106.
1954. február 21.	Dohnányi műismertetője az *Amerikai rapszódiá*ról.	Gépiraton: OU: „Baker Files”; nyomtatványon: FSU Dohnányi: „Scrapbooks–Concert Programs 1953–1958”.
1954. június 13.	„Citation to be used in conferring an honorary degree on Dr. Ernst von Dohnanyi”.	Dohnányi Archívum: Vázsonyi-hagyaték, F 11–014.
1954. augusztus	Dohnányi egyetemi (FSU) szerződése.	FSU Dohnányi: „McGlynn Letters”, 265.
1954–1955	Ismertető az FSU School of Musicról.	Dohnányi Archívum: Vázsonyi-hagyaték, I 44–006.
1956. január 16.	Dohnányi műismertetője a *Stabat Materről.*	UNT; FSU Kilényi–Dohnányi: „Concert Programs 1950–1960”, 41.
1956. március 14.	Memorandum Dohnányi hiányzásairól (FSU, Kuersteiner).	Dohnányi Archívum: Vázsonyi-hagyaték, I 44–009.
1956. április 26.	Egyetemi (FSU) kérdőív: „Florida State University for members of the faculty engaged in teaching”.	Dohnányi Archívum: Vázsonyi-hagyaték, I 44–007.
[1957–1958]	Dohnányi megjegyzései Malcolm Rayment lemezrecenziójához.	Dohnányi Archívum: Vázsonyi-hagyaték, H 33–024/b.
dátum nélk.	Gépirat Dohnányi kézzel írt javításaival a „Sight-reading” c. *lecture*-ből.	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Documents”, 728.
dátum nélk.	Dohnányi kéziratos vázlatai a Beethoven zongoraszonátáiról tartott *lecture*-ökhöz.	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Documents”, 725.
dátum nélk.	Gépiratok Dohnányi kézzel írt javításaival a „Romanticism in Beethoven’s Pianoforte Sonatas” c. *lecture*-ből.	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Documents”, 726.
dátum nélk.	Dohnányi kézzel írt jegyzetei az őt illető politikai vádakról.	FSU Kilényi–Dohnányi: „Political Documents”, 56.
dátum nélk.	Koncertprogram-vázlatok Dohnányi kézírásával.	FSU Kilényi–Dohnányi: „Miscellaneous Documents 1897–1950”, 8–10.
dátum nélk.	Saját és más szerzők zongoraműveinek időtartama Dohnányi kézírásával.	FSU Kilényi–Dohnányi: „Miscellaneous Documents 1897–1950”, 11–13.
dátum nélk.	Repertoárlisták Dohnányi kézírásával.	FSU Kilényi–Dohnányi: „Miscellaneous Documents 1897–1950”, 14.

10.18132/LFZE.2010.21

Dátum	Dokumentum típusa	Lelőhely és jelzet
dátum nélk.	Dohnányi kéziratos jegyzetei valószínűleg a *Gyermekdal-variációk* (op. 25) egy előadása kapcsán	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Documents”, 727.
dátum nélk.	Dohnányi kézzel írt francia–német szótárfüzete („Vocabulaire”).	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Documents”, 731.
dátum nélk.	Dohnányi kéziratos vázlatfüzete: jegyzetek különböző elméleti írásokból.	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Documents”, 732.
Jegyzékek		
1948 ill. 1954 k.	Dohnányi-művek jegyzéke (gépirat Dohnányi kéziratos kiegészítéseivel): apparátus, keletkezés, időtartam.	FSU Kilényi–Dohnányi: „Miscellaneous Documents 1897–1950”, 3–7.
[1949–1953]	A Széher úti házban található könyvek, kották jegyzéke (Dohnányi Mária kézírásával).	FSU Kilényi–Dohnányi: „Miscellaneous Documents 1897–1950”, 16.
[1949–1953]	A Városmajor utcában őrzött zeneművek jegyzéke (gépirat).	FSU Kilényi–Dohnányi: „Miscellaneous Documents 1897–1950”, 17.
1960	Dohnányi dolgozószobájában (FSU) maradt kották és könyvek jegyzéke.	FSU Kilényi–Dohnányi: „Miscellaneous Documents 1960–1991”, 4.
Zsebnaptárok, címjegyzékek, napló		
1949	Dohnányi zsebnaptárai (kézírásos bejegyzésekkel).	Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 426.
1950		Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 427.
1951		Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 428.
1953		Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 429.
1954		Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 430.
1955		Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 431.
1956		Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 432.
1957		Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 433.
1958		Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 434.
1959		Dohnányi Archívum: McGlynn-letéti anyag, 435.
1949–1960	Dohnányi címjegyzéke („Address book”, kézírással).	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Documents”, 729.
1949–1960	Dohnányi címjegyzékéhez tartozó névjegykártyák.	FSU Dohnányi: „McGlynn–Kusz Documents”, 730.
1952–1956	George Bragg naplója (kézirat újságkivágatokkal).	George Bragg Estate, Fort Worth, Texas.

Koncertprogramok

Dátum	A koncert azonosítója, helyszíne	Lelőhely és jelzet
1949. november 7.	1. koncert; Tallahassee, Florida.	FSU Dohnányi: „Scrapbooks–Concert Programs 1945–1952”; FSU Kilényi–Dohnányi: „Concert Programs 1900–1950”, 70.
1950. március 4.	2. koncert; Tallahassee, Florida.	FSU Dohnányi: „Scrapbooks–Concert Programs 1945–1952”; FSU Kilényi–Dohnányi: „Concert Programs 1900–1950”, 72.
1950. március 19.	3. koncert; Athens, Ohio.	FSU Dohnányi: „Scrapbooks–Concert Programs 1945–1952”; FSU Kilényi–Dohnányi: „Concert Programs 1900–1950”, 73–74.; OU: „Baker Files”.

10.18132/LFZE.2010.21

Dátum	A koncert azonosítója, helyszíne	Lelőhely és jelzet
1950. március 21.	4. koncert; Lancester, Ohio.	FSU Dohnányi: „Scrapbooks–Concert Programs 1945–1952”; FSU Kilényi–Dohnányi: „Concert Programs 1900–1950”, 75.
1950. március 24.	5. koncert; Athens, Ohio.	FSU Dohnányi: „Scrapbooks–Concert Programs 1945–1952”.
1950. március 30.	6. koncert; Columbus, Ohio.	FSU Dohnányi: „Scrapbooks–Concert Programs 1945–1952”; FSU Kilényi–Dohnányi: „Concert Programs 1900–1950”, 76.
1950. április 7.	7. koncert; Tallahassee, Florida.	FSU Kilényi–Dohnányi: „Concert Programs 1900–1950”, 77.
1950. május 1.	8. koncert; Tallahassee, Florida.	FSU Kilényi–Dohnányi: „Concert Programs 1900–1950”, 78.
1950. június 8.	„B” koncert; Havanna, Kuba.	FSU Dohnányi: „Scrapbooks–Concert Programs 1945–1952”; FSU Kilényi–Dohnányi: „Concert Programs 1900–1950”, 79.
1950. november 20.	9. koncert; Tallahassee, Florida.	FSU Dohnányi: „Scrapbooks–Concert Programs 1945–1952”.
1950. december 1.	10. koncert; Charleston, Dél-Karolina	FSU Dohnányi: „Scrapbooks–Concert Programs 1945–1952”.
1951. január 22.	11. koncert; Tallahassee, Florida.	FSU Dohnányi: „Scrapbooks–Concert Programs 1945–1952”; FSU Kilényi–Dohnányi: „Concert Programs 1950–1960”, 1.
1951. február 13.	12. koncert; Lawrence, Kansas.	FSU Dohnányi: „Scrapbooks–Concert Programs 1945–1952”.
1951. február 15.	13. koncert; Lawrence, Kansas.	FSU Dohnányi: „Scrapbooks–Concert Programs 1945–1952”; FSU Kilényi–Dohnányi: „Concert Programs 1950–1960”, 2–3.
1951. február 18.	14. koncert; Lawrence, Kansas.	FSU Dohnányi: „Scrapbooks–Concert Programs 1945–1952”; FSU Kilényi–Dohnányi: „Concert Programs 1950–1960”, 4.; Dohnányi Archívum: Vázsonyi-hagyaték, G 11–001.
1951. február 21.	15. koncert; Lawrence, Kansas.	FSU Dohnányi: „Scrapbooks–Concert Programs 1945–1952”; FSU Kilényi–Dohnányi: „Concert Programs 1950–1960”, 5.; Dohnányi Archívum: Vázsonyi-hagyaték, G 11–005.
1951. március 1.	16. koncert; Athens, Ohio.	FSU Dohnányi: „Scrapbooks–Concert Programs 1945–1952”; FSU Kilényi–Dohnányi: „Concert Programs 1950–1960”, 6–7.; OU: „Baker Files”.
1951. március 3.	17. koncert; Athens, Ohio.	FSU Dohnányi: „Scrapbooks–Concert Programs 1945–1952”; FSU Kilényi–Dohnányi: „Concert Programs 1950–1960”, 8.
1951. március 29.	18. koncert; Tallahassee, Florida.	FSU Dohnányi: „Scrapbooks–Concert Programs 1945–1952”; FSU Kilényi–Dohnányi: „Concert Programs 1950–1960”, 9.
1951. április 11.	19. koncert; Oklahoma City, Oklahoma.	FSU Dohnányi: „Scrapbooks–Concert Programs 1945–1952”; FSU Kilényi–Dohnányi: „Concert Programs 1950–1960”, 10.
1951. április 13.	20. koncert; Rome, Georgia.	FSU Dohnányi: „Scrapbooks–Concert Programs 1945–1952”; FSU Kilényi–Dohnányi: „Concert Programs 1950–1960”, 11.
1951. április 26.	21. koncert; Tallahassee, Florida.	Dohnányi Archívum: Vázsonyi-hagyaték, H 22–007. (Meghívó.)
1951. július 21.	22. koncert; San Francisco, Kalifornia.	FSU Dohnányi: „Scrapbooks–Concert Programs 1945–1952”; FSU Kilényi–Dohnányi: „Concert Programs 1950–1960”, 12.
1951. július 23–25.	23–25. koncert; Sacramento, Kalifornia.	FSU Dohnányi: „Scrapbooks–Concert Programs 1945–1952”; FSU Kilényi–Dohnányi: „Concert Programs 1950–1960”, 13.
1951. augusztus 4.	26. koncert; San Francisco, Kalifornia.	FSU Dohnányi: „Scrapbooks–Concert Programs 1945–1952”; FSU Kilényi–Dohnányi: „Concert Programs 1950–1960”, 12.
1951. október 5.	27. koncert; Jacksonville, Florida.	FSU Dohnányi: „Scrapbooks–Concert Programs 1945–1952”.
1952. január 11.	28. koncert; Tallahassee, Florida.	FSU Dohnányi: „Scrapbooks–Concert Programs 1945–1952”.
1952. február 16.	29. koncert; Tallahassee, Florida.	FSU Dohnányi: „Scrapbooks–Concert Programs 1945–1952”.
1952. február 19.	30. koncert; Miami, Florida.	FSU Dohnányi: „Scrapbooks–Concert Programs 1945–1952”; FSU Kilényi–Dohnányi: „Concert Programs 1950–1960”, 14–15.
1952. február 25.	31. koncert; Tallahassee, Florida.	FSU Dohnányi: „Scrapbooks–Concert Programs 1945–1952”.
1952. február 28.	32. koncert; Lancaster, Ohio.	FSU Dohnányi: „Scrapbooks–Concert Programs 1945–1952”; FSU Kilényi–Dohnányi: „Concert Programs 1950–1960”, 16.
1952. március 3.	33. koncert; Athens, Ohio.	FSU Dohnányi: „Scrapbooks–Concert Programs 1945–1952”.
1952. március 4.	34. koncert; New Concord, Ohio.	FSU Dohnányi: „Scrapbooks–Concert Programs 1945–1952”; FSU Kilényi–Dohnányi: „Concert Programs 1950–1960”, 18.
1952. március 9.	35. koncert; Athens, Ohio.	FSU Dohnányi: „Scrapbooks–Concert Programs 1945–1952”; FSU Kilényi–Dohnányi: „Concert Programs 1950–1960”, 19.
1952. március 12.	36. koncert; Athens, Ohio.	FSU Dohnányi: „Scrapbooks–Concert Programs 1945–1952”; FSU Kilényi–Dohnányi: „Concert Programs 1950–1960”, 20.; OU: „Baker Files”.

10.18132/LFZE.2010.21

Dátum	A koncert azonosítója, helyszíne	Lelőhely és jelzet
1952. március 21.	37. koncert; Tallahassee, Florida.	FSU Dohnányi: „Scrapbooks–Concert Programs 1945–1952”; FSU Kilényi–Dohnányi: „Concert Programs 1950–1960”, 21.
1952. július 17.	38. koncert; Nashville, Tennessee.	FSU Dohnányi: „Scrapbooks–Concert Programs 1945–1952”; FSU Kilényi–Dohnányi: „Concert Programs 1950–1960”, 22.
1953. január 16.	39. koncert; Tallahassee, Florida.	FSU Dohnányi: „Scrapbooks–Concert Programs 1953–1958”; FSU Kilényi–Dohnányi: „Concert Programs 1950–1960”, 23.
1953. január 30.	40. koncert; Tallahassee, Florida.	FSU Dohnányi: „Scrapbooks–Concert Programs 1953–1958”
1953. február 9.	41. koncert; Tallahassee, Florida.	FSU Dohnányi: „Scrapbooks–Concert Programs 1953–1958”; FSU Kilényi–Dohnányi: „Concert Programs 1950–1960”, 24.
1953. február 14.	42. koncert; Tallahassee, Florida.	FSU Dohnányi: „Scrapbooks–Concert Programs 1953–1958”; FSU Kilényi–Dohnányi: „Concert Programs 1950–1960”, 25.
1953. március 3.	43. koncert; Jacksonville, Florida.	FSU Dohnányi: „Scrapbooks–Concert Programs 1953–1958”; FSU Kilényi–Dohnányi: „Concert Programs 1950–1960”, 26.
1953. március 18.	44. koncert; Lawrence, Kansas.	FSU Dohnányi: „Scrapbooks–Concert Programs 1953–1958”.
1953. március 19.	45. koncert; Lawrence, Kansas.	FSU Dohnányi: „Scrapbooks–Concert Programs 1953–1958”; FSU Kilényi–Dohnányi: „Concert Programs 1950–1960”, 27.
1953. március 23.	46. koncert; Lawrence, Kansas.	FSU Dohnányi: „Scrapbooks–Concert Programs 1953–1958”; FSU Kilényi–Dohnányi: „Concert Programs 1950–1960”, 28.
1953. április 9.	47. koncert; Atlantic City, New Jersey.	FSU Dohnányi: „Scrapbooks–Concert Programs 1953–1958”; FSU Kilényi–Dohnányi: „Concert Programs 1950–1960”, 30.
1953. április 28., délelőtt	48. koncert; Athens, Ohio.	FSU Dohnányi: „Scrapbooks–Concert Programs 1953–1958”; FSU Kilényi–Dohnányi: „Concert Programs 1950–1960”, 32.; OU: „Baker Files”.
1953. április 28., délután	49. koncert; Columbus, Ohio.	FSU Dohnányi: „Scrapbooks–Concert Programs 1953–1958”; FSU Kilényi–Dohnányi: „Concert Programs 1950–1960”, 33.
1953. április 30.	50. koncert; Athens, Ohio.	FSU Dohnányi: „Scrapbooks–Concert Programs 1953–1958”; FSU Kilényi–Dohnányi: „Concert Programs 1950–1960”, 34–35.; OU: „Baker Files”.
1953. május 3.	51. koncert; Athens, Ohio.	FSU Dohnányi: „Scrapbooks–Concert Programs 1953–1958”; FSU Kilényi–Dohnányi: „Concert Programs 1950–1960”, 36.; OU: „Baker Files”.
1953. november 2.	52. koncert; Tallahassee, Florida.	FSU Dohnányi: „Scrapbooks–Concert Programs 1953–1958”.
1953. november 9.	53. koncert; New York (Carnegie Hall).	FSU Kilényi–Dohnányi: „Concert Programs 1950–1960”, 38–39.
1953. november 10.	54. koncert; Hartford, Connecticut.	FSU Dohnányi: „Scrapbooks–Concert Programs 1953–1958”, FSU Kilényi–Dohnányi: „Concert Programs 1950–1960”, 42.
1954. január 8.	55. koncert; Tallahassee, Florida.	FSU Dohnányi: „Scrapbooks–Concert Programs 1953–1958”.
1954. január 25.	56. koncert; Palm Beach, Florida.	FSU Dohnányi: „Scrapbooks–Concert Programs 1953–1958”.
1954. február 21.	57. koncert; Athens, Ohio.	FSU Dohnányi: „Scrapbooks–Concert Programs 1953–1958”; OU: „Baker Files”.
1954. február 28.	58. koncert; Athens, Ohio.	FSU Dohnányi: „Scrapbooks–Concert Programs 1953–1958”; OU: „Baker Files”.
1954. április 19.	59. koncert; Tallahassee, Florida.	FSU Dohnányi: „Scrapbooks–Concert Programs 1953–1958”.
1954. június 7.	60. koncert; Tallahassee, Florida.	FSU Kilényi–Dohnányi: „Concert Programs 1950–1960”, 40.
1954. június 12.	61. koncert; Athens, Ohio.	FSU Dohnányi: „Scrapbooks–Concert Programs 1953–1958”.
1954. október 27.	62. koncert; Toledo, Ohio.	FSU Dohnányi: „Scrapbooks–Concert Programs 1953–1958”.
1954. november 4.	63. koncert; Chicago, Ilinois.	FSU Dohnányi: „Scrapbooks–Concert Programs 1953–1958”.
1954. november 5.	64. koncert; Chicago, Ilinois.	FSU Dohnányi: „Scrapbooks–Concert Programs 1953–1958”.
1954. november 9.	65. koncert; Chicago, Ilinois.	FSU Dohnányi: „Scrapbooks–Concert Programs 1953–1958”.
1954. november 9.	„F” koncert; Athens, Ohio.	FSU Dohnányi: „Scrapbooks–Concert Programs 1953–1958”.
1954. december 10.	66. koncert; Tallahassee, Florida.	FSU Dohnányi: „Scrapbooks–Concert Programs 1953–1958”.
1954. december 20.	67. koncert; Milwaukee, Wisconsin.	FSU Dohnányi: „Scrapbooks–Concert Programs 1953–1958”.

10.18132/LFZE.2010.21

Dátum	A koncert azonosítója, helyszíne	Lelőhely és jelzet
1955. január 10.	68. koncert; Tallahassee, Florida.	FSU Dohnányi: „Scrapbooks–Concert Programs 1953–1958”.
1955. február 15.	69. koncert; St Louis, Missouri.	FSU Dohnányi: „Scrapbooks–Concert Programs 1953–1958”.
1955. április 16.	70. koncert; Grand Forks, Észak-Dakota.	FSU Dohnányi: „Scrapbooks–Concert Programs 1953–1958”.
1955. április 19.	71. koncert; Grand Forks, Észak-Dakota.	FSU Dohnányi: „Scrapbooks–Concert Programs 1953–1958”; Dohnányi Archívum: Vázsonyi-hagyaték, F 11–031.
1955. május 1.	72. koncert; Athens, Ohio.	FSU Dohnányi: „Scrapbooks–Concert Programs 1953–1958”; OU: „Baker Files”.
1955. május 7.	73. koncert; Athens, Ohio.	FSU Dohnányi: „Scrapbooks–Concert Programs 1953–1958”; OU: „Baker Files”.
1955. május 10.	74. koncert; Athens, Ohio.	FSU Dohnányi: „Scrapbooks–Concert Programs 1953–1958”; OU: „Baker Files”.
1955. augusztus 7.	75. koncert; Brevard, Észak-Karolina.	FSU Dohnányi: „Scrapbooks–Concert Programs 1953–1958”.
1955. november 8.	76. koncert; Rome, Georgia.	FSU Dohnányi: „Scrapbooks–Concert Programs 1953–1958”.
1955. november 18.	78. koncert; Madison, Wisconsin.	FSU Dohnányi: „Scrapbooks–Concert Programs 1953–1958”; Dohnányi Archívum: Vázsonyi-hagyaték, H 11–010.
1955. november 20.	79. koncert; Madison, Wisconsin.	FSU Dohnányi: „Scrapbooks–Concert Programs 1953–1958”; Dohnányi Archívum: Vázsonyi-hagyaték, H 11–011.
1955. november 21.	80. koncert; Madison, Wisconsin.	FSU Dohnányi: „Scrapbooks–Concert Programs 1953–1958”.
1956. január 10.	81. koncert; Tucson, Arizona.	FSU Dohnányi: „Scrapbooks–Concert Programs 1953–1958”.
1956. január 16.	82. koncert; Wichita Falls, Texas.	UNT; FSU Kilényi–Dohnányi: „Concert Programs 1950–1960”, 41; Dohnányi Archívum: Vázsonyi-hagyaték, H 11–009.
1956. január 18.	83. koncert; Birmigham, Alabama.	FSU Dohnányi: „Scrapbooks–Concert Programs 1953–1958”.
1956. március 9/10.	84–85. koncert; Tallahassee, Florida.	FSU Dohnányi: „Scrapbooks–Concert Programs 1953–1958”.
1956. április 15.	86. koncert; Athens, Ohio.	FSU Dohnányi: „Scrapbooks–Concert Programs 1953–1958”; OU: „Baker Files”.
1956. április 22.	87. koncert; Athens, Ohio.	FSU Dohnányi: „Scrapbooks–Concert Programs 1953–1958”.; OU: „Baker Files”; Dohnányi Archívum: Vázsonyi-hagyaték, F 11–027.
1956. április 27.	88. koncert; Tallahassee, Florida.	FSU Dohnányi: „Scrapbooks–Concert Programs 1953–1958”.
1956. május 16.	89. koncert; Grand Forks, Észak-Dakota.	FSU Dohnányi: „Scrapbooks–Concert Programs 1953–1958”.
1956. július 3.	90. koncert; Tallahassee, Florida.	FSU Dohnányi: „Scrapbooks–Concert Programs 1953–1958”.
1956. július 27.	91. koncert; Tallahassee, Florida.	FSU Dohnányi: „Scrapbooks–Concert Programs 1953–1958”.
1956. augusztus 21.	„I” koncert; Edinburgh, Nagy-Britannia.	FSU Dohnányi: „Scrapbooks–Concert Programs 1953–1958”.
1956. augusztus 23.	„J” koncert; Edinburgh, Nagy-Britannia.	FSU Dohnányi: „Scrapbooks–Concert Programs 1953–1958”.
1956. augusztus 26.	„K” koncert; Edinburgh, Nagy-Britannia.	FSU Dohnányi: „Scrapbooks–Concert Programs 1953–1958”.
1956. október 11.	92. koncert; Pensacola, Florida.	FSU Dohnányi: „Scrapbooks–Concert Programs 1953–1958”.
1956. november 12.	93. koncert; Orange, New Jersey.	FSU Dohnányi: „Scrapbooks–Concert Programs 1953–1958”.
1956. november 13.	94. koncert; Upper Montclair, New Jersey.	FSU Dohnányi: „Scrapbooks–Concert Programs 1953–1958”.
1957. január 15.	95. koncert; Tallahassee, Florida.	FSU Dohnányi: „Scrapbooks–Concert Programs 1953–1958”.
1957. január 21.	96. koncert; Tallahassee, Florida.	FSU Dohnányi: „Scrapbooks–Concert Programs 1953–1958”.
1957. március 12.	98. koncert; Minneapolis, Minnesota.	FSU Dohnányi: „Scrapbooks–Concert Programs 1953–1958”; Dohnányi Archívum: Vázsonyi-hagyaték, F 11–028.
1957. március 15.	„L” koncert; Minneapolis, Minnesota.	FSU Dohnányi: „Scrapbooks–Concert Programs 1953–1958”.
1957. március 26.	99. koncert; Athens, Ohio.	FSU Dohnányi: „Scrapbooks–Concert Programs 1953–1958”.
1957. március 31.	100. koncert; Athens, Ohio.	FSU Dohnányi: „Scrapbooks–Concert Programs 1953–1958”; Dohnányi Archívum: Vázsonyi-hagyaték, F 11–012.
1957. június 11.	101. koncert; Tallahassee, Florida.	FSU Dohnányi: „Scrapbooks–Concert Programs 1953–1958”.

10.18132/LFZE.2010.21

Dátum	A koncert azonosítója, helyszíne	Lelőhely és jelzet
1957. október 23.	102. koncert; Buffalo, New York.	FSU Dohnányi: „Scrapbooks–Concert Programs 1953–1958”.
1957. november 1–2.	103–104. koncert; Cincinatti, Ohio.	FSU Dohnányi: „Scrapbooks–Concert Programs 1953–1958”.
1957. november 15.	105. koncert; Minneapolis, Minnesota.	FSU Dohnányi: „Scrapbooks–Concert Programs 1953–1958”.
1958. február 20.	107. koncert; Tallahassee, Florida.	FSU Dohnányi: „Scrapbooks–Concert Programs 1953–1958”; Dohnányi Archívum: Vázsonyi-hagyaték, F 11–001.
1958. április 15.	109. koncert; Athens, Ohio.	OU: „Baker Files”.
1959. február 8.	113. koncert; Miami, Florida.	FSU Dohnányi: „Scrapbooks–Concert Programs 1953–1958”.
1959. február 9.	114. koncert; Miami, Florida.	FSU Dohnányi: „Scrapbooks–Concert Programs 1953–1958”.
1959. március 24.	115. koncert; Tallahassee, Florida.	Dohnányi Archívum: Vázsonyi-hagyaték, F 11–002.
1959. április 19.	116. koncert; Athens, Ohio.	OU: „Baker Files”.
1959. április 26.	117. koncert; Athens, Ohio.	OU: „Baker Files”.
1959. május 25.	118. koncert; Tallahassee, Florida.	Dohnányi Archívum: Vázsonyi-hagyaték, F 11–003/a.

10.18132/LFZE.2010.21

5.c. függelék. Kortársi kritikák Dohnányi amerikai éveiből

Az *5.c. függelék* a dolgozathoz felhasznált legfontosabb kortársi, amerikai kritikákat és egyéb újságcikkeket listázza abc-rendben. A sajtóanyag nagy része a különböző Dohnányi-gyűjteményekben található *scrapbook*okból származik (leírásukat lásd az I. 4. fejezetben). Azokat az újságcikkeket, amelyekből a főszövegben hosszabb idézet fordul elő, **félkövér betűtípus jelzi.** A szerző nélkül megjelent írásokat „N. n." [Név nélkül] megjelöléssel listáztam.

* * *

A. B. „Von Dohnanyi Gives Recital". *San Francisco Call-Bulletin* (1951. augusztus 6.).

Affelder, Paul. „Dohnanyi Proves Revelation As Soloist in Original Work". *The Brooklyn Eagle* (1953. november 10.).

Affelder, Paul. „The Creativity of a Lively Octogenarian". *High Fidelity Magazine* (1957. december).

Alburn, Miriam. „Beethoven Concert: Hungarian Pianist Shows Ease, Sureness at Keys". *The Minneapolis Star* (1957. március 13.).

Alderman, Hugh. „Piano Recital By Dohnanyi Given Praise". *The Florida Times Union* (1951. október 6.).

Alderman, Hugh. „Crowd Lauds Dr. Dohnanyi Recital Here". *The Florida Times-Union* (1953. március 4.).

Allen, Warren D. „Comments On Music". *Tallahassee Democrat* (1955. november 13.).

Anderson, Betty Parker. „A Fountain FOR Youth". Forrás és dátum ismeretlen.

Baas, Alexius. „Soloist With U. Orchestra: Dohnanyi Thrills Concert-Goers Here". *The Capital Times* (1955. november 21.).

Bell, Eleanor. „Mr. Dohnanyi And Beethoven". *The Cincinnati Post* (1957. november 2.).

Biancolli, Louis. „Young Lady Violinist Rises to Top". *New York World Telegram* (1952. február 15.).

Bolton, Edward L. „Francescatti and a Premiere". *The Minneapolis Star* (1957. március 16.).

Borowski, Felix. „Dohnanyi Gives Brilliant Performance Of Own Work". *Chicago Sun-Times* (1954. november 6.).

Borowski, Felix. „Dohnanyi Plays With Brilliance". *Chicago Sun-Times* (1954. november 10.).

Branigan, Alan. „Noted Composer: Symphony to Star Dohnanyi, Famous for Half Century". *Newark Sunday News* (1956. november 11.).

Briggs, John. „Dohnanyi's Violin Concerto". *New York Post* (1952. február 15.).

Brock, Charles. „Tribute To a Musician". Forrás és dátum ismeretlen.

Browns, Nancy Gene. „Celebrates Birthday Tomorrow: »Work Hard«, Says 80-Year-Old Ernst Dohnanyi". *The Summer Flambeau* (1957. július 26.).

Caldwell, Lily May. „»Never hate«: Composer Dohnanyi's love shows in music". *The Birmingham News* (1956. január 17.).

Carroll, C. M. „Overflow Crowd Hears Two Musicians". *Tallahassee Democrat* (1952. január 13.).

Carroll, C. M. „String Music Concert Given". *Tallahassee Democrat* (1952. február 18.).

Carroll, C. M. „Dohnanyi Concert Applauded". *Tallahassee Democrat* (1952. március 23.).

Cassidy, Claudia. „On the Aisle. Hungarian Conspiracy Spins Lively Variations on Familiar Theme". *Chicago Daily Tribune* (1954. november 10.).

Clinchy, Evans. „Music at Home Season Opens With Ernst Dohnanyi". *The Hartford Times* (1953. november 11.).

Dalton, Sydney. „Dohnanyi Recital Here Has Sparkle". Forrás ismeretlen (1952. július 18.).

Davis, Richard S. „Friends Join in a Recital". *The Milwaukee Journal* (1955. november 22.).

Davis, Richard S. „Pianist Dohnanyi Recalls Greats of Musical World". *The Milwaukee Journal* (1954. október 31.).

Davis, Richard S. „Music Tuned to the Times. Chicago Orchestra". *The Milwaukee Journal* (dátum ismeretlen).

Dettmer, Roger. „Passing in Review: Brahms' 3d Highlights Concert". *Chicago American* (1954. november 5.).

Dettmer, Roger. „Passing in Review: Roussel »Bacchus,« Dohnanyi »Variations« by Symphony". *Chicago American* (1954. november 10.).

Doudna, Bill. „Bill Doudna's Spotlight: Dohnanyi Festival". *Wisconsin State Journal* (1955. november 17.).

Downes, Olin. „Work By Dohnanyi Introduced Here". *The New York Times* (1952. február 15.).

Dwyer, John. „Buffalo Salutes Hungarians in Words, Music". *Buffalo Evening News* (1958. október 25.).

Dyckman, Martin. „Hungarian-Born Dohnanyi Marvels At Courage Of Anti-Russian Patriots". *The Florida Flambeau* (1956. november 2.).

E. F. T. „Concert Features Art Week". *Grand Forks Herald* (1956. május 17.).

10.18132/LFZE.2010.21

Erényi Géza. „Dohnányi Ernő New Yorki hangversenyei". *Amerikai Magyar Hang* (1953. november 16.).

Fontaine, Paul. „Dohnanyi Makes His Second Visit". *The Athens Messenger* (1950. március 20.).

Fontaine, Paul. „Artist To Present Concert Tonight". *The Athens Messenger* (1951. március 1.).

Fontaine, Paul. „Famous Artists Give Piano-Violin Recital". *The Athens Messenger* (1952. március 13.).

Fontaine, Paul. „Dohnanyi–Spalding Concert Unforgettable Performance". *The Athens Messenger* (1953. május 1.).

Fontaine, Paul. „Dr. Dohnanyi's Recital One of Most Successful Ever Heard in Athens". *The Athens Messenger* (1954. március 1.).

Fontaine, Paul. „Dohnanyi, Maurice Eisenberg, Veterans of Concert Platform Give Chamber Music Program". *Athens Messenger* [?] (1955. május 11.).

Fontaine, Paul. „Ernst von Dohanayi [sic] **Noted Pianist Presents 7th Recital". *Athens Messenger* (1956. április 16.).**

Fontaine, Paul. „Celebrated Musician a Master in Field of Chamber Music". *Athens Messenger* (1957. március 28.).

Fontaine, Paul. „Students Join Professionals in Dohnanyi Concert: OU Festival »Most Successful«". *Athens Messenger* (1958. április 28.).

Frankenstein, Alfred. „Dohnanyi Nast Hits at Pop Concert". *The San Francisco Chronicle* (1953. július 29.).

G. W. H. „Composer Directs Symphony". *Grand Forks Herald* (1955. április 18.).

Gál Endre. „»Cantus vitae«. Dohnányi Ernő élt 82 évet". *Magyar Hírlap* [Kanada] (1960. március 5.).

Gill, Kenneth. „Music Review: Concert Pays Tribute To Hungarians". *Buffalo Courier-Express* (1958. október 25.).

Göndör Ferenc. „Megcáfolhatatlan adatok Dohnányi Ernő bűnlajstromáról". *Az Ember* (1948. október 23.).

Göndör Ferenc. „New Yorkba várjuk Dohnányit...". *Az Ember* (1948. november 20.).

Göndör Ferenc. „Herr von Dohnanyi, heraus!". *Az Ember* (1948. november 20.).

Glaze, Andrew Jr. „Variations On Nursery Rhyme: Big Boy Blue, Come Blow Your Bassoon". *Birmingham Post-Herald* (1956. január 18.).

Grant, Juanita. „The News for Grant-ed". Forrás ismeretlen (1950. március 23.).

H. C. S. „Dohnanyi: Suite en valse". *The American Record Guide* (1949).

H. H. „Von Dohnanyi Wins Ovation". *Ventnor Erie* [?] (1953. április 10.).

Halline, Edward P. „Maestro Dohnanyi Powerhouse on Piano". Forrás és dátum ismeretlen.

Harrison, Jay S. „Concert and Recital: National Orchestra". *New York Herald Tribune* (1953. november 10.).

Harvey, John H. „Concert Reviewed". *St. Paul Dispatch* (1957. március 16.).

Harvey, John H. „Minneapolis Symphony Review". *St. Paul Pioneer Press* (1957. november 16.).

Henry, Myron. „Would Join OU Faculty: Interview With Composer von Dohnanyi Furnishes Interpretation of »Rhapsody«". *Ohio University Post* (1954. február 26.).

Holley, Joan. „I Interview Ernst von Dohnanyi". *The Southwestern Musicum* (1952. június).

Houk, Norman. „Dohnanyi's Playing Belies His 80 Years". *Minneapolis Morning Tribune* (1957. november 16.).

Houk, Norman. „Violinist Reveals a Rare Power With Symphony". Forrás és dátum ismeretlen.

Humphreys, Henry. „Angelic Voices in Music Hall". *The Cincinnati Times-Star* (1957. november 2.).

Hunt, C. B. Jr. „Hungarian Pianist Charms Peabody". Forrás ismeretlen (1952. július 18.).

Ireland, Edward. „Dohnanyi Stirring In Concert". *The Miami News* (1959. február 9.).

J. D. „Dohnanyi Heads Hungarian-Action Musical Program". *Buffalo Evening News* (1957. október 24.).

Jeanes, Harriet S. „Dohnanyi Joins Symphony Giving Superb Program". *The Rock Island Argue* (1949. január 24.).

Jones, Clarence. „Florida's Youthful Oldsters: Last of the Romantic Age Masters Not Slowing Down". *The Florida Times-Union* (1958. október 5.).

Kastendieck, Miles. „Philharmonic At Carnegie". *New York Journal* (1952. február 15.).

Kaye, Libby. „Early World Fame Gained by Dohnanyi". *Ohio University Post* (1952. február).

Keating, Micheline. „Renowned Musician Adds Luster To Musical Season". *Tucson Daily Citizen* (1955. december 31.).

Kilgore, John. „New Building Helps: FSU Music School Winning Top Rank". Forrás és dátum ismeretlen.

Kountz, Frederick J. „Toledo Orchestra Opens Season In Peristyle". *Toldeo Times* (1954. október 28.).

L. H. S. „Second State Symphony Concert Given". *Tallahassee Democrat* (1952. február 26.).

Lawton, Ralph. „He's Still A Great Musician At 80". *The Atlanta Journal* (1955. november 13.).

Little, Paul H. „Off the Record". *The Hammond Times* (1954. november 21.).

Loughner, Jack. „Noted Hungarian Musician Visiting S.F.: Gloomy Over Future Of Native Country". *The San Francisco News* (1951. július 18.).

10.18132/LFZE.2010.21

Loughner, Jack. „Noted Hungarian Musician Visits S.F. for First Time in 23 Years". *The San Francisco News* (1951. július 18.).

Loughner, Jack. „Dohnanyi Plays Again". The San Francisco News (1951. július 23.).

Maul, John. „Dohnanyi To Instruct Piano Here". *The Arizona Daily Star* (1956. január 1.).

Maul, John. „Dohnanyi Plays Famed Concerto. Enthusiastic Audience of 2500 Gives Composer Standing Ovation At Concert". *The Arizona Daily Star* (1956. január 11.).

McMahon, William. „Enthusiastic Crowd Hails Unit's Debut". *Atlantic City Press* (1953. április 10.).

McMahon, William. „This Week in Music". *Atlantic City Press* (dátum ismeretlen).

N. n. „A 77 éves Dohnányi Ernő". Forrás és dátum ismeretlen.

N. n. „A Century of Music-Making Behind Spalding, Dohnanyi". *The Columbus Citizen* (1953. április 29.).

N. n. „At Symphony: Dohnanyi Given Ovation". *The Florida Flambeau* (1956. március 2.).

N. n. „Audience Awed By Concert Duo". *The Florida Flambeau* (1952. január 12/13.).

N. n. „Big Denton Choir, Young Pianist Appear With Symphony Here Jan. 16". *Wichita Falls Times* (1956. január 8.).

N. n. „Broadcasts to Play Honor to Composer". *The Miami Herald* (1953. július 26.).

N. n. „Capacity Crowd Hears Piano Recital By The Master, Dr. Ernst Von Dohnanyi". *Lancaster Eagle Gazette* (1950. március 22.).

N. n. „Chamber Music Keys Inauguration Concert". *The Florida Flambeau* (1958. február 18.).

N. n. „Denton Choir Commission to Dohnanyi" (1952. szeptember 25.).

N. n. „Dohnanyi Charms His Audience in Recital On Marycrest Stage". *The Daily Times* (1949. január 21.).

N. n. „Dohnányi Ernő hangversenye Chicagoban". *Chicago and Vicinity / Chicago és Környéke* (1954. október 23.).

N. n. „Dohnanyi Festival Nears". *Wisconsin State Journal* (1955. november 13.).

N. n. „Dohnanyi is Dead. Composer was 82". *The New York Times* (1960. február 11.).

N. n. „Dohnanyi, Kilenyi Combine Talents Tonight On Opperman's Duo Pianos Marking First Of '54 Faculty Series. Cellists, Horn Lens Assist; Featured – Dohnanyi Original". *The Florida Flambeau* (1954. január 8.).

N. n. „Dohnanyi, Pianist-Maestro Celebrates 78th Birthday". *Summer Flambeau* (1955. július).

N. n. „Dohnanyi Soloist In Own Concert". *New York World-Telegram And Sun* (1953. november 10.).

N. n. „Dohnanyi To Play As Guest Artist. Pianist Featured By Tucson Symphony; Festival Attraction Is Ballet Espanol". *The Arizona Daily Star* (1955. december 25.).

N. n. „Dohnanyi Will Be Conductor At Sunday Evening Concert". Forrás ismeretlen (1952. március 7.).

N. n. „Dohnanyi Work To Be Presented". *Tallahassee Democrat* (1952. február 7.).

N. n. „Dr. Ernst von Dohnanyi Plans His 77th Birthday". *Tallahassee Democrat* (1954. július 25.).

N. n. „Ernst Dohnanyi Dies In New York". *Tallahassee Democrat* (1960. február 10.).

N. n. „Ernst Dohnanyi Dies in New York". *Tallahassee Democrat* (1960. február 10.).

N. n. „Famed Composer To Mark 76th Birthday Tomorrow". *Tampa Sunday Tribune* (1953. július 26.).

N. n. „Famed Pianist Wins Acclaim". *The Palm Beach Post* (1954. január 26.).

N. n. „Family Will Join Him: Dohnanyi To Celebrate 80th Birthday Next Saturday". *Tallahassee Democrat* (1957. július 21.).

N. n. „For First Time in 25 Years: Dohnanyi, Kilenyi To Appear Together On Concert Stage". *Tallahassee Democrat* (1954. január 3.).

N. n. „Great Artist, Ernst von Dohnanyi Charms Audience By His Masterly Musicianship And Creative Works". Forrás ismeretlen (1952. február).

N. n. „He'll Be 78: Ernst Dohnanyi Plans Birthday". *Tallahassee Democrat* (1955. július).

N. n. „Hungarian Pianist At Norton Gallery". *Palm Beach Sun* (1954. január 29.).

N. n. „In His Own Book: Dohnanyi Shares Meditations". Forrás és dátum ismeretlen.

N. n. „Maestro on TV". *Birmingham Post-Herald* (1958. február 1.).

N. n. „Many Dentonites to Follow Choirs To Wichita Falls". Forrás ismeretlen (1956. január).

N. n. „Miss Dohnanyi, Sean McGlynn To Wed Here". *Tallahassee Democrat* (1955. április 10.).

N. n. „Musicians Club Honors Dohnanyi". *Tallahassee Democrat* (1959. május 3.).

N. n. „Newest Rhapsody To Have Premiere At Ohio University". *Youngstown Vindiralor* (1953. december 27.).

N. n. „Noted Composer Joins FSU Music Faculty". Forrás és dátum ismeretlen.

N. n. „Noted Music of Ernst Von Dohnanyi To Ring Out on His 76th Birthday". *Tallahassee Democrat* (1953. július 26.).

N. n. „On The Music And.". *Tallahassee Democrat* (1955. november 27.).

N. n. „One of World's Great Pianists Is Here to Play". *The Daily Oklahoman* (1951. április 10.[?]).

10.18132/LFZE.2010.21

N. n. „»Overwhelming« is Word on New Dohnanyi 'Stabat Mater'". *The Dallas Morning News* (1956. január 17.).

N. n. „Pianist-Composer Dohnanyi Concert Set Here Monday". *Palm Beach Post* (1954. január 24.).

N. n. „Pianist Dohnanyi's Daughter Weds Chemist From Ireland". *Miami Herald* (1955. április 12.).

N. n. „Revolt Anniversary: Hungarian Composer's Playing Marks Concert". Forrás ismeretlen [Buffalo] (1957. október 24.).

N. n. „Six Nations Are Represented At Dohnanyi-McGlynn Wedding". *Tallahassee Democrat* (1955. április 11.).

N. n. „Spotlight: Dohnanyi Festival". *Wisconsin State Journal* (1955. november 25.).

N. n. „Symphony, Chorus Monday Give Mozart, Dohnanyi and Sibelius". *Wichita Falls Times* (1956. január 15.).

N. n. „The New »American Rhapsody«". *Columbus Sunday Dispatch* (1953. december 20.).

N. n. „The World Remembers Dohnanyi". *Tallahassee Democrat* (1960. július 24.).

N. n. „Tucsonans To Hear Legend". *The Arizona Daily Star* (1956. január 8.).

N. n. „Von Dohnanyi Famed Pianist At Shorter". Forrás ismeretlen (1951. április 12.[?]).

N. n. „Waltzes from Budapest". *The Saturday Review* (dátum ismeretlen).

N. n. „Will Compose for Boy Choir". Forrás ismeretlen (1952. november).

Nadel, Howard. „'49 Triumph Repeated By Noted Pianist". *Columbus Citizen* (1950. március 31.).

Neeson, Margaret. „Symphony Orchestra Surpasses Itself; Dohnanyi Applauded". *The News and Courier* (1950. december).

Neibarger, Clyde. „Famous Composers of Today Find Peace and Freedom in America". *The Kansas City Times* (1957. július 23.).

Patterson, Betty. „Master Musician Joins FSU Faculty". *Tallahassee Democrat* (1949. november 6.).

Perkins, Francis D. „Concert and Recital: Philharmonic-Symphony". *New York Herald Tribune* (dátum ismeretlen).

R. P. „Dohnanyi Returns for Concerto Bow". *The New York Times* (1953. november 10.).

Raven, Seymour. „Reiner Baton Masterful in Brahms 3rd Symphony". *Chicago Daily Tribune* (1954. november 6.).

Reno, Doris. „Dohnanyi Instructs: Famous Composer Comes To Florida". *The Miami Herald* (1949. november 20.).

Reno, Doris. „Pianist Dohnanyi: A Serene Artist". Forrás és dátum ismeretlen.

Reno, Doris. „Pianist Von Dohnanyi Proves A Hit". *The Miami Herald* (1952. február 20.).

Reno, Doris. „Sevitzky, Dohnanyi Cheered: Concert Brings Ovation at Beach". *The Miami Herald* (1959. február 9.).

Roach, Gwen. „Composer Conducts Premiere Of »The American Rhapsody« Played by Symphony Orchestra". *The Athens Messenger* (1954. február 22.).

Rosen, Oscar. „Dohnanyi Chamber, Symphonic Music Acclaimed at Festival". *The Daily Cardinal* (1955. november 22.).

Rosinski, Walt. „Brahms Encouraged Dr. von Dohnanyi To Perform First Work at Age of 17". *Ohio University Post* (1953. április 17.).

Roth, Bernie. „Dohnanyi Meets Old-Time Friend". *The Arizona Star* (1956. január 7.).

s. „Dohnányi Ernő". Forrás ismeretlen (1960. február 10.).

Sablosky, Irving. „Illustrious Guest: Dohnanyi Plays Concerto Here". *Chicago Daily News* (1954. november 5.).

Sagris, Hilda K. „Distinguished Pianist Opens Symphony Season". *The Charleston Evening Post* (1950. december 2.).

Sardella, Carlo M. „Noted Music To Be Guest Artist Tonight". *Evening Union* (1953. április 9.).

Schesventer, Robert. „Two OU Musical Landmarks Witnessed at Concert Sunday". *Ohio University Post* (1954. február.)

Seaman, Julian. „Toledo Orchestra Plays First Concert Of Season At Museum. Ernst Von Dohnanyi Displays Superb Artistry, Clarity And Fluent Ease". *Toledo Blade* (1954. október 28.).

Senn, Pat. „After Two Years. Hungarian Pianist Finally Sees FSU". *Florida Flambeau* (1959. január 13.).

Shane, Esther Barbara Jefferson. „On a Personal Note: Dohnanyi, Ahrendt Give Performances". *Tallahassee Democrat* (1954. március 3.).

Shane, Esther Barbara Jefferson. „On a Personal Note: Mrs. Dohnanyi Urged Writing Of Waltz". *Tallahassee Democrat* (1954. január 6.).

Sherman, John K. „As Pianist, Composer, Dohnanyi Is »Giant«". *The Minneapolis Star* (dátum ismeretlen).

Simpson, Criss. „Dohnanyi Recital". *Lawrence Journal-World* (1951. február 22.).

Simpson, Criss. „K. U. Orchestra". *Lawrence Daily Journal-World* (1953. március).

Steinhardt, Milton. „Dohnanyi Recital". *Lawrence Daily Journal* (1953. március 20.).

Stewart, Mrs. Paul. „A Living Link. Symphony Lovers Hear Piano Soloist Dohnanyi". *The Pensacola Journal* (1956. október 12.).

T. H. P. „Dr. Dohnanyi Is Heard In Recital Here. Celebrated Hungarian Pianist and Composer In »At-Home« Series". *The Hartford Courant* (1953. november 11.).

Thackeray, Guy. „Dohnányi's Playing At UA Brings Salute, »Great Artist«". *Tucson Daily Citizen* (1956. január 11.).

10.18132/LFZE.2010.21

Underwood, W. L. „2500 Turn Out to Witness Third Concert of Season". *Wichita Falls Record News* (1956. január 17.).

W. R. C. „Chamber Music Program Given". *Tallahassee Democrat* (1950. május 1.).

W. R. C. „Dohnanyi Gives Piano Recital". *Tallahassee Democrat* (1949. november 8.).

W. R. C. „Symphony Ends Current Season With Concert". *Tallahassee Democrat* (1950. március 6.).

Waldron, Ann. „Wife Of Composer At FSU: Ilona Is A Bit Younger Than The Maestro". *Tampa Sunday Tribune* (1957. július 28.).

Weaver, Emmett. „Dohnanyi To Play Own Music With Symphony". *Birmingham Post-Herald* (1956. január 16.).

White, Chapell. „Triple-Threat Musician: Dohnanyi Draws Praise At Symphonic Debut Here". *The Atlanta Journal* (1959. október 23.).

Whitworth, Walter. „Sevitzky and Symphony Introduce Two Works". *Indianapolis News* (1949. november 14.).

Wilson, Samuel T. „Spalding–Dohnanyi Sonata Recital A Major Artistic Event of Season". *Columbus Dispatch* (1953. április 29.).

10.18132/LFZE.2010.21

BIBLIOGRÁFIA

I. Dohnányi írásai, nyilatkozatai, publikált levelei; II. Dokumentumközlések, jegyzékek, forrásleírások; III. Dohnányi-monográfiák, tanulmánykötetek, műjegyzékek; IV. Disszertációk, tanulmányok Dohnányiról; V. Kortársi visszaemlékezések; VI. Recenziók, publicisztika Dohnányiról; VII. Egyéb hivatkozott irodalom

I. Dohnányi írásai, nyilatkozatai, publikált levelei

- Brower, Harriette. „Erno von Dohnanyi: Technical Material Discussed". In *Modern Masters of the Keyboard.* Freeport, New York: Books for Libraries Press, 1926, 104–112. [2]Johnson, Jeffrey (ed.), *Piano Mastery. Talks with Paderewski, Hofman, Bauer, Goldowsky, Grainger, Rachmaninoff, and others. The Harriette Brower Interviews 1915–1926.* Mineole: Dover Publications, 2003, 164–167.
- Dohnányi, Ernst von. *Message to Posterity*. Ilona von Dohnányi (transl.), Mary F. Parmenter (ed.). Jacksonville, Florida: Drew, 1960. [2]Dohnányi, Ernst & Ilona von. „Message to Posterity". In *Perspectives on Ernst von Dohnányi,* 193–215.
- Dohnányi Ernő. *Búcsú és üzenet*. München: Nemzetőr, 1962.
- Dohnányi Ernő. „Sight-reading (Appendix B. Dohnányi's Lectures at Ohio University)". In Ilona von Dohnányi, *Ernst von Dohnányi. A Song of Life*. James A. Grymes (ed.). Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 2002, 214–216.
- Dohnányi Ernő. „Romanticism in Beethoven's Pianoforte Sonatas (Appendix B. Dohnányi's Lectures at Ohio University)". In Ilona von Dohnányi, *Ernst von Dohnányi. A Song of Life*. James A. Grymes (ed.). Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 2002, 217–219.
- Dohnányi Ernő [és mások]. „Selected Correspondence (Appendix A.)". In Ilona von Dohnányi, *Ernst von Dohnányi. A Song of Life*. James A. Grymes (ed.). Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 2002, 203–213.
- Eckhardt Mária. „Briefe aus der Nachlasse Ernst v. Dohnányis". *Studia Musicologica* 9/3–4 (1967), 407–420.
- Kiszely-Papp Deborah. „»Emlékkönyvemből«. Dohnányi Ernő előadása a Magyar Rádióban Budapest I, 1944. január 30., vasárnap, 18 órakor". In *Dohnányi Évkönyv 2003,* 27–45.
- Kelemen Éva. „Kedves Mici... Dohnányi Ernő kiadatlan leveleiből, 1944–1958 (1–4. rész)". *Muzsika* 45/8–11 (2002. augusztus–november), 6–12, 20–25, 10–16, 10–16.

II. Dokumentumközlések, jegyzékek, forrásleírások

- Gádor Ágnes–Szirányi Gábor. „Dohnányi Ernő iratok a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem levéltárában. I. rész: 1927–1938". In *Dohnányi Évkönyv 2003,* 327–389.

10.18132/LFZE.2010.21

- Gádor Ágnes–Szirányi Gábor. „Dohnányi Ernő iratok a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem levéltárában. II. rész: 1938. szeptember – 1941. június". In *Dohnányi Évkönyv 2004,* 389–426.
- Gádor Ágnes–Szirányi Gábor. „Dohnányi Ernő iratok a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem levéltárában. III. rész: 1941. július – 1949. július". In *Dohnányi Évkönyv 2005,* 389–426.
- Gombos László. „Dohnányi Ernő művészi tevékenységének sajtórecepciója. I. rész. A pályakezdő évek (1887. január – 1898. április)". Horváth György, Fejérvári Boldizsár, Mészáros Erzsébet (ford.). In *Dohnányi Évkönyv 2003,* 137–250.
- Gombos László. „Dohnányi Ernő művészi tevékenységének sajtórecepciója. II. rész: A nemzetközi karrier kezdete, 1898. október – 1901. április". In *Dohnányi Évkönyv 2004,* 99–346.
- Gombos László. „Dohnányi Ernő művészi tevékenységének sajtórecepciója. III. rész: A bécsi évek (1901–1905)". In *Dohnányi Évkönyv 2005,* 151–338.
- Gombos László. „Dohnányi Ernő művészi tevékenységének sajtórecepciója. IV. rész: Az 1905–1909-es berlini évek". In *Dohnányi Évkönyv 2006/7,* 59–302.
- Grymes, James A. „The Ernst von Dohnányi Collection at the Florida State University". *Music Library Association Notes* 55/2 (December 1998), 327–340.
- Kelemen Éva. „Az Országos Széchényi Könyvtár Dohnányi-gyűjteménye". In *Dohnányi Évkönyv 2002,* 149–160.
- Kelemen Éva. „Dohnányi Ernőnek dedikált kották az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárában". In *Dohnányi Évkönyv 2005,* 33–62.
- Kiszely-Papp, Deborah. „Discography of Ernő Dohnányi". *Studia Musicologica* 36/1–2 (1995), 167–180.
- Kiszely-Papp Deborah. „A Dohnányi Ernő Archívum első éve". In *Dohnányi Évkönyv 2002,* 5–23.
- Kiszely-Papp Deborah. „A Queens College Dohnányi-kéziratai". In *Dohnányi Évkönyv 2006/7*, 47–58.
- Kovács Ilona. „Dohnányi Ernő zongoraművészi pályája. I. rész: 1897–1921". In *Dohnányi Évkönyv 2005,* 63–150.
- Kovács Ilona. „Dohnányi Ernő zongoraművészi pályája. I. rész: 1921–1944". In *Dohnányi Évkönyv 2006/7,* 303–360.
- Sávoly Tamás. „Dohnányi Ernő működése a Magyar Rádióban a rádiós hetilapok alapján. I. rész: 1925–1931". In *Dohnányi Évkönyv 2003,* 251–326.
- Sávoly Tamás. „Dohnányi Ernő működése a Magyar Rádióban a Rádióélet című hetilap alapján. II. rész: 1932". In *Dohnányi Évkönyv 2004,* 347–388.
- Sávoly Tamás. „Dohnányi Ernő működése a Magyar Rádióban a *Rádióélet* című hetilap alapján. III. rész: 1933". In *Dohnányi Évkönyv 2005,* 339–388.

10.18132/LFZE.2010.21

- Sávoly Tamás. „Dohnányi Ernő működése a Magyar Rádióban a *Rádióélet* című hetilap alapján. IV. rész: 1933”. In *Dohnányi Évkönyv 2006/7,* 361–414.
- Szlabey Melinda. „A Széher úti Dohnányi-hagyaték”. In *Dohnányi Évkönyv 2002,* 137–148.
- Szepesi Zsuzsanna. „Az MTA Zenetudományi Intézet Könyvtárának Dohnányi-gyűjteménye. Dohnányi Ernő és Galafrès Elsa hagyatéka I. rész (Fond 4/1–1537)”. In *Dohnányi Évkönyv 2004,* 427–512.
- Szepesi Zsuzsanna. „Az MTA Zenetudományi Intézet Könyvtárának Dohnányi-gyűjteménye. II. rész: Galafrès Elsa hagyatéka (Fond 4/1538–2266)”. In *Dohnányi Évkönyv 2005*, 427–476.
- Szepesi Zsuzsanna. „*Variationen und Fuge über ein Thema von E. G.* Dohnányi Ernő 4. opuszának kézirata az MTA Zenetudományi Intézet Könyvtárában”. In *Dohnányi Évkönyv 2006/7,* 37–46.
- Willets, Pamela J. „The Dohnanyi Collection”. *The British Museum Quarterly* 25/1–2 (1962), 3–11.

III. Dohnányi-monográfiák, tanulmánykötetek, műjegyzékek

- Grymes, James A. *Ernst von Dohnányi. A Bio- Bibliography.* Westport, Connecticut–London: Greenwood Press, 2001 = *Bio-bibliographies in Music* no. 86.
- Grymes, James A. (ed.). *Perspectives on Ernst von Dohnányi.* Lanham, Maryland–Toronto–Oxford: The Scarecrow Press, 2005. [Másutt: *Perspectives on Ernst von Dohnányi.*]
- Kiszely-Papp Deborah. *Dohnányi Ernő.* Budapest: Mágus Kiadó, 2001 = Berlász Melinda (szerk.), *Magyar Zeneszerzők* 17. Angol nyelven: Kiszely-Papp, Deborah. *Ernő Dohnányi.* Budapest: Mágus Publishing, 2001 = Melinda Berlász (ed.), *Hungarian Composers* no. 17.
- Sz. Farkas Márta (szerk.). *Dohnányi Évkönyv 2002.* Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2002. [Másutt: *Dohnányi Évkönyv 2002.*]
- Sz. Farkas Márta–Kiszely-Papp Deborah (szerk.). *Dohnányi Évkönyv 2003.* Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2004. [Másutt: *Dohnányi Évkönyv 2003.*]
- Sz. Farkas Márta (szerk.). *Dohnányi Évkönyv 2004.* Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2005. [Másutt: *Dohnányi Évkönyv 2004.*]
- Sz. Farkas Márta–Gombos László (szerk.). *Dohnányi Évkönyv 2005.* Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2006. [Másutt: *Dohnányi Évkönyv 2005.*]
- Sz. Farkas Márta–Gombos László (szerk.). *Dohnányi Évkönyv 2006–2007.* Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2007. [Másutt: *Dohnányi Évkönyv 2006/7.*]
- Thies, Jochen. *Die Dohnanyis. Eine Familien-biografie.* Berlin: Propyläenm, 2004.
- Podhradszky Imre. „The Works of Ernő Dohnányi”. *Studia Musicologica* 6 (1964), 357–373.
- Vázsonyi Bálint. *Dohnányi Ernő*. Budapest: Zeneműkiadó, 1971. [2]Budapest: Nap Kiadó, 2002.

10.18132/LFZE.2010.21

IV. Disszertációk, tanulmányok Dohnányiról

- Breuer János. „Az elnökkarnagy. Dohnányi filharmonikusai és a kortárs zene". *Magyar Zene* 39/3 (2001. augusztus), 275–286.
- DeFoor, Keith Alex. „The Symphonies of Ernst von Dohnányi". PhD diss. Florida State University, Tallahassee, 1991.
- Grymes, James A. „Ernő Dohnányi's Revision of His Symphony in E major, op.40". *Studia Musicologica* 40/1–3 (1999), 71–84.
- Grymes, James A. „A *Cantus vitae* (op. 38) szimfonikus kantáta keletkezéstörténete, zenei felépítése és bemutatója". Mészáros Erzsébet (ford.). In *Dohnányi Évkönyv 2004,* 3–20.
- Grymes, James A. „Compositional Process in Ernst von Dohnányi's Symphony in E major". MA thesis. Florida State University, Tallahassee, 1998.
- Grymes, James A. „A Critical Edition of Ernst von Dohnányi's Symphonic Cantata *Cantus vitae*, op. 38". PhD diss. Florida State University, Tallahassee, 2002.
- Hallman, Milton. „Ernő Dohnányi's Solo Piano Works". *Journal of the American Liszt Society* 17 (1985), 48–54.
- Ittzés Gergely. „Dohnányi Ernő: *Passacaglia* (op. 48, no. 2)". In *Dohnányi Évkönyv 2005,* 3–14.
- Ittzés Gergely. „Nyomozási jegyzőkönyv Dohnányi-ügyben". *Fuvolaszó* 13/40 (2004. 1.), 28–31.
- Kiszely-Papp Deborah. „Critical Edition of the Unpublished One-Movement Version of Ernő Dohnányi's Piano Concerto in E Minor, Op. 5". DMA diss. City University of New York, New York, 1996.
- Kiszely-Papp Deborah. „Dohnányi Ernő művei és előadóművészi munkássága hang-felvételeken". In *Dohnányi Évkönyv 2002,* 161–190.
- Kiszely-Papp Deborah. „Zenekari és improvizációs elemek Dohnányi zongoramuzsikájában". In *Dohnányi Évkönyv 2004,* 31–60.
- Kiszely-Papp Deborah. „Editions and Recordings: An Analysis of Ernő Dohnányi's Ruralia hungarica, Op. 32/a, No. 4". *Studia Musicologica* 36/1–2 (1995), 73–90.
- Kovács Ilona. „A kamaramuzsikus Dohnányi Ernő". In Papp Márta (szerk.), *Zenetudományi tanulmányok Kroó György tiszteletére*. Budapest: Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság, 1996, 198–204.
- Kovács Ilona. „Dohnányi Ernő zeneszerzői műhelyében. Az I., A-dúr vonósnégyes (op. 7) I. tételének születése". *Magyar Zene* 43/2 (2005. május), 155–178.
- Kovács Ilona. „Dohnányi Ernő zeneszerzői műhelyében. A tételindítás problematikája". *Magyar Zene* 45/2 (2007. május), 201–214.

10.18132/LFZE.2010.21

- Kovács Ilona. „A Hybrid Form: The Second Movement of Ernst von Dohnányi's String Quartet in A major (Op. 7)". *Studia Musicologica* 50/1–2 (March 2009), 75–86.
- Kovács Sándor. „Dohnányi Ernő. Művészete és pedagógiai nézetei". In Ujfalussy József (szerk.), *A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola 100 éve. Dokumentumok, tanulmányok, emlékezések*. Zeneműkiadó: Budapest, 1977, 184–198.
- Kusz Veronika. „Dohnányi variációs művei". Szakdolgozat. Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Budapest, 2003.
- Kusz Veronika. „Dohnányi variációs stílusa *Szimfonikus percek* (op. 36) című zenekari művének IV. tételében, »Tema con variazioni«". In *Dohnányi Évkönyv 2003,* 99–122.
- Kusz Veronika. „Dohnányi fogadtatása Amerikában. Sajtórecepció 1949–1960". *Magyar Zene* 45/3 (2007. augusztus), 265–288.
- Kusz Veronika. „»Pure music«? Dohnányi's Passacaglia for Solo Flute". *Studia Musicologica* 48/1–2 (2007), 79–99. Magyar változat: „»Pure music«? Kísérlet Dohnányi Passacaglia szólófuvolára című kompozíciójának értelmezésére". In *Dohnányi Évkönyv 2006/7,* 3–22.
- Kusz Veronika. „Szabad és »szabad« variációk Dohnányi Ernő műveiben". *Magyar Zene* 46/4 (2008. november), 397–412.
- Kusz Veronika. „»Fac ut ardeat cor meum« – Dohnányi *Stabat Mater*-olvasata". In Kiss Gábor (szerk.), *Zenetudományi dolgozatok 2009.* Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2009, 160–202.
- Mabry, George Louis. „The Vocal and Choral Works of Ernst von Dohnányi". Ph.D. diss. George Peabody College, Nashville, 1973.
- Németh G. István. „*Az ember tragédiájá*tól a *Cantus vitae*-ig. Madách drámájának és Dohnányi szövegkönyvének konkordanciája". In *Dohnányi Évkönyv 2004,* 21–30.
- Pruett, Laura Moore. „Dohnányi's *American Rhapsody,* Op. 47: An Émigré's Tribute to the New World". In *Perspectives on Ernst von Dohnányi,* 165–179.
- Rueth, Marion Ursula. „The Tallahassee Years of Ernst von Dohnányi". M.A. thesis. Florida State University, Tallahassee, 1962.
- Schipperges, Thomas. „Ernő (Ernst von) Dohnányi". Ludwig Finscher (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil 5, Cov–Dz.* Kassel: Bärenreiter, 2001, 1190–1196.
- Schneider, Herbert. „Zur musikhistorischen Stellung der frühen Kammermusikwerke Ernst von Dohnányis". In *Stefan Fricke* (Hrsg.), *Zwischen Volks- und Kunstmusik: Aspeckte der ungarischen Musik.* Saarbrücken: Pfau, 1999, 110–126.
- Tovey, Donald Francis. „Dohnányi, Ernst von". In Walter Wilson Cobbett, Colin Mason (eds.), *Cobbett's Cyclopedic Survey of Chamber Music, vol. 1.* London–New York–Toronto: Oxford University Press, 1929, ^{2}1963, 327–331.

10.18132/LFZE.2010.21

- Tovey, Donald Francis. „Dohnanyi: CXVIII. Variations on a Nursery Song, for Orchestra with Pianoforte, op. 23 [sic]". In *Essays in Musical Analysis, vol 3: Concertos*. London: Oxford University Press, [12]1972, 173–176.
- Vázsonyi Bálint. „Adatok Bartók és Dohnányi kapcsolatához". In Bónis Ferenc (szerk.), *Magyar zenetörténeti tanulmányok Mosonyi Mihály és Bartók Béla emlékére*. Budapest: Zeneműkiadó, 1973, 245–256.
- Vázsonyi Bálint. „Dohnányi at the Piano 1955, 1956, 1959". Lemezkísérő-füzet. Hungaroton, HCD 12085, 1993.
- Walker, Alan. „Dohnányi's 1956 HMV Recordings. Some Unpublished Correspondence in the EMI Archives, Hayes, Middlesex". *The Hungarian Quarterly* 45/175 (August 2004), 117–131.
- Winkler, Heinz-Jürgen. „Ernst von Dohnányis Klavierquintett c-Moll op. 1: Rezeption und Codagestaltung". In *Stefan Fricke* (Hrsg.), *Zwischen Volks- und Kunstmusik: Aspeckte der ungarischen Musik.* Saarbrücken: Pfau, 1999, 91–109.

V. Kortársi visszaemlékezések

- Ahrendt, Karl. Memoirs, 1987. október 27. Kézirat, hozzáférhető a Dohnányi Archívumban.
- Carroll, Charles Michael. „Memories of Dohnányi". In *Perspectives on Ernst von Dohnányi*, 233–241.
- Cziffra György. *Ágyúk és virágok.* Budapest: Zeneműkiadó, 1983.
- Devich Márton. „Pódium és katedra. Beszélgetés Váczi Károllyal". *Muzsika* 45/4 (2002. április), 10–14.
- Dohnányi, Ilona von. *From Death to Life.* Tallahassee: Rose Printing Co., 1960.
- Dohnányi, Ilona von. *Ernst von Dohnányi. A Song of Life.* James A. Grymes (ed.). Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 2002.
- Dohnányiné Zachár Ilona. „Muzsika és küzdelem mindhalálig". In Dohnányi Ernő, *Búcsú és üzenet*. München: Nemzetőr, 1962, 41–44.
- Doráti Antal. *Egy élet muzsikája.* Gergely Pál (ford.). Budapest: Zeneműkiadó, 1981.
- Elder, Dean. „Edward Kilényi Remembers Dohnányi". *Clavier* 32/2 (February 1993), 10–19.
- Földes Andor. „Dohnányi Ernő". In *Emlékeim.* Budapest: Osiris Kiadó, 1995, 41–46.
- Ferenczy György. „Dohnányi". In *Pianoforte.* Budapest: Héttorony Könyvkiadó, 1989, 45–47.
- Gaál Endre. „Cantus Vitae". In Dohnányi Ernő, *Búcsú és üzenet*. München: Nemzetőr, 1962, 5–10.
- Galafrés Elza. *Lives, Loves, Losses...* Vancouver: Versatile, 1973.
- Győri László. „Régebben nagyobb szerepe volt a személyiségnek. Beszélgetés Kilényi Edwarddal". *Muzsika* 32/9 (1989. szeptember), 32–35.

10.18132/LFZE.2010.21

- H. M. „Száz éve született Dohnányi Ernő (Magyar Hírek, 1977. július 30.)”. In Hernádi András (szerk.), *Hernádi Lajos Emlékkönyv.* Budapest: Rózsavölgyi Kiadó, 2005, 210–212.
- Holley, Joan. „He Writes and Teaches in a New World”. *Music and Musicians* (March 1955), 15.
- 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.
- Lawrence, Eleanor. „The Flute Compositions of Ernst von Dohnányi”. *The Flutist Quarterly* 21/4 (Summer 1996), 60–66.
- Molnár Antal. „Dohnányi Ernő”. In *Magamról, másokról.* Budapest: Gondolat, 1974, 118–123.
- Pryor, William Lee. „Dohnányi at Tallahassee: A Personal Reminiscence”. In *Perspectives on Ernst von Dohnányi,* 217–241. Magyarul: „Dohnányi Ernő Tallahasseeban. Személyes visszaemlékezés”. In *Dohnányi Évkönyv 2005,* 15–32.
- Schulhof, Belle. *Budapest–New York: Egy impresszárió a zenei világban.* Kozinn Allan (szerk.), Wiszkidenszky Márta (ford.). Budapest: Cserépfalvi, 1990.
- Schulhof, Belle. „Dohnányi megmentése”. *Muzsika* 31/3 (1988. március), 6–14.
- Smith, Catherine A. „Dohnányi as a Teacher”. *Klavier* 16/2 (February 1977), 16–22. [2]„Dohnányi as a Teacher”. In *Perspectives on Ernst von Dohnányi,* 243–252. Magyarul: „A Dohnányi-metodika 3. Catherine A. Smith: Dohnányi, a tanár”. Kovács Ilona (ford.). *Parlando* 47/1 (2005), 14–18.
- Tóth Aladár. „Az alkotó Dohnányi”. In Dohnányi Ernő, *Búcsú és üzenet*. München: Nemzetőr, 1962, 35–39.
- Tusa Erzsébet. „Mestere Dohnányi Ernő és Dinu Lipatti volt… (Beszélgetés Síki Bélával)”. *Parlando* 32/4–6 (1990. április–június), 18–23.

VI. Recenziók, publicisztika Dohnányiról

- Breuer János. „Dohnányi meghurcoltatása”. In *Dohnányi Évkönyv 2002,* 67–76.
- Dalos Anna. „Dohnányi-művek új Hungaroton-felvételeken”. In *Dohnányi Évkönyv 2003,* 389–392.
- Kiszely-Papp Deborah. „James A. Grymes: Ernst von Dohnányi: A Bio-Bibliography. Westport, CT: Greenwood Press 2001”. In *Dohnányi Évkönyv 2002,* 202–206.
- Kiszely-Papp, Deborah. „Dohnányi: Outlines of the Oeuvre. Grymes, James A.: Ernst von Dohnányi: A Bio-Bibliography. Westport, CT: Greenwood Press 2001”. *The Hungarian Quarterly* vol. 44 (Spring 2003), 157–160.

10.18132/LFZE.2010.21

- Kiszely-Papp, Deborah. „Ilona von Dohnányi: Ernst von Dohnányi. A Song of life. Ed. by James A. Grymes. Indiana University Press, Bloomington, Indianapolis 2002, 252 pp.”. *Studia Musicologica* 44/3–4 (2003), 475–479.
- Kocsis Zoltán. „Dohnányi Dohnányit játszik”. In *Dohnányi Évkönyv 2004*, 61–67. Angol eredeti: Kocsis, Zoltán. „Dohnányi Plays Dohnányi. The Complete HMV Solo Piano Recordings 1929–1956. Appian Publications & Recordings APR 7038”. *The Hungarian Quarterly* 45/175 (August 2004), 132–138.
- Murányi Gábor. „Fogáskérdés. A Bűnbe kevert Dohnányi Ernő”. *HVG* 24/33 (2002. augusztus 17.), 77–79.
- Porrectus [Kovács Sándor]. „Dohnányi at the piano. Hangverseny- és rádiófelvételek, szerk. Vázsonyi Bálint, Kocsis Zoltán”. *Muzsika* 36/12 (1993. december), 48.
- Porrectus [Kovács Sándor]. „Magyar zeneszerzők (1)”. *Muzsika* 46/11 (2003. november), 41–42.
- Ringo, John. „Music Reviews”. *Notes* 13/4 (June 1957), 445.
- Rye, Matthew. „Dohnányi: American Rhapsody”. Lemezkísérő-füzet. Chandos 9647, 1998.
- Solymosi Tari Emőke. „Kiszely-Papp Deborah: Dohnányi Ernő. Budapest: Mágus Kiadó 2002”. In *Dohnányi Évkönyv 2002,* 199–201.
- Szabadi Vilmos. „Dohnányi két hegedűversenye”. Lemezkísérő-füzet. Hungaroton HCD 31759, 1998.

VII. Egyéb hivatkozott irodalom[1]

- Arnold, Ben. „Albert Spalding”. In *The New Grove Dictionary of American Music, vol. 4,* 99.
- Bartók Béla: „A gépzene”. In Szőllőssy András (szerk.), *Bartók Béla összegyűjtött írásai I.* Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1966, 725–734.
- Bartók Béla. „14b »Chesterian« cikke”. In László Somfai (Hrsg.), *Documenta Bartókiana. Heft 5. Neue Folge.* Budapest: Akadémiai Kiadó, 1977, 125–129.
- Bartók Béla. „A magyarországi modern zenéről”. In Tallián Tibor (közr.), *Bartók Béla írásai. 1. Bartók Béla önmagáról, műveiről, az új magyar zenéről, műzene és népzene viszonyáról.* Budapest: Zeneműkiadó, 1989, 118–122.
- Bartók Béla. „A műzene fejlődése Magyarországon”. Barna István (ford.). In Tallián Tibor (közr.), *Bartók Béla írásai. 1. Bartók Béla önmagáról, műveiről, az új magyar zenéről, műzene és népzene viszonyáról.* Budapest: Zeneműkiadó, 1989, 123–128.
- Blume, Clemens–Dreves, Guido Maria (eds.). *Analecta hymnica medii aevi, vol. 54.* Leipzig: Reisland, 1886–1922. [2]Frankfurt am Main: Minerva, 1961.

[1] A lista a Dohnányi könyvtárából említett tételek közül csak a legfontosabbakat tartalmazza.

10.18132/LFZE.2010.21

- Blume, Jürgen. *Geschichte der mehrstimmigen Stabat-Mater-Vertonungen.* München-Salzburg: Katzbichler, 1992 = *Musikwissenschaftlichen Schriften.*
- Boni, Margaret Bradford (ed.). *Fireside Book of Folk Songs.* New York: Simon and Schuster, 1947.
- Bragg, George. „The Texas Boys' Choir's Story". *Etude* 71 (April 1953), 7–9.
- Bragg, George. *The Choir Parents' Handbook*. Forth Worth: Texas Boys' Choir, 1963.
- Bragg, George. „The Pied Pipers – Boy Choirs in America". *The Choral Journal* 12 (March 1972), 9–11
- Breuer János (szerk.). *Zenei írások a Nyugatban.* Budapest: Zeneműkiadó, 1978.
- Bruckner, Anton. „Bruckners Testament (10 November 1893.)". In Franz Gräflinger (Hrsg.), *Anton Bruckner Gesammelte Briefe. Band 49.* Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1924, 148–151.
- Caldwell, John–Boyd, Malcolm. „Stabat Mater dolorosa". In *The New Grove, vol. 24,* 234–236.
- Chase, Gilbert. *America's Music from the Pilgrims to the Present.* New York–Toronto–London: McGraw-Hill Book Company Inc., 1955.
- Cooper, Martin (ed.). *The New Oxford History of Music. Vol. 10. The Modern Age 1890–1960.* London–New York–Toronto: Oxford University Press, 1974. = J. A. Westrup, Gerald Abraham, Don Anselm Hughes, Egon Wellesz, Martin Cooper (editorial board), *The New Oxford History of Music.*
- Csuka Béla. *Kilenc évtized a magyar zeneművészet szolgálatában. A Filharmóniai Társaság emlékkönyve 90 éves jubileuma alkalmából.* Budapest: Filharmóniai Társaság, 1943.
- Dahlhaus, Carl. „Zur Problemgeschichte des Komponierens". In *Zwischen Romantik und Moderne. Vier Studien zur Musikgeschichte des späteren 19. Jahrhunderts.* München: Katzbichler, 1974, 40–73 = *Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten*.
- Dahlhaus, Carl. *Die Musik des 19. Jahrhunderts.* Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion; Laaber: Laaber-Verlag, 1980 = Dahlhaus, Carl (Hrsg.). *Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Band 6.*
- Dalos Anna. *Forma, harmónia, ellenpont. Vázlatok Kodály Zoltán poétikájához.* Budapest: Rózsavölgyi, 2007.
- Danuser, Hermann. *Die Musik des 20. Jahrhundert.* Laaber: Laaber-Verlag, 1984 = Dahlhaus, Carl (Hrsg.), *Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Band 7.*
- Danuser, Hermann–Kämper, Dietrich–Terse, Paul (Hrsg.). *Amerikanische Musik seit Charles Ives. Interpretationen, Quellentexte, Komponistenmonographien.* Laaber: Laaber-Verlag, 1987.
- Daverio, John. *Robert Schumann. Herald of a „New Poetic Age"*. New York–Oxford: Oxford University Press, 1997.

10.18132/LFZE.2010.21

- Davies, Hugh. „Sound effects”. In *The New Grove, vol. 23,* 778–783.
- Edler, Arnfried. *Robert Schumann und seine Zeit.* Laaber-Verlag: Laaber, 1982.
- Ewen, David (ed.). *The Complete Book of 20th Century Music.* Englewood Cliff, New Jersey: Prentice-Hall Inc., 1952.
- Ewen, David. *George Gershwin. His Journey to Greatness.* New York: The Ungar Publishing Company, ^{2}1986.
- Fazekas Gergely. „Egy arabeszkfogalom és zenei konzekvenciái. Dallamformálás és polifónia Debussy zenéjében”. *Magyar Zene* 55/2 (2007. május), 143–181.
- Frisch, Walter. *Brahms and the Principle of Developing Variation.* Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press, 1984.
- Frisch, Walter. „Brahms, Developing Variation, and the Schoenberg Critical Tradition”. *19th Century Music* 5/3 (Spring 1982), 215–232.
- Gál György Sándor. *Amerikai rapszódia*. Budapest: Gondolat, 1971.
- Graham, Donald–Kennan, Kent Wheeler. *The Technique of Orchestration.* New Jersey: Prentice-Hall, 1952.
- Harley, Maria Anna. „Birdsong”. In *The New Grove, vol. 3,* 607–610.
- Heinsheimer, Hans. *Fanfare for two Pigeons.* New York: Doubleday, 1952.
- Hill, Peter–Simeone, Nigel. *Olivier Messiaen:* Oiseaux exotiques. Aldershot–Burlington: Ashgate, 2007.
- Hitchcock, H. Wiley–Sadie, Stanley (eds.). *The New Grove Dictionary of American Music.* London: Macmillan, 1986.
- Hitchcock, H. Wiley–Palmer, Christopher. „Milhaud, Darius”. In Hitchcock, H. Wiley–Sadie, Stanley (eds.), *The New Grove Dictionary of American Music, Vol. 3.* London: Macmillan, 1986, 226–228.
- Hitchcock, H. Wiley. *Music in the United States: A Historical Introduction.* Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall Inc., 1969 = Hitchcock, H. Wiley (ed.), *Prentice-Hall History of Music Series.*
- Horowitz, Joseph. „Dvořák and the New World. A Concentrated Moment”. In Michael Beckerman (ed.), *Dvořák and His World.* Princeton, NJ: Princeton University Press, 1993.
- Howard, John Tasker–Bellows, George Kent. *A Short History of Music in America.* New York: Thomas Y. Crowell Company, 1967 = *Apollo Editions*.
- Ivanov, Miroslav. „Sinfonie »Aus der neuen Welt«”. In *Dvořák in Amerika. Auf den spuren eines großen Musikers*. Berlin: edition q, 1998.
- Kárpáti János. *Bartók kamarazenéje.* Budapest: Zeneműkiadó, 1976.
- Kerman, Joseph–Tyson, Alan. *Beethoven.* Révész Dorrit (ford.). Budapest: Zeneműkiadó, 1986 = Stanley Sadie (szerk.), *Grove monográfiák.*

10.18132/LFZE.2010.21

- Kolodin, Irving. „New York". In *The New Grove Dictionary of American Music, vol. 3,* 347–370.
- Kraus, Detlef. *Johannes Brahms. Composer for the Piano.* Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 1988.
- Krehbiel, Henry–Huneker, James–Mencken, H. L.–Creelman, James. „Reviews and Criticism from Dvořák's American Years". In Michael Beckerman (ed.), *Dvořák and His World.* Princeton, NJ: Princeton University Press, 1993, 157–191.
- Kroó György. *Robert Schumann.* Budapest: Bibliotheca, 1958 = *Kis zenei könyvtár 4.*
- Lang, Philip J. *Scoring for the Band*. Washington: Mills Music, 1950.
- Lukacs, John *Az Amerikai Egyesült Államok XX. századi története.* Zala Tamás (ford.). Budapest: Európa Könyvkiadó, 2002, 373–374.
- Magyarics Tamás. „A Mccarthyzmus. Boszorkányüldözés az Egyesült Államokban". *Rubicon* 50–51 (1995/6–7), 39–42.
- Mitschka, Arno. *Der Sonatensatz in den Werken von Johannes Brahms.* Inaug. Diss**.** Johannes-Gutenberg-Universität zu Mainz, Mainz, 1961.
- Mueller, John H. *The American Symphony Orchestra. A Social History of Musical Taste.* Bloomington: Indiana University Press, 1951.
- Münster, Arnold. *Studien zu Beethovens Diabelli-variationen.* München: Henle Verlag, 1982.
- Némethy Kesserű Judit. *„Szabadságom lett a börtönöm." Az argentínai magyar emigráció története 1948–1968.* Budapest: Magyar Nyelv és Kultúra Nemzetközi Társaság, 2003.
- Nicholls, David (ed.). *The Cambridge History of American Music.* Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Nottebohm, Gustav. *Beethoveniana.* Leipzig–Winterthur: J. Rieter–Biedermann, 1872.
- Nottebohm, Gustav. *Zweite Beethoveniana: Nachgelassene Aufsätze.* Mandyczewski, Eusebius (Hrsg.). Leipzig: C. F. Peters, 1872.
- Palmer, Christopher. *Szymanowski.* London: BBC, 1983 = *BBC Music Guides.*
- Piggott, Patrick. *The Life and Music of John Field, 1732–1834. Creator of the Nocturne*. Berkeley–Los Angeles: University of California Press, 1973.
- Pleasants, Henry. *The Agony of Modern Music.* New York: Simon and Schuster, 1955.
- Pleasants, Henry. *Death of a Music? The Decline of the European Tradition and the Rise of Jazz.* London: Victor Gollancz, 1961.
- Pleasants, Henry. *Serious Music – And All That Jazz! An Adventure in Music Criticism.* New York: Simon and Schuster, 1969.
- Posell, Elsa Z. *American Composers.* Boston: The Riverside Press, 1963.
- Potter, Caroline. „Debussy and nature". In Simon Trezise (ed.), *The Cambridge Companion to Debussy.* Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 137–151.
- Sablosky, Irving. *American Music.* Chicago–London: The University of Chicago Press, 1969.

10.18132/LFZE.2010.21

- Salzédo, Carlos. *Modern Study of the Harp.* New York: Schirmer, 1920.
- Samson, Jim. *The Music of Szymanowski.* London: Kahn & Averil, 1980.
- Sandow, Hyman. „Gershwin Presents a New Work". *Musical America* (1928. aug. 18.), 5.
- Schoenberg, Arnold. „Brahms the Progressive". In Stein, Leonard (ed.), *Style and Idea. Selected Writings of Arnold Schoenberg.* London: Faber & Faber, 1975, 398–441.
- Schoenberg, Arnold. „Criteria for the Evaluation of Music". In Leonard Stein (ed.), *Style and Idea. Selected Writings of Arnold Schoenberg.* London: Faber & Faber, 1975, 124–136.
- Schoenberg, Arnold. „Vortrag über op. 31". In Ivan Vojtěch (Hrsg.), *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik.* Wien: Fischer, 1976, 254–271.
- Schoenberg, Arnold. *A zeneszerzés alapjai.* Tallián Tibor (ford.). Budapest: Zeneműkiadó, 1971.
- Schönzeler, Hans-Hubert. *Dvořák.* London–New York: Marion Boyars, 1984.
- Schumann, Robert. *Briefe, Neue folge*. Gustav Jansen (Hrsg.). Leipzig: Breitkopf & Härtel, ^{2}1904.
- Schwartz, Charles. *Gershwin. His Life and Music.* Indianapolis–New York: The Bobbs–Merrill Company Inc., 1973.
- Schwarz, Boris. *Great Masters of the Violin. From Corelli and Vivaldi to Stern, Zukerman and Perlman.* London: Robert Hale, 1983.
- Schwartz, Robert K. „Zwilich, Ellen Taaffe". In *The New Grove, vol. 27,* 893–894.
- Siklós Albert. *Zenei formatan (Alaktan).* Budapest: Rozsnyai Károly könyv- és zeneműkiadása, 1912.
- Sisman, Elaine. „Variations". In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, vol. 26,* 284–336.
- Skelton, Geoffrey. *Paul Hindemith. The Man Behind the Music.* London: Victor Gollanz Ltd., 1975.
- Somfai László. „Az »Allegro barbaro« két Bartók-felvétele. In *Tizennyolc Bartók-tanulmány.* Budapest: Zeneműkiadó, 1981, 133–149.
- Somfai László. „Az »Este a székelyeknél« négyféle Bartók-előadása". In *Tizennyolc Bartók-tanulmány.* Budapest: Zeneműkiadó, 1981, 117–132.
- Somfai László. *Bartók Béla kompozíciós módszere.* Budapest: Akkord Zenei Kiadó, 2000.
- Somfai László. „Az utolsó Bartók-partitúrák és a »klasszikus« stílus értelmezései". *Magyar Zene* 47/1 (2009. február), 3–13.
- Spalding, Albert. *A Rise to Follow.* New York: Holt & Co., 1943.
- Szabolcsi Bence. „A zenei köznyelv problémái". *Magyar Zene* 7/5 (1966. november), 451–468.

10.18132/LFZE.2010.21

- [Szerkesztő nélkül.] *The Performing Arts: Problems and Prospects. Rockefeller Panel Report on the future of theatre, dance, music in America.* New York–Toronto–London–Sydney: McGraw-Hill Book Company, 1965 = *Rockefeller Panel Reports.*
- Tadday, Ulrich (Hrsg.). *Schumann Handbuch.* Metzler: Bärenreiter, 2006.
- Tallián Tibor. *Bartók Béla.* Budapest: Gondolat, 1981 = *Szemtől szemben.*
- Tallián Tibor. *Bartók fogadtatása Amerikában, 1940–1945.* Budapest: Zeneműkiadó, 1988.
- Tallián Tibor. „Magyar versenymű a 20. század első felében". In Gupcsó Ágnes (szerk.), *Zenetudományi dolgozatok 1997–1998.* Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1998, 151–162.
- Taruskin, Richard. *The Oxford History of Western Music. Vol. 5–6.* Oxford–New York: Oxford University Press, 2005.
- Thayer, Alexander Wheelock. *Ludwig van Beethovens Leben I–III.* Berlin: F. Schneider, 1866, 1872, 1879.
- Thomson, Virgil. *American Music Since 1910.* London: Weidenfeld and Nicolson, 1970 = Anna Kallin, Nicolas Nabokov (eds.), *Twentieth Century Composers, vol. 1.*
- Tilford, Stephen R. „The Musical Legacy of Edward Kilenyi". D.M. thesis. Florida State University, Tallahassee, 1999.
- Ujfalussy József–Lampert Vera (szerk.). *Bartók breviárium. Levelek, írások, dokumentumok*. Budapest: Zeneműkiadó, 1974.
- Ujfalussy József. „Claude Debussy: Vonósnégyes". In Kroó György (szerk.), *A hét zeneműve, 1974/2, április–június.* Budapest: Zeneműkiadó, 1974, 101–108.
- Vallas, Léon. *Claude Debussy et son Temps.* Paris: Librairie Félix Alcan, 1932.
- Velten, Klaus. „Das Prinzip der entwickelnden Variation bei Johannes Brahms und Arnold Schönberg". *Musik und Bildung* 6 (1974), 547–555.
- Vikárius László. *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában. A hatás jelenségének értelmezéséhez.* Pécs: Jelenkor Kiadó, 1999.
- Walker, Alan (ed.). *Robert Schumann. The Man and his Music*. London: Barrie&Jenkins, 1972.
- Weber, Jerome F. „Everest". In *The New Grove, vol. 8,* 454.
- Webster, James. „Brahms's *Tragic Overture:* the Form of Tragedy". In Robert Pascall (ed.), *Brahms. Biographical, Documentary and Analytical Studies.* Cambridge: Cambridge University Press, 1983, 99–124.
- Weiner Leó. *A hangszeres zene formái.* Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1955.
- Wilke, Rainer. *Brahms, Reger, Schönberg Streichquartette: Motivisch-thematische Prozesse und formale Gestalt.* Hamburg: Wagner, 1980.
- Winkler, Alan. „XI. A háború utáni Amerika". Békés András (ford.). In Cincotta, Howard (ed.), *Amerika rövid történelme.* US Information Service: Budapest, 2002, 292–301.

10.18132/LFZE.2010.21

- Zlatkovsky, Saul Davis. „In Memoriam: Edna Phillips Rosenbaum". *The American Harp Journal* 19/3 (Summer 2004), 55.
- Zachár Ilona. *Bellini.* Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 1942.
- Zachár Ilona. *„... és terjesztén a szent tüzet." Kazinczy Ferenc élete I–II.* Budapest: Grill Károly Könyvkiadóvállalata, c. 1942.
- Zachár Ilona. *Donizetti. Egy nagy zeneköltő élete.* Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 1944.
- Zimmermann, Reiner. „Vorwort". In „Claude Debussy: Streichquartett op. 10". Leipzig: Edition Peters, 1971, iii–ix.
- Zuck, Barbara. *A History of Musical Americanism.* Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1980.

[Internetes források]

- A 20. századi budapesti hangversenyek katalógusa (MTA Zenetudományi Intézet, internetes megjelenés előtti verzió).
- „American Harp Society": www.harpsociety.org/Publications/Journal/Index.asp
- „Boychoir. Past, present and future": www.boychoirs.org
- „Florida State University School of Music, Areas of Study, Keyboard": www.music.fsu-.edu/Areas-of-Study/Performance/Keyboard
- „Karl Ahrendt": www.karlahrendt.com/
- „Stabat Mater website": www.stabatmater.info/
- „US Census Bureau": www.census.gov