

„PÁRHUZAMOS ÉLETEK”
– egy Bartók–Dohnányi fuvola–
zongora-program elméleti háttére*

Bartók és Dohnányi neve talán meglepően csenghet egy fuvola–zongora programban, bár az többé-kevésbé köztudott, hogy az utóbbi szerző életművét egy nagyszabású fuvola-kompozíció zárja, a *Passacaglia* (op. 48/2). Bartók azonban nem komponált szólófuvola-művet. Hogy miért várt élete végéig Dohnányi arra, hogy fuvolára írjon, s hogy Bartók viszont miért nem tette – erre kerestük a választ a „Párhuzamos életek” című program megtervezésekor. Vizsgálódásaink során azt kutattuk, hogy miért bántak oly mostohán a 19. század zenei óriásai az igen nagy szólórepertoárral rendelkező fuvolával, s hogy miképp befolyásolhatta ez Bartók és Dohnányi attitűdjét.

1. Egy „túlságosan korlátozott hangszer” reformja – Böhm fuvolája

Amikor londoni tanulmányaimat megszakítva felvételt nyertem zenekaromba, nem tulajdonítottam különösebben nagy jelentőséget annak, hogy a kottaállványomon Andersen, Fürstenau, Köhler, Devienne, Quantz, Stamitz, Reinecke műveit Beethoven, Schumann, Mahler, Stravinsky, Brahms, Csajkovszkij, vagy éppen Liszt, Dohnányi, Bartók, Kodály darabjai váltották fel. Amíg egy zenekari művész éveken keresztül a klasszikus zenei repertoár elsajátításával van elfoglalva, talán nem is tűnik fel számára, hogy a fuvolának tulajdonképpen két repertoárja van. Egy zenekari, melyet géniuszok komponáltak, és egy kisebb szerzők műveiből álló, ám annál nagyobb terjedelmű repertoár (a sok-sok metodikai jellegű kiadvány mellett természetesen). Ennélfogva egy fuvolás számára elengedhetetlenül fontos, hogy zenekarban – is – játsszon, ellenkező esetben szembe kell néznie azzal a ténnyel, hogy egy életen át a zeneirodalom kevésbé jelentős szeletével foglalkozik.

Nem túlzás azt állítani, hogy a szimfonikus repertoár gerincét alkotó zeneszerzők csak elvétve, vagy egyáltalán nem komponáltak fuvolára – sem szóló, sem kamaraművet. Mivel ezek a szerzők leginkább a Habsburg

* A tanulmány egy 2017 júniusában, az MTA BTK Zenetudományi Intézet Bartók-termében elhangzó, zenetudományi előadással kísért hangverseny (Szilágyi Szabolcs – fuvola, Borbély László – zongora, Kusz Veronika – bevezető előadás), illetve egy – kis részben eltérő műsort tartalmazó – tervezett CD-lemez programjának elméleti háttérét mutatja be. A tanulmány rövidebb változata megjelent a brit fuvolás társaság lapjában: „Parallel Lives: A Program For Flute And Piano”, *Pan: The Flute Magazine* 35/4 (2016), 41–43.

Birodalomban, majd az azt felváltó Osztrák-Magyar Monarchiában, azon kívül Németországban és Oroszországban tevékenykedtek, elmondhatjuk, hogy ezek a művek kivétel nélkül kónikus furatú, vagy összefoglaló néven egyszerű rendszerű fuvolákra íródtak. Másfelől azonban éppen ebben az időszakban zajlott a fuvolát érintő legjelentősebb reform, amely nyilvánvalóan hozzájárult a fuvola, mint szólóhangszer meglehetősen ellentmondásos megítéléséhez. Theobald Böhmöt (1794–1881), a német aranyművest a fuvolások előtt nem kell bemutatni. 1847-ben bejegyzett szabadalma, a mai modern fuvola azonban csak majd egy évszázad elteltével vált teljes mértékben elfogadottá az egész világon. Böhm célja teljesen nyilvánvaló volt: a kromatikus skála eljátszhatósága, azaz a félhangok lépcsőzetes elérése. Felismerte, hogy ehhez elengedhetetlen az akusztikai törvényszerűségek megismerése és alkalmazása.¹ Ezzel egyszersmind felszámolta az egyszerű rendszerű hangszerek komplex problémáját: azaz a félhangokhoz használt bonyolult fogásrendszert és ennek kellemetlen következményét, a bonyolult fogásokból eredő rendkívül kiegyenlítetlen hangzást. Nem beszélve arról, hogy a fuvola hangi adottságai rendkívül szerények voltak, a hangszer nem vehette fel a versenyt például a hegedűvel – sem a hang mennyisége, sem a virtuozitás tekintetében. Gondoljunk csak a *flautando* zenei kifejezésre, melyet előszeretettel alkalmaznak a vonósok, elsősorban zenekari játékokban, s mely játékmóddal a (fa)fuvola lágy hangját imitálják, drasztikusan megváltoztatva a vonós hangszerek hangkarakterét. Feltevésem szerint a sok sebből vérző egyszerű rendszer egyszersmind elavult is volt, és a fuvola ebben a minőségében nem inspirálta a zeneszerzőket, nem tekintettek úgy rá, mint egy lehetséges szólóhangszerre. Ezt egy Beethovenlevél is alátámasztja, melyet 1809. november 1-jén írt a mester Georg Thompsonnak, egy skóciai zeneműkiadónak, aki felkérte őt egy fuvolamű komponálására: „Nem tudom elszánni magam, hogy fuvolára írjak, mert ez a hangszer túlságosan korlátozott és tökéletlen” – írta a német mester.²

Böhm találmányának nem az volt a célja, hogy valamiféle szabványosítást érjen el, és felszámolja azt a tarthatatlan állapotot, hogy gyakorlatilag ahány gyártó, annyiféle hangszer létezik. Sokkal fontosabb, hogy egyfajta zenei igény munkálkodott benne. Koncepciója akusztikai evidenciákon alapult. Mérései alapján rájött, hogy a kromatikus skála eljátszásához elengedhetetlenül szükséges, egymás után következő félhangokat csak közel azonos átmérőjű

¹ Böhm az 1847-es szabadalmát megelőzően két éven át akusztikai tanulmányokat folytatott a müncheni Egyetemen Prof. Dr. Carl von Schafhautl irányításával. Theobald Böhm, *The Flute and Flute-playing in Acoustical and Artistic Aspects* (New York: Dover Publications, 2011), 12.

² A levelet idézi: Szabó Antal, *Theobald Böhm és fuvolái* (Budapest: Fon-Trade Kft, 2005), 11.

billentyűk használatával lehetséges megoldani. Megállapította, hogy optimális esetben a hanglyukak átmérője legalább háromnegyede kell, hogy legyen a furat keresztmetszetének. Így az addig gyakorlatilag a fuvolások ujjméretének megfelelően kialakított hanglyukak (vagyis azok átmérője) a modern rendszerű fuvolán már nem voltak elégségesek a pontos kromatikus skála eljátszásához. Az akusztikai evidenciák miatt tehát Böhmnek át kellett alakítani a hangszer testét is az addig használatban lévő kónikus – azaz a vége felé szűkülő – kialakításról a cilindres, vagyis a cső teljes hosszában egyenletes távolságot tartó kialakításra. A hangszer három részre osztotta, a cilindres furat csak a fejrészben szűkül közel két millimétert a dugó irányában.

A cilindres furat ugyanakkor már lehetővé tette a fa mellett a különböző fémötvözetek, majd később az ezüst az arany, sőt a 20. században már a platina használatát is. Így viszont minden tekintetben megváltozott a hangszer hangideálja. Ennek az elfogadása bizony nagyon hosszú időt vett igénybe. Összességében elmondhatjuk, hogy Böhm a cilindres furat használatával, a kromatikus rendbe állított hanglyukakkal, valamint azok sémák³ szerinti elhelyezésével, továbbá a hanglyukak átmérőjének konstans használatával, s a különböző fémötvözetek és nemesfémek használatával alapjaiban változtatta meg a fuvola hangzásvilágát.

2. A Böhm-koncepció terjedése Európában

Böhm találmányát Franciaországban fogadták talán a legnagyobb lelkesedéssel. A francia – és később az amerikai – fuvolázás kiemelkedő alakja, Georges Barrère (1876–1944) például már Böhm-rendszerű fuvolán játszotta Debussy kultikus és sok esetben a modern zene origójaként emlegetett *Egy faun délutánját* a párizsi bemutón 1894-ben. Ekkor a franciák már évtizedek óta Böhm hangszerét használták, tekintettel arra, hogy a hangszer bemutatója után azonnal licencet vásárolt a párizsi Lot és Godfroy cég. Ide kívánczik, hogy az egyik legfontosabb szimfóniaszerző, a fuvolán is játszó Csajkovszkij (1840–1893) szentpétervári mestere az olasz származású, s természetesen egyszerű rendszerű fuvolát használó Cesare Ciardi (1818–1877) volt, és európai utazásai során Párizsban találkozott Paul Taffanellel (1844–1908), a francia fuvolaiskola kiemelkedő alakjával. Csajkovszkij annyira le volt nyugözve a Böhm-hangszer hangjától, hogy elhatározta, versenyművet ír a modern fuvolára. Sajnos korán

³ Böhm sémának nevezi a pontos méréseken alapuló számításokat, amelyek a hanglyukak akusztikailag megfelelő helyét jelezték a fuvola testén. Böhm, i. m., 38–52.

bekövetkezett halála miatt ez a darab nem készülhetett el.⁴De nemcsak a franciák tértek át azonnal a modern hangszerre, hanem az angolok is: itt a Rudall és Rose cég vásárolt licencet.

Meglepő módon ugyanakkor hazájában, Németországban Böhm korántsem tudott hasonló sikereket elérni modern fuvolájával. Bár respektálták találmányát, ragaszkodtak a kónikus furatú fuvolához. Nagymértékben hátráltatta a modern fuvola németországi elterjedését Maximilian Schwedler (1853–1940) tevékenysége is, aki a lipcsei Gewandhaus Zenekar szólófuvolója, majd később ugyanott a főiskola professzora volt. Schwedler az erfurti Kruspe céggel együttműködve fejlesztette ki és mutatta be saját fuvoláját 1885-ben, melyet J. Brahms (1833-1897) is méltatott. A hangszer lábrészén egyébként kísérteties a hasonlóság a mechanikát illetően Böhm hangszerével. Schwedlerhez köthető az úgynevezett „reform-fuvola” is. Ezek a hangszeren már fémötvözetű fejeket találunk, és megjelenik az ebonit szájrész is.

Meglátásom szerint a kónikus és a cilinderes furatú fuvolák különböző hangzásvilágának lelkes hívei egyfajta ideológiai harcot vívtak egymással – legalább is német nyelvterületen. S talán nem túl szerencsés egy ideológiai párhuzam felvetése kapcsán megemlíteni, mégis elgondolkodtató, hogy vajon nem pusztán bizonyos anyagi érdekek álltak-e – a licencek tekintetében – Böhm hangszerének elterjedése útjában. Másik hipotézisem, hogy egy fontos darab megszületésének elengedhetetlen feltétele, hogy a zeneszerző és a hangszeres jó kapcsolatot ápoljon egymással. Hogy a fuvola esetében egy ilyen kapcsolat mennyire gyümölcsöző lehet, arra az egyik legjobb példa talán II. Nagy Frigyes porosz király (1712–1786) és J. J. Quantz (1697–1773) együttműködése.

3. A fuvolajáték a századfordulós Magyarországon

Magyarországon két évvel Böhm találmányának bejegyzése után leverték a szabadságharcot. Ebben a megváltozott környezetben, valamint a megújulás jegyében kiteljesedett a magyar nemzeti opera – Erkel Ferenc, Mosonyi Mihály, Egressy Béni munkássága nyomán –, előtérbe kerülnek a történelmi témák. A mozgalom zászlóvivői közé tartoztak az osztrák származású, németajkú, de magukat magyarnak valló Doppler-testvérek is. A mi szempontunkból rendkívül fontos, a Doppler-testvérek jóvoltából – minthogy ők fuvoláznak Bécsben tanultak – természetesen a bécsi rendszerű fuvolák terjedtek el

⁴Vámosi-Nagy Zsuzsa, „Paul Taffanel hagyatéka”, DLA disszertáció (Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2014), 77.

hazánkban.⁵Böhm találmánya így a Bécs erős befolyása alatt lévő Magyarországon sem talált követőkre: a Doppler-fivérek közel egy évszázadon át, vagyis a Böhm-rendszer második világháború előtti megjelenéséig erősen meghatározták a magyar fuvolázást.

Ami a „másik repertoárt”, a szimfóniákat illeti: Magyarország nagy hagyományokat ápolt a műfaj zeneszerzőivel. Gondoljunk csak az évtizedekig az Esterházyak szolgálatában álló Joseph Haydnra, aki a szimfóniák tekintetében a legtermékenyebb szerzőnek számít, de Beethoven is gyakran jár Magyarországon, sőt, a Pesti Színház 1812. február 19-i megnyitójára két művet is komponált (István király, op. 117, Athén romjai, op. 113). Dvořák és Brahms a pesti Vigadóban koncertezett, ugyanott, ahol 1889-ben bemutatták a Magyar Királyi Operaház zeneigazgatója, Gustav Mahler (1860-1911) 1. „Titán” szimfóniáját a szerző vezényletével. Ekkoriban Budapest zenei élete az egyik legpezsgőbb volt Európában. Egymás után érkeztek koncertezni a világ leghíresebb előadói, zeneszerzői. Ebben óriási érdeme volt Liszt Ferencnek, aki eljárat a később róla elnevezett Zeneakadémia megalapításában – és talán valamennyi a Doppler-fivéreknek is.

Dohnányi, majd az őt Budapestre követő Bartók egyaránt meg volt babonázva a tudattól, hogy zongorázni a Liszt-tanítvány Thomán Istvántól tanulhat, ráadásul a mester hangszerén. De ha a fuvolázást nézzük, akkor azt látjuk, hogy a két pozsonyi fiatal egy olyan városba érkezett, ahol bécsi rendszerű fuvolákat használnak. Az Országos Magyar Királyi Zeneakadémia professzora, valamint a Magyar Királyi Operaház első fuvolása ekkor Adolf Burose (1858–1921) volt. A német származású fuvolaművész keresett nemzetközi szólista is volt, s az ő nevéhez fűződik az első magyar nyelvű fuvolaiskola, a kétkötetes *Die Neue Grosse Flötenschule* összeállítása is (megjelenésének pontos dátuma nem ismert).⁶ A német cím ne tévesszen meg senkit: a kötet az Országos Magyar Királyi Zeneakadémia tananyagaként jelent meg német és magyar nyelvű utasításokkal. Egyrészt mindkét nyelv hivatalos a Monarchiában, másrészt viszont természetes, hogy Burose az instrukciókat anyanyelvén írta. Valószínűsíthető az is, hogy csak keveset, vagy egyáltalán nem beszélt

⁵ A Doppler-fivérek, Ferenc (Albert Franz, 1821–1883) és Károly (Karl, 1825–1900) a Pesti-, később Nemzeti Színházban teljesednek ki mint fuvolások, karmesterek, zeneszerzők. Mindeközben közel egy évtizeden át Európa-szerte koncerteztek. 1858-ban alapító tagjai Pesten a Filharmóniai Társaságnak. Később azonban Ferenc, majd pár évvel később Károly is elfogadja a bécsi Hoftheater állását. Károly pár év múlva elhagyja Bécset és Stuttgartban telepedik le.

⁶ Adolf Burose, *Die Neue Grosse Flötenschule* (Budapest: Rozsnyai, n. d.).

magyarul, mivel a fuvolaiskola előszavában köszönetet mond a magyar fordításért tanítványának, Dr. Alcsuti Augustnak.⁷

Burose munkájából, amely egyaránt tartalmazza a bécsi rendszer, valamint a Böhm-rendszer fogástáblázatát, világosan kiderül, hogy ő is az előbbi preferálta. Sőt, külön gyakorlatokat javasol a Böhm-rendszer fogásainak gyakorlására, vagyis a Böhm-rendszer az ő felfogása szerint a „rendes”-től való eltérést jelentette.⁸ A bécsi rendszer fogástáblázata egyébként a kis B-től a négyvonalas E-ig terjed. Kevés nagyobb hangszerelő zenit ismer a zenetörténet, mint Mahlert, aki szimfóniáiban rendszeresen írt kis B-ket a fuvolaszólamokba, s ez bizonyíték lehet arra, hogy olyan zenekarokra komponált, amelyekben bécsi rendszerű hangszereken játszottak (a 19. századból nem ismerünk kis B-vel ellátott Böhm-fuvolát).

A kor jelentős magyar zenei dokumentuma még a Koessler-tanítvány, Siklós Albert kétkötetes *Hangszereléstan* című munkája, mely szintén a Rozsnyai kiadónál jelent meg 1909-ben. Ebben a szerző a fuvolát hangterjedelem tekintetében a Böhm-rendszer szerint tárgyalja,⁹ de kitér arra is, hogy a német és francia földön készített fuvolák nagy eltérést mutatnak egymáshoz képest.¹⁰ Témánk szempontjából a leglényegesebb talán, hogy megjegyzésében említést tesz arról, hogy a „legújabb” rendszerű fuvolákon már a kis H és kis B hangok is elérhetők,¹¹ valamint hogy a fuvola *legató*inak, *staccató*inak és virtuóz futamainak tanulmányozására Burose Adolf fuvolaiskolója a legmegfelelőbb. Nem tudjuk azonban, hogy a szerző melyik hangszerre gondol. A Németországban rendkívül népszerű Schwedler-fuvolára (ezen a hangszeren elérhető a kis H), vagy a Burose által használt Ziegler fuvolára (ezen pedig a kis B is). Ne felejtjük el, hogy a Schwedler-fuvola jóval fiatalabb hangszer Böhm találmányánál, míg a bécsi rendszerű hangszerek körülbelül egyidősek vele. Ebből azonban két következtetést mindenképpen levonhatunk: egyrészt Burose fuvolaiskolója Siklós könyvének megjelenése előtt keletkezett, másrészt Siklós „legújabb” hangszerként minden bizonnyal a Burose által használt kónikus furatú bécsi rendszerű fuvolát jelölte.

Dohnányi ebben az időben éppen Berlinben tanít, Bartók pedig az egyéni hang megtalálásán fáradozik, és a népzene alapos tanulmányozásába kezd. Egyáltalán nem tűnik életszerűnek, hogy bármelyikük a Zeneakadémia falai között Buroséval beszélgetve fuvola szólódarab megírásába kezdjen. A két

⁷ Burose, i. m., 3.

⁸ Burose, i. m., 26.

⁹ Siklós Albert, *Hangszereléstan* I. kötet (Budapest: Rozsnyai, 1909), 116.

¹⁰ Siklós, i. m., 120.

¹¹ Siklós, i. m., 120.

szerező eleve alig ír fúvós kamarazenét. Dohnányi csak az op. 37-es Szextettjében komponál kürtre és klarinétra 1935-ben, Bartók pedig 1938-ban írja meg *Kontrasztok* (BB 116) című művét, melyet jó barátja, Szigeti József hegedűművész közbenjárásával rendelt a kiváló amerikai klarinétművész, Benny Goodman (s ha már a címeknél tartunk, a „Párhuzamos életek” cím helyett a „Kontrasztok”-at akár ebben az esetben is használhatnánk). A továbbiakban Bartók és Dohnányi kapcsolatának rövid áttekintésével folytatjuk a koncert elméleti háttérnek bemutatását.

4. Két pozsonyi fiú: Dohnányi és Bartók életrajzi kapcsolatairól

Soha nem volt – és talán soha nem is lesz – a magyar zenetörténetben még egy olyan vidéki középiskola, mint a Pozsonyi Katolikus Főgimnázium, amelynek padjait egyszerre két, majdani világhírű zeneszerző koptatta: Dohnányi Ernő és Bartók Béla. Pedig nevük már akkor is összekapcsolódott: 1894-ben a frissen maturált Dohnányi helyét az újonnan beiratkozott Bartók vette át a gimnáziumi orgonás miséken. Ekkoriban persze egyikükről sem lehetett sejteni, milyen pályát futnak majd be: hogy például a gimnázium szigorú matematika–fizika tanárának, Dohnányi Frigyesnek a fia a 20. század egyik leghíresebb zongoraművésze és karmestere, elismert (poszt)romantikus zeneszerző, s a második világháború előtti magyarországi zenei élet adminisztratív vezetője lesz.¹² Talán még kevésbé lehetett volna megjósolni, hogy a másik, zárkózottabb természetű fiú – egy özvegy tanítónő gyermeke – a 20. századi zene kiemelkedő alakjává növekszik: világviszonylatban is kiemelkedő zeneszerző, zongoraművész, valamint kora egyik legtekintélyesebb etnomuzikológusa lesz, aki a magyar és környező népek zenéjén kívül arab és török népzenevel is tudományosan foglalkozik majd.

Dohnányi és Bartók közös pozsonyi gyökerei egy életre meghatározták kapcsolatukat.¹³ Nemcsak azért, mert nagyon bensőséges ismerősei voltak egymásnak, hanem azért is, mert viszonyukban megmaradt valamiféle hierarchia, azaz a fiatalabb Bartók mindig tisztelettel nézett fel az öt bátyjaként támogató Dohnányira – ami az utókor szemével kissé talán meglepő lehet. A köztük lévő, naptár szerint kevesebb, mint négy esztendő ellenére egyébként Dohnányi öt évfolyammal járt följebb az iskolákban, mivel egy évvel korábban ment iskolába a szokásosnál, s ráadásul korán, Bartóknál jóval korábban talált rá

¹² A Filharmóniai Társaság elnökkamagya 1919-től 1944-ig, a Magyar Rádió főzeneigazgatója 1931 és 1944 között, továbbá 1934–1943-ig a Zeneakadémia főigazgatója.

¹³ Kapcsolatukról 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.

zenén belüli igazi hivatására. Lényeges, hogy Bartók elsősorban Dohnányi mintájára választotta a budapesti Zeneakadémiát tanulmányai helyszínéül. Amikor 1899 szeptemberében Bartók az Akadémiára került, Dohnányi már két éve végzett ott, sőt túl volt hatalmas angliai sikerein, és az új évadban már Amerikába készült. Ettől fogva pályája meredeken ívelt felfelé. Budapesti látogatásai során azonban tartotta ifjabb kollégájával a kapcsolatot, igyekezett segíteni is. Ő ajánlotta be például a roppant visszahúzódozó fiút Gruber Henrikné (Sándor Emma, a későbbi Kodály Zoltánné) szalonjába, ahol később Kodálllyal is megismerkedett. A fiatalkori kapcsolat betetőzéseképp az akadémiai időszak végén Bartók néhány magánórát vett Dohnányitól.

A következő években Bartókot a Geyer Stefi iránt érzett viszonzatlan szerelme, a népzene felfedezése és ezekkel szoros összefüggésben saját zeneszerzői hangjának megtalálása foglalkoztatta, Dohnányi pedig Berlinbe költözött (1905–1915). Az ottani zeneakadémia professzoraként sikeres műveket komponált – és közben mély érzelmi válságot élt meg. Részben ezzel a válsággal összefüggésben az első világháború idején ő is hazatért Magyarországra. A két fiatal zeneszerző zenei életben betöltött, megkerülhetetlen jelentősége legkésőbb akkor vált nyilvánvalóvá, amikor 1919-ben Kodálllyal hármásban a Tanácsköztársaság zenei direktóriumában vettek részt, Dohnányit pedig (még februárban) a Zeneakadémia igazgatójává nevezték ki. Bár választásukat szakmai okok indokolták, a politikai következményeket nem kerülhették el: Dohnányit felfüggesztették állásából. A húszas évektől Bartók egyre nagyobb elismertségnek örvendett nyugat-európai modern zenei körökben, Dohnányi pedig Budapesten és külföldön koncertezett. Ő meglehetősen sokat volt távol, ezért írhatta Bartók híres, Dohnányi jelenléte után sóvárgó cikke címében: „Budapest égetően hiányolja Dohnányit”.¹⁴ Mindketten jelentős sikereket értek el tehát, de míg Dohnányi az 1930-as években egyre inkább magához ragadta a zenei élet irányító pozícióit, Bartók politikai meggyőződésből egyre jobban visszavonult. 1934-ben Dohnányit ismét kinevezték a Zeneakadémia főigazgatójává, s egyik első intézkedése volt, hogy eleget téve Bartók kérésének áthelyezze őt az MTA-ra, ahol a népdalanyag rendszerezésével foglalkozhat.

A két, sok tekintetben párhuzamosan, máskor szorosan összefonódva futó pálya hasonlóképp ért véget is: mindketten az Egyesült Államokba emigráltak (bár Bartók még 1940-ben, Dohnányi csak 1944-ben hagyta el a háborús Magyarországot), és mindketten New Yorkban haltak meg – Bartók súlyos

¹⁴ Bartók Béla, „Budapest Sorely Misses Dohnányi”, *Musical Courier* (May 26, 1921), 47.

betegségben 64 évesen, 1945-ben, Dohnányi egy túlerőltetett lemezfelvételben szerzett meghülés szövődményeképp 82 évesen, 1960-ban.

5. „Tűz és víz” – Bartók és Dohnányi zenei stílusa

Bartók és Dohnányi zene világa – életútjuk számos közös pontja és egymással való szoros kapcsolatuk ellenére – nem is lehetne különbözőbb. Ez a különbség egyébként valamelyest személyiségük gyökeresen eltérő vonásaiból is adódik. Míg Bartókot saját írásai és kortársai, szerettei visszaemlékezései nyomán roppant zárkózott, aszketikus, küzdő embernek kell elképzelnünk, addig Dohnányi az elbeszélések alapján maga volt a derű és könnyedség. Ami alkotói világukat illeti: Bartók hangját tudvalevőleg a népzene, és általában az ősi zene iránt való tudományos alaposságú érdeklődés alakította, amely megalapozta egyéni, drámai és modern (olykor, különösen pályája első szakaszában egészen kísérleti jellegű) stílusát; Dohnányi viszont mintha nem is akart volna elszakadni a zenei identitását megteremtő 19. századi német zenei hagyományoktól, s vállaltan „konzervatív” zenét írt egész életében. Kapcsolatuk mégsem volt teljesen független egymástól zenei tekintetben sem. Amint azt Vikárius László érzékeny elemzései nyomán tudjuk, a fiatal Bartók útkeresésében nagyon is szerepet játszott Dohnányi: ám nem pozitív példaként, mint olyasvalakiként, akitől különbözni kívánt, azaz úgy tűnik, hogy az alkotó Bartókot érő hatások közül a Dohnányi-hatás *elutasításának* van jelentősége.¹⁵ A népzene mint inspirációs forrás, s a belőle súlyos küzdelmek árán kibomló, elvéthetetlenül egyéni hang megtalálása Bartóknál persze kizárta a későbbi Dohnányi-hatás lehetőségét. Az újabb kutatások rámutattak ugyanakkor, hogy Dohnányi, aki mintha nem mindig tudta vagy akarta volna távol tartani saját alkotói műhelyétől a zongoraművészként és karmesterként előadott kompozíciók stíluselemeit, Bartók zenéjét is „interpretálta” muzsikájában. A *Szimfonikus percek* (op. 36) variációs tételének utólagos sorozatba illesztésére például nagy valószínűséggel Bartók *Angoli Borbála* című parasztdal-feldolgozásának zenekari letétje nyomán került sor, ahogy több kései darabban, mindenekelőtt a *Kicsit ázottan* c. Bartók-burleszkre emlékeztető *Burlettában* (op. 44/1) is felfedezhető Bartók hatása (vagy legalábbis: a rá való utalás).¹⁶

Ami Dohnányi ilyen Bartók-utalásait illeti, elsősorban feltételezésekre támaszkodhatunk tudatosságukkal és mélységükkel kapcsolatban. Bartók bizonyos fiatalkori leveleit leszámítva kevés információ áll rendelkezésünkre

¹⁵ Vikárius László, *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában* (Pécs: Jelenkor, 1998), 79–88.

¹⁶ Kusz Veronika, „Egy különös darab: Dohnányi *Burlettája*”, *Magyar Zene* 50/1 (2012. február), 79–90.

arról is, hogy ők ketten legbelül mi tarthattak egymásról. Bartók halála után mindenesetre Dohnányi sokszor, mindig bensőséges tisztelettel nyilatkozott pályatársáról, s interjúiban többször szóba hozta mint a kevés, számára rokonszenves modern zeneszerző egyikét.

6. Párok és ellenpárok – a „Párhuzamos életek” koncepciója és programja

E két nagyformátumú, egymással baráti kapcsolatban álló, mégis oly különböző muzikus, Bartók és Dohnányi egymás mellé állítása fontos és gyümölcsöző területe lehet a zenetudománynak. Egyelőre azonban viszonylag kevés publikáció foglalkozott a témával – kivált olyan finomsággal és alapossággal, ahogy a fiatal Bartók Dohnányi-elutasítását feldolgozták. Nemcsak a zenetudomány adós azonban a téma „feldolgozásával”, hanem az előadóművészet is, hiszen nem gyakran van alkalma a közönségnek, hogy e két meghatározó magyar zeneszerző-kortárs műveit egymás mellett hallhassa. Szilágyi Szabolcs és Borbély László programja ezt a hiányt is hivatott pótolni.

Egy fuvola–zongora duónak persze egyáltalán nincs könnyű helyzete, ha Bartók–Dohnányi műsort óhajt játszani. A fentebb részletezett okok miatt fuvolatermésük csekély: Bartók voltaképpen nem is írt a hangszerre szóló- vagy kamaraművet, Dohnányi pedig csak élete utolsó két évében komponált fuvoladarabokat – ezeknek természetesen mindegyike, az *Ária* (op. 48/1) és a *Passacaglia* is megszólal a programon. Az eredeti Dohnányi-fuvoladarabokkal ilyen értelemben csakis Bartók *Három Csík megyei népdal* (BB 45b) című darabja említhető egy lapon, mely a szerző egyik legelső népzenei feldolgozása, s mely ha nem is fuvolára, de az azzal rokon furulyára és zongorára készült (BB 45a). Egy másik réteget képviselnek az átiratok. Közülük kettő, eredeti apparátusa szerint Dohnányi Hegedű–zongora-szonátája (op. 21) és Bartók *Román népi táncok* (BB 68) című zongoradarabja a magyar fuvolaművész Ittész Gergely munkáját dicséri. A harmadik ilyen mű Paul Arma fuvolás körökben roppant népszerű munkája, a *Suite paysanne hongroise*, amely a *Tizenöt magyar parasztdal* (BB 79) kilenc számának átirata. A kamarazenei produkciókat nemcsak színesítik, de mintegy kontextusba helyezik a felcsendülő szóló zongoraművek – hisz ne felejtjük, mindkét szerző számára a zongora jelentette a legtermészetesebb közeget. Ennek megfelelően négy zongoramű is elhangzik a programon: Bartóktól az *Allegro barbaro* (BB63) és az *Improvizációk magyar parasztdalokra* (BB 80), Dohnányitól pedig a *Valse impromptu* (op. 23/2) és az op. 41-es zongoraciklus *Cascades* című kis darabja. S végül – ne felejtjük –

szerepel a műsoron egy eredeti szólófuvola kompozíció is, nevezetesen Dohnányi enigmatikus utolsó opusza: a *Passacaglia* (op. 48/2).

A „Párhuzamos életek” cím nemcsak általánosságban utal a két zeneszerző szoros összefonódására, illetve a két életút részben véletlenszerű kapcsolódási pontjaira, hanem a műsorra tűzött darabok némelyike jellegénél fogva konkrétan is párba-párhuzamba állítható egy-egy másikkal. Az első párt természetesen a két eredeti fuvola(furulya)-zongora mű jelenti: Dohnányi *Áriája* és Bartók *Három Csík megyei népdal* című sorozata. Ezek rögtön erős kontrasztként ragadják meg a két szerző stílusának kapcsolatát, ami persze abból is adódik, hogy két, teljesen más korszakból származó műről van szó. A *Három Csík megyei népdal* Bartók egy korai népzenei feldolgozása 1907-ből, s mint ilyen, az emblematikus Bartók-stílus egyik első darabja. Több mint fél évszázad választja el az 1958-as *Áriától*, amely viszont Dohnányi egyik legutolsó kompozíciója (a *Passacaglia*val közösen osztozik az utolsó opus-számon), és a kései, bizonyos tekintetben kísérletező jellegű utolsó alkotói periódus jellegzetes példája. Dohnányi ebben az időszakban ugyanis új formákat, hangszíneket, kompozíciós stratégiákat próbált ki: az *Ária* például a nála korábban nagyon ritkán jellemző franciás hatás jeleit mutatja. Persze ha a két azonos keletkezésű idejű zongoradarabot hasonlítjuk össze – az 1911-es *Allegro barbarót* és az 1912-es *Valse-impromptut* – akkor is elsősorban különbségeket tapasztalunk: előbbit az újszerűség igénye, ütőhangszerszerű zongorakezelés, minimális melodika, népzenei ihletésű motívumanyag jellemzi, míg utóbbi minden ízében a 19. századi közelmúlthoz kötődik.

A két szerző gyökeresen különböző stílusát jól szemléltetik a nagyobb lélegzetű átiratok: Bartók részéről a Román népi táncok és a *Suite paysanne hongroise* alapjául szolgáló 15 magyar parasztdal, Dohnányitól pedig a Hegedű-zongora-szonáta fuvolaletétje. Keletkezési idejük is összekapcsolja ezeket: mindhárom nagyjából az első világháború idején keletkezett (a Bartók-darabok eredetije 1915-ben, illetve 1914–1918-ban, a Dohnányi-mű 1913 körül). Előbbiek Bartók népzene-felhasználásának legközvetlenebb típusát példázzák, amikor – mint Bartók írta – „a parasztdallamot minden változtatás nélkül, vagy csak alig variálva, kísérettel látjuk el, esetleg még elő- és utójáték közé foglaljuk. Az ilyen dolgozatok némi analógiát mutatnak Bach korálfeldolgozásaival.”¹⁷ Maguk a dallamok természetesen a tudós zeneszerző nagy gonddal kiválogatott, részben saját gyűjtésű tételei, melyeket drámai ívvé

¹⁷ Bartók Béla, „A népi zene hatása a mai műzenére” (1931); lásd: *Bartók Béla írásai I*, közr. Tallián Tibor (Budapest: Zeneműkiadó, 1989), 141–144.

fog össze a feldolgozás. Eközben Dohnányi „nagy” műve egy konzervatív ízlésű szonáta, még ha a nyitottabb szellemű zenehallgatók joggal fedeznek fel benne számos sajátos, ha tetszik: kísérletező elemet, izgalmas variációs stratégiát, és mindenekelőtt érzékeny narratívát.

A kompozíció-párok vagy -ellenpárok közül kissé kilóg az egyetlen szólófuvola-darab, a Dohnányi-passacaglia, mely a koncertprogram csúcsa is – s egyúttal jelentőségéhez mérten a legkevésbé ismert darab. Keletkezését életrajzi tényezők indokolták: az idős Dohnányi Athensben ismerkedett meg John Bakerrel, aki az Ohiói Egyetem rektora volt. Hamarosan barátok lettek, és Dohnányi 10 emigrációs éve alatt az Ohiói Egyetem nagyon fontos szerepet játszott életében, jóllehet nem ott, hanem Floridában állt alkalmazásban. Baker egy lánya, a tizenéves Elizabeth (Ellie) fuvolista volt, aki a visszaemlékezés szerint egy alkalommal felsóhajtott Dohnányi előtt: „bárcsak írt volna Brahms fuvolára valamit”.¹⁸ Dohnányi barátsága jeléül a következő évben az Áriával állított be hozzájuk, s talán a korábban nem használt hangszer lehetőségei csábították arra, hogy ezután a Passacaglián kezdjen dolgozni. Ez lett az utolsó darabja (egy évvel halála előtt, 1959-ben fejezte be), mely ráadásul akkoriban még jócskán meghaladta Ellie Baker technikai tudását – mindenképp úgy tűnik tehát, hogy Dohnányi nem a gyors elismerés reményében írta, inkább az asztalfióknak, valamiféle kísérletképpen. A mű érdekessége, hogy témájának első fele tizenkéthangú sort idéz, de ezt a variációk során a szerző elveti. Hogy a (majdnem) tizenkétfokú témát boncolgató, nagyon tudatosan és logikusan komponált variációs sort egy nagyon is hagyományos, tonális kóda zárja – sok mindent jelenthet számunkra. Dohnányi csúfot üzne a modern témából? Vagy inkább csalódottan félretolja az anyagot, és mintegy „legyint” a kortársi stílusokkal való küzdelmeire? Bármelyik értelmezés álljon közelebb a hallgató ízléséhez, a Passacagliát mindazoknak érdemes megismernie, akiket foglalkoztatnak a 20. századi fuvolazene kérdései és lehetőségei.

* * *

Összegzésképpen elmondhatjuk, hogy a ma legtöbbet játszott szimfonikus repertoár meghatározó komponistái olyan helyen koncentráltak a 19. században és a 20. század elején, ahol a fuvola mint szólóhangszer gyakorlatilag nem létezett. Ennek egyik oka minden bizonnyal a hangszer tökéletlensége volt, amelyet Theobald Böhm jóval korábban felismert. Éppen ezért minden hangot

¹⁸ Eleanor Lawrence, „The Flute Compositions of Ernst von Dohnányi”, *The Flutist Quarterly* 21/4 (Summer 1996), 60–66, ide: 64.

sokszorosán meg kell becsülnünk, amelyet ezek a nagyszerű mesterek a hangszerünkre írtak a zenekari repertoárba. Ugyanakkor a 20. században, nagymértékben az olyan kivételes képességű előadók hatására, mint Jean-Pierre Rampal, vagy Sir James Galway, a fuvola ma a legnépszerűbb fúvós szólóhangszerré vált. Böhm szabadalmának közel egy évszázadra volt szüksége ahhoz, hogy a szimfonikus zenekarok teljes mértékben elfogadott tagjává váljon az egész világon. Ezzel szemben Németországban még mindig a német rendszerű klarinét, míg Bécsben a bécsi oboák hangzásvilágához ragaszkodnak. Talán ha a Böhm-rendszer német nyelvterületen korábban elterjed, több értékes koncerttel és kamaradarabbal bővíthetett volna a fuvola egyébként igen gazdag repertoárja.

A „Párhuzamos életek” programja a „mi lett volna, ha...” gondolatával is eljátszik tehát. Az előadók célja persze nem a historizálás, hanem a hiánypótlás, remélve, hogy ezzel másokat is felfedező útra inspirálhatnak a zenetörténetben. A programon szereplő Bartók és Dohnányi ugyan ismert személyiségei a magyar és az egyetemes zenetörténetnek, a „felfedező út” kifejezés kettejük kapcsolatának kutatására is vonatkozhat. Annak ellenére ugyanis, hogy évtizedeken át egymás mellett működtek Budapesten, nagyon keveset tudunk személyes, szakmai vagy zenei viszonyulásukról. A (zene)történelemre fogékony hallgató azonban mindenképp joggal csodálkozhat rá a 20. századi stílári pluralizmus e szép példájára, melynek különös bensőségességét a szerzőket összefűző barátság és egymás iránt való tisztelet adja.

Az írás szerzői:

Szilágyi Szabolcs fuvolaművész-tanár, a Fuvola Akadémia művészeti vezetője;

Kusz Veronika zenetörténész, PhD (MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézet 20-21. Századi Magyar Zenei Archívum PhD, tudományos főmunkatárs, Bolyai János Kutatási Ösztöndíjas);

*

PÁRHUZAMOS ÉLETEK – BARTÓK BÉLA ÉS DOHNÁNYI ERNŐ

Fuvola–zongora-koncert zenetörténeti előadással



Dohnányi Ernő és Bartók Béla ([MEK](#))

2017. június 24., 22 órakor MTA BTK Zenetudományi Intézet (1014, Táncsics u. 7.)

a „Múzeumok Éjszakája” program keretében

Szilágyi Szabolcs (fuvola), Borbély László (zongora),

Kusz Veronika (zenetörténeti ea.)

*

Dohnányi: Ária fuvolára és zongorára (op. 48/1)

Dohnányi: Valse impromptu a Három zongoradarab c. sorozatból (op. 23/2)

Bartók: Három Csík megyei népdal (fuvola-zongora átd.)

Bartók: Allegro barbaro (BB 63)

Dohnányi: Zongora–hegedű szonáta op. 21 (fuvolára átd. Ittész Gergely)

Bartók: Román táncok (fuvolára átd. Ittész Gergely)

Dohnányi: Cascades a Hat zongoradarab c. sorozatból (op. 41/4)

Dohnányi: Passacaglia szóló fuvolára (op. 48/2)

Bartók: Improvizációk magyar parasztdalok fölött (BB 83)

Bartók – Paul Arma: Suite paysanne Hongroise