

DOHNÁNYI ERNŐ: SZERENÁD VONÓSTRIÓRA OP. 10

Dohnányi Ernő 1901 őszén családjával együtt Bécsben telepedett le, és az elkövetkezendő négy évet ott töltötte.² A „bécsi évek”-nek nevezett időszakban keletkezett művek jól tükrözik Dohnányi egyéniségének sokrétűségét: a Szerenád op. 10, a Négy rapszódia op. 11 és a csellóra és zenekarra írt versenymű, a Konzertstück op. 12 különböző műfajokban láttatják Dohnányi zeneszerzői világát. Vázsonyi szerint az op. 10 magában álló remekmű, részben azért, „...mert a trió-szerenád műfaja Beethoven után szinte eltűnt az irodalomból ...,” másrészt a fogalmazás ilyen mértékű koncentráltságával, amelyben az öt tétel egy-egy külön világot alkot, eddig még nem találkozhattunk.³ Brahmtól való elszakadása is a Szerenád megkomponálásában válik nyilvánvalóvá.⁴ A mű ősbemutatójára 1904. január 5-én került sor Bécsben, ahol a Fitzner Kvartett tagjai játszották a darabot.⁵ A művet néhány hónap múlva jelentette meg a Doblinger Kiadó,⁶ amiről a lipcsei „*Signale für die musikalische Welt*” című lap 1904. december 4-én tudósította a nagyközönséget.⁷

A 18. századi szerenádból származó műfaji jellegzetesség, amely felidézi a darab végén a mű kezdeti témáját, Dohnányinál szintén keretet ad a tételeknek. Dohnányi esetében azonban ez, túl a hagyományokon, a kompozíciós eszközeinek egyikét is jelenti.⁸ A Tovey Dohnányi-művekről szóló írásában⁹ megemlített Beethoven op. 8-as D-dúr vonóstriót az op. 10-es Szerenáddal

¹ Prof. Dr. Nagy Enikő brácsaművész, a Szegedi Tudományegyetem Bartók Béla Zeneművészeti Kar egyetemi tanára.

² Gombos sajtórepció III./A bécsi évek/Dohnányi Évkönyv 2005. 151-337. 151.

³ Vázsonyi/Dohnányi: 63-64.

⁴ „Dohnányi szemlátomást megszabadul példaképétől, Brahmtól, mind önállóbban a maga útját járja.” Gombos sajtórepció III./A bécsi évek/Dohnányi Évkönyv 2005. 151-337. 286.

⁵ „A Fitzner Quartett hangversenye a Bösendorfer-Saalban, Bécs 1904. január 5.” I. m.: 261. *Die Musik*. 1904. február

⁶ Az elemzéshez Ernst von Dohnányi: *Serenade für Streichtrio C dur op. 10* (Wien: Wiener Philh. Verlag A. G., Eigentum des Verlags LUDWIG DOBLINGER Wien-Leipzig.) No. 286 című partitúrát használtam. A formai meghatározásokhoz a partitúra végén olvasható formai áttekintést vettem alapul. Az előszó és a formai áttekintés íróját a partitúra nem közli.

⁷ Gombos sajtórepció III./A bécsi évek/Dohnányi Évkönyv 2005. 151-337. 287.

⁸ Két példát említünk meg ezzel kapcsolatban: a c-moll zongoraötös op. 1 és a Desz-dúr vonósnégyes op. 15 1. tételének főtémái a művek utolsó tételeinek legvégén visszatérnek és ezzel keretbe foglalják a darabot.

⁹ Donald Francis Tovey: „Dohnányi, Ernst von”. In: Walter Cobbett W. [ed.], *Cyclopedic Survey of Chamber Music I*. (London: Oxford Univ. Press, 1963), 327-331.

összevetve láthatjuk, hogy a képzeletbeli színpadi függöny¹⁰ mindkét darabban kis nyújtott ritmusú, pregnáns marcia-témával nyílik és ugyanazzal zárul. Szembetűnő különbség azonban, hogy a beethoveni visszatérést a koronás szünet, mint éles határvonal választja el az előzményektől, és az induló teljes terjedelemben megszólal. Dohnányi fantáziája viszont a visszatérés előtti rondótéma (199-207. ü.) köré szövi az induló-témát. A marcia a 191. ütemben indul, majd a 209. ütemtől mintegy megelőlegezésként **ff** marcatóval szinte átömlik az I. tételből jól ismert ostinatóba. Ezt már csak töredékként követi a **ppp**-ig visszahúzódó marcia-téma, hogy utána egy subito **ff** C-dúr akkord zárja a darabot. Ahogyan az előbb említett dramaturgiai megoldásban a műfaji jellegzetességen túl Dohnányi szellemessége árad felénk, úgy az egész darabot átszövi a könnyed, fordulékony humor és a játékoság.¹¹

2.2.1. Marcia

Már ebben a rövid, bevezető jellegű tételben is több Dohnányi-jellegzetességet figyelhetünk meg. A háromrészes dalforma¹² miniatűr visszatérésében (53. ütem) „...először találkozunk azzal az »átvágással« [ez a miniatűr-visszatérésre vonatkozik], amely Dohnányi későbbi formáiban oly fontossá és jellegzetessé válik [...]”.¹³ A háromszor felmorajló témafeje harmadik nekifutásra augmentációval erősíti az alaphangnemet, amely egy skálamenettel és egy súlyos helyre eső negyed szünet utáni **ff** C-dúr akkorddal zárja a tételt. A téma akkordkapcsolódásait is szellemesen változtatja meg Dohnányi. A tételt indító C-dúr-d-moll-a-moll, majd a következő témafejen megszólaló e-moll-F-dúr-C-dúr akkordok középső tagjait az első esetben D-dúrral, a másodikban a C-dúr nápolyi hangnemével, Desz-dúrral váltja fel a reprízben. Ezek az apró gesztusok a visszatérést miniatűr jellegében is jelentőssé varázsolják (1. a, b kottapélda).

¹⁰ „A student of the relation between musical form and dramatic expression could hardly fail to see in this serenade clear signs that Dohnányi was not only an inveterate comedian but an artist with a genuine gift for operatic writing; [...]” Tovey/Dohnányi: 329.

¹¹ Figyelemreméltó Toveynak az a megjegyzése, amely szerint az, hogy a darab indulóval kezdődik és fejeződik be, még inkább kiemeli a mű humorát. Ez arra is rámutat, hogy ő az egész darabot humorral átítatott műnek találja. Tovey/Dohnányi: 328.

¹² A formai áttekintés szerint a tétel kétrészes dalforma. Mivel Dohnányinál általában jellegzetességgént emeljük ki a tömörített visszatérést, szeretnénk kihangsúlyozni ebben az esetben is azzal, hogy külön, harmadik formarészként kezeljük.

¹³ Vázsonyi/Dohnányi: 83-84.; Vázsonyi fordítása Tovey már idézett Dohnányiról szóló írásából. A magyarra fordított „átvágás” szó Tovey „short cut” kifejezéséből származik. Vázsonyi az „átvágás”-sal kapcsolatban maga tette hozzá idézetében szögletes zárójelbe a magyarázatot, amely szerint az a miniatűr visszatérésre vonatkozik.

Allegro. Ernst von Dohnányi Op.10.

Violine. *f*

Viola. *f*

Violoncell. *f*

1. a kottapéllda

1. b kottapéllda

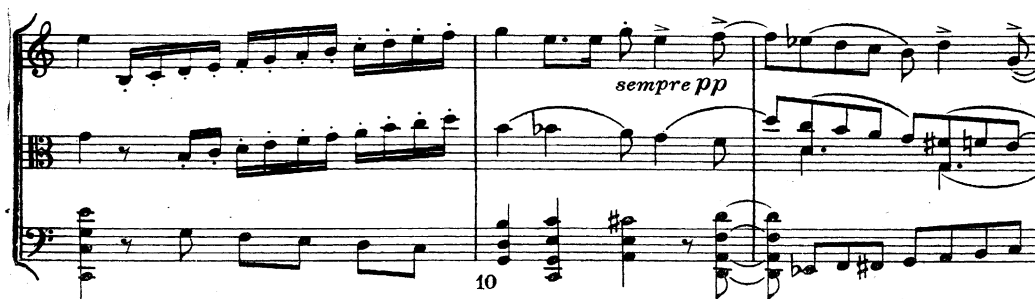
A huszonegy ütemig tartó első részt önmagában szintén három egység építi fel. E belső tagozódásban a repríz a tétel végéhez hasonlóan szintén öt ütemből áll. Ezért – noha ez a hosszúság ennek a résznek az arányaiban is rövidnek számít – viszonylagosan nagyobb terjedelmű a tétel végi reprízhez képest. Az első egység – a kétszer hat ütem – az első rész több, mint a felét kiteszi. Ebbe ékelődik a mindössze négy ütemnyi (13-16. ü.) középső, átvezető szakasz. Ahogy a humor a mindennapokban is gyakran egy-egy pillanatra érinti meg az embert, úgy érezhetjük a tétel kezdetén a 4/4-ben leírt hármas tagolás mosolygós egyensúlyát: a három tizenhatodcsoport skálaszerű felfutása felváltja a háromnegyednyi indulótémát. Ha az előadó megtámasztja a tizenhatodfutamokat anélkül, hogy azok hangsúlyt kapnának, a hallgató számára is megszülethet a hármas-négyes egység között érzékelhető összefüggés. A 4. és az 5. ütemet könnyedén és szellemesen átszövő szinkópák hangsúlyjelei először egy a-moll-d-moll, majd egy G-dúr-C-dúr fölépéses zárást nyomatékosítanak. Az ezt összekötő csupán fél ütemnyi, alterált hangokkal tűzdelt legato átvezetésben az előadó figyelmét nem kerülheti el egy apróságnak tűnő információ: a második nyolcadra eső hangon (5. ü.) hangsúly nincs, viszont ott indul a decrescendo. Ez nem csupán a dinamikai folyamat kezdetét jelenti, hanem jelzi az előadó számára a C-dúrban moll színezetet adó esz hang finom kihangsúlyozásának fontosságát (2. kottapéllda).



2. kottapéllda

Ez a gesztus azok közé a mozdulatok közé tartozik, amelyek gyors fordulékonyt igényelnek az előadótól. Ezek a közönség számára nem külön történésként appercipiált események, hanem a darab egészében jelentik a zenei folyamat világos érzékeltetését. Ezekben az esetekben is nagyon fontos az előadó részéről annak a tudatosítása, hogy melyik szólam hol és milyen irányokat játszik. Természetesen erre az előadás alatt direkt módon már nem kell gondolni.

A 7. ütemtől folytatódó szakaszban szép hangszerelési megoldások segítik a **f** témabemutató **pp** megismétlését. Az akkordhangokat a cselló pizzicatói veszik át, halkabb, rebbenésszerű háttérrel nyújtva a másik két hangszer egyszólamú játékanak.¹⁴ Míg a **f** első szakaszban a cselló is tizenhatoddal kapcsolódik a témába, a **p** analóg-részben jól illeszkednek nyolcad-pizzicatói a hegedű és a brácsa spiccatóihoz. A paralel 4. és 10. ütem harmóniai összehasonlításában a G-dúr alapul véve előbbinél a második negyed az a-mollra lép, a 10. ütemben azonban a második negyedre szubdomináns iránnyal c alapú dominánsseptim következik, amelyben a septimhangot a brácsa játssza. Ez azért tűnik fel, mert a cselló akkord-pizzicatói és a pregnáns indulótéma közé legatóval ékelődik a *b* hang (3. kottapéllda).



3. kottapéllda

¹⁴ Ezt a hangszerelési megoldást a mű folyamán többször alkalmazza a szerző, például a variációs tétel 5. változatában.

A 10. ütem legvégén éppen a sempre **pp** jelzés alatt álló d-moll zárászt öleli körül a legtöbb hangból álló cselló pizzicato arpeggiója. A mű folyamán többször megfigyelhetjük, hogy halk területeken pizzicatóval segíti a nagyobb terű kicsengést a szerző.¹⁵ A hangzást tovább dúsítja, hogy a 11. ütemben – noha a dinamika **pp** marad – a brácsa átvezető hangjaihoz kettősfogásban kapcsolódnak a D-dúr-G-dúr zárászt előlegező, folyamatosan szóló *d* és *g* hangok. Ezt azért is tarthatta szükségesnek a szerző, hogy az analóg helyhez képest egy oktávval szélesebbé váló ambitus ne keltsen hangzásbeli hiányérzetet. Az előbbiekből értelemszerűen következik, hogy a 10. és a 11. ütemben nincs hangsúlyjel a brácsa szólamában. Végül fontos jelzésként kell értékelnünk a karakter szempontjából azt, hogy e **pp** szakaszban a pontokkal ellátott tizenhatodok egyértelművé teszik a **f** és a **p** rész skálameneteinek artikulációs különbségét. Vagyis a **f** részben nem a spiccato vonás adja az artikuláció elsődleges eszközét, hanem hosszabb, húzottabb vonással kell játszani azokat a skálameneteket.

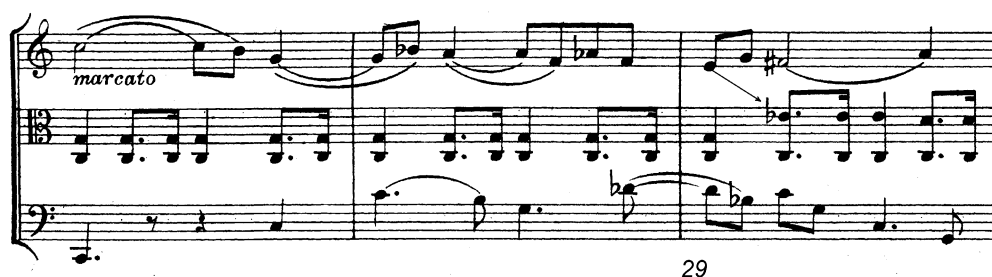
A tétel első részének rövid átvezetésében (13-16. ü.) a lágyan, Esz-dúrban¹⁶ felhangzó téma dús hangzása nem csak a **f** jelzésből, hanem a szólamok szűkebb intervallumú felrakásából is fakad. A hangsúlyjelek elmaradása azt jelzi az előadó számára, hogy a katonás jelleget érzelmdúsabb megnyilvánulás váltja fel. A záró öt ütemben (17-21. ü.) türelmetlenül tömöríti a szerző a témát, már nem bővíti hármas egységgé. A szünetbe torkolló hangsúlyos szinkópák, amelyeknek utolsó két akkordja az Esz-dúr felé vezető domináns szeptim, a következő ütemben tomboló domináns Esz- és tonikai Asz-dúrhoz vezetnek. A hegedű *fisz* hangja itt átmenő hangként szerepel. Ez a feszültség váratlanul egy szelíd, C-dúr **p** dolce legatóban oldódik fel.

A tétel középső részének indításában (lásd lentebb az 5. b kottapéldát), amelyet talán nem túlzás a marciatémából származtatni, a brácsái a főszerep. Ez a népies, kis nyújtott ritmusú, dudanóta-szerű ostinato kezdés egyértelművé teszi a marcato-szándék folytatását, amely az egy ütem múlva induló cantilénákban sem szűnik meg. Az előadásokban hallható többféle elképzelés között számomra az az elfogadhatóbb, amikor a lendületen belül a kicsit hosszabb vonással játszott, súlyosabb karakter kerül előtérbe. A kérélnthetetlen *c-g* orgonapont nem enged eltávolodni a *c* alaptól, miközben a 23. ütemtől a Dohnányi műveiben

¹⁵ Lásd például ebben a tételben 7. ütemet, vagy a Tema con variazioni tételben az 5. variációt (120. ütemtől).

¹⁶ Az Esz-dúr a tonika és a domináns, azaz a C-dúr és a G-dúr hangnemnek egyaránt tercron hangneme.

gyakran előforduló kromatika uralkodik.¹⁷ A csellót követő hegedű, majd az egymásba fonódó két hangszer a 33. ütemben megjelenő Asz-dúr tercron hangzatig a 23. ütemtől egyetlen nagy kromatikus rajzolon lépdél végig: *g-fisz-f-e-esz* a csellóban, majd a 27. ütemtől *c-h-b-a-asz-g-fisz-f-e-esz* a hegedűben és a 31. ütemtől *esz-d*, majd *c-h-b* ismét a csellóban. Amikor a hegedűnél és a csellónál a 29-30. ütemben a feszültség némileg oldódna, a brácsa emelkedik ki a 29. ütemtől a *c* orgonaponthoz játszott *esz-d*, majd *c-h-b-a-asz-g* kromatikával. A brácsa második negyedre eső első hangja a hegedű által játszott *e* hangból fordul *esz* felé, amivel egy időben a hegedű *fisz*-re lép. Az így megszólaló szűkített hangzat az oldás helyett a feszültséget folytatja (4. kottapéllda).



4. kottapéllda

A kromatika hangjai a marcato, ostinato ritmusban mágnesként vonzzák egymást, ennek tudatában kell a brácsaszólamot játszani. Ez az a szakasz, ami alátámasztja a brácsa marcato bevezetéséről írtakat. A témát *c* alapú modális hangnemszínnek érintik, ezt az alapot erősíti a brácsa *c* orgonapontot játszó szerepe, amihez a cselló is csatlakozik *C*-dúr hiányos akkordfelbontással. A hegedű és a cselló dallamát a brácsa hangjaival összevetve talán lehetne mélyebb harmóniai jelentőséget találni, véleményem szerint azonban a 29-30. ütem témájának *C*-líd pillanatnyi megállapodásánál figyelemremélőbb a brácsa szenvedélyes ragaszkodása a kérlelhetetlen, lefelé lépdelő kromatikához. A feszültséget a három hangszer egészen közeli hangtartományban való megszólalása is fokozza. A 31. ütemtől *C*-líd, *C*-dúr és *c*-moll érintésével jutunk a 33. ütemben az Asz-dúr tercron hangzathoz. A 33-34. ütem kapcsolódása előadói szempontból azért érdekes, mert a harmóniailag egyáltalán nem

¹⁷ Sok példát találhatunk a kromatikára a Scherzóban, vagy a variációs tételben, de az op. 1-es zongoraötös 3. tételének témájában, vagy az *esz*-moll zongoraötösben is számtalan helyen rálelhetünk.

összeillő ütemeket (Asz-dúr és e-moll) a crescendo és a *sf* jelzés összeköti. A 34. ütem átmenet nélküli e-mollja és az utána következő mixtúra (H-dúr, *fisz* alapú szeptim és *fisz* alapú szűkített akkord) *fisz* orgonaponttal a brácsában *p*-ra nyugtatja az intenzitást. Ezután a hegedű átveszi a brácsa ostinato-szerepét, a *g-d* kvint előkészíti a nagy erővel, oktáv unisonóval, tükörfordításban újból berobbanó cantilena témát. A brácsa és a cselló által játszott téma a 39. ütemig pontos tükörfordítását adja a 23. ütemben induló dallamnak (5. a, b kottapélda).

40

5. a kottapélda (tükörfordítás)

25

5. b kottapélda (eredeti)

Ez a szakasz a 41. ütemben G-dúrral zárul. Ezt követően a 42. ütem **p** dolce cantilenája a brácsa lágy ostinátójával és a cselló akkordfelbontásával Asz-dúrban¹⁸ szólal meg. A 43. ütem végén induló kromatika végcélja a megérkezés *g* alapú dominánsra a 45. ütemben. Innen indul komplementer ritmusban a már ismert marcato-téma. A középső rész vége a tétel alaphangnemének, C-dúrnak nápolyi akkordjával, a Desz-dúrral színesítve halad a domináns felé, de mielőtt azt elérné, a cselló és a hegedű az 50. és az 51. ütemben az *asz* hanggal a G-dúr nápolyi akkordjának színét hozza a folyamatba. Ezalatt a brácsa már a *c* alaphangon nyugszik. A következő ütem dominánsa pedig átvezet a C-dúr miniatűr visszatéréshez. Ennek a repríznek a visszafojtott **pp** hangulatát készíti elő az ezt megelőző, 49. ütemben kezdődő négy ütemes decrescendo.

A sok meglepetést és fordulékonyt hozó Marcia-tételben láthatjuk, hogy Dohnányi rövid idő alatt is be tudja mutatni zeneszerzői jellemzőinek egész sorát: a tömörtített visszatérésben, a kromatikában és ezzel összefüggően a kromatikus dallamok modális színezetében, valamint a dūr-moll tonalitás váltakozásában egy-egy Dohnányi-jellegzetességet ismerhetünk meg.

2.2.2. Romanza

A Szerenád próbáin és előadásainak során a Romanza számomra mindig azt az érzést sugallta, mintha ezt a három részes dalformát intermezzo-szerűen illesztette volna a szerző a Marcia és a Scherzo közé, és ha a d-moll szimfónia¹⁹ lírai, brácsaszólós „Intermezzo”-jára gondolunk, felmerülhet bennünk a kérdés, vajon miért nem románcnak nevezte a szerző ezt a tételt. A szimfóniánál azonban úgy tűnik, mintha érzelmeit – ahogyan gyakran Brahms is tette²⁰ – ellensúlyozni akarta volna egy semlegesebb elnevezéssel. Ha figyelembe vesszük Dohnányi zárkózott emberi alkatát, igazán szokatlan megnyilvánulás a részéről, hogy a Szerenádban ezúttal a tétel címével is vállalja lelkének lírai részét.

¹⁸ Az Asz-dúrt ebben az esetben vehetjük a G-dúr nápolyi akkordjának is, tekintettel a váratlan, kiemelt helyzetére.

¹⁹ A d-moll szimfónia op. 9 1900-01-ben, közvetlenül a Szerenád op. 10 megszületése előtt keletkezett.

²⁰ „A túlzott poetizáló hajlam reakciójaként Brahms hangsúlyozottan semleges címmel látta el lírai zongoradarabjait (Intermezzo).” N.N.: „Karakterdarab”. In: Boronkay Antal (szerk.): *Brockhaus-Riemann: Zenei Lexikon 2.* (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1983): 271.

A tétel közjáték-jellegének érzete abból is fakadhat, hogy a hangnemi bizonytalanság sokszor, illetve sokáig nem engedi a hallgatót megnyugodni.²¹ Bár alaphangnemnek az F-dúrt tekinthetjük, még a legvégén sem a tonikai zárás, hanem a domináns (C-mixolíd) simítja ki az indulatokat.²² Az első öt ütem hangnemi meghatározásánál szintén feladja Dohnányi a leckét, hiszen az, hogy F-dúrban a *b* hang a cselló-pizzicatók által folyamatosan, orgonapont-szerűen szól, éppen a mixolíd-jelleget hangsúlyozza. Az alaphangnem csak egyszer, az első rész dallamának²³ zárásakor, a brácsa „koronás” *f* hangja által válik egyértelművé.

A Romanza kezdésének lebegését az okozza, hogy a kíséretben a *b* orgonapont fölött egészen az első sor végéig egymást váltogatva hallhatunk két fő funkciót: a dominánst az első és a harmadik nyolcadon és a szubdominánst a második és a negyedik nyolcadon. A dallam pedig, mint tonikai funkció az F-dúrt képviseli, az első sor utolsó ütemében mixolíd színezettel (5. ü.). Talán nem túlzás megjegyeznünk, hogy a *b* orgonapont előrevetítette és erősen hangsúlyozta ennek a sornak a mixolíd jellegét. Ez önmagában elég lenne ahhoz, hogy Debussyre emlékeztető, impresszionista lebegésben érezzük magunkat. A funkcionális megszólaláshoz azonban a ritmikát is úgy illesztette a szerző, hogy a súlytalanság érzését fokozza bennünk. Az induláskor a hallgató még nem tudhatja azt, ami csak a brácsaszóló belépésének pillanatában, a második ütemben derül ki: a kíséret nem az első ütésen, hanem a súlytalan második nyolcadon kezdődik (6. kottapélda).



6. kottapélda

²¹ „A 2. tételben [Dohnányi] modális témákat használ, és a tonális szándék gyakran rejtve marad vagy késve válik egyértelművé.” Kiszely/Dohnányi: 12.

²² „The second movement, entitled *Romanza*, ends on the dominant with an effect akin to that of the Mixolydian mode and also to the tendencies of much recent Spanish music...” Tovey/Dohnányi: 329.

²³ A brácsa kiemelt szerepet kap a témadallam bemutatásában. Erre a „A három főtéma-bemutatás és összehasonlításuk” című alfejezetben még részletesen kitérünk, lásd 64.

James A. Grymes Dohnányiról szóló könyvében ezt a tényt egyenesen a humor megnyilvánulásának tekinti.²⁴ A szinkópás kíséret az első részben mindvégig megmarad.

Ez a témabemutató nagyon szép feladat a brácsás számára. A semmiből indulás az egész szakaszra nézve állandóság-érzetet ad, hiszen ez a lebegés távol van a realitástól, tehát nincs benne dramatikus érzelmi megnyilvánulás. Ami belső intenzitást ad a témának, az a folyamat egyenletessége. A rendkívül széles ambitus (két oktáv és egy nagy terc) és azon belül a tág mozgások potenciálisan adják meg a téma hullámvázát. Apróságnak tűnik, de az előadás folyamatában a 14. ütem utolsó nyolcadára eső két tizenhatod, talán a hűrváltás miatt is – ami egyben hangszínváltást jelent – képes ennyi idő alatt melankóliába fordítani a folyamatot. Ez a momentum erősen meghatározza a zárás felé haladó ütemeket.²⁵

A második sor első ütemének végén (6. ü.) először mozdul el a kíséret, a téma F-dúr (7. ü.), majd g-moll (8. ü.) felé kanyarodik. Utóbbi taktus g-molljában egy pillanatra megszólal a C-dúr felé mutató *h*, a dallam *b* hangja pedig éppen akkor ér oda, így azok egy villanásra érintik egymást (7. kottapélda).



7. kottapélda

Az *asz* vendéghangként való megjelenése²⁶ halványan megszínezi a dallamot. Hasonló fordulat a tétel utolsó előtti ütemében megszólaló *asz*. A 9. ütemben *c-g-c-e* alapú funkciók után az *a* orgonapont fölött folytatódik a brácsatéma d-mollban. A 9. ütem tonikai oldása az F-dúr lenne, de ehelyett a 10. ütemben az

²⁴ James A. Grymes: *Perspectives on Ernst von Dohnányi*. (The Scarecrow Press, Inc. Lanham, Maryland · Toronto · Oxford 2005): 236.

²⁵ Ez az előadó számára is megrendítő lehet az előadás alatt, ami természetesen az ő titka marad.

²⁶ Az alterált vendéghangos színezés gyakran fordul elő Dohnányi műveiben. A fent említett 8. ütemen kívül ugyanebben a tételben a 14. taktusban is találunk egy példát: a basszus egyértelmű funkcióra utal az *f*-fel, de a dallamban egy nyolcaddal előtte megvillant a szerző egy *fisz*-t.

F-dúr párhuzamos molljának, d-mollnak a dominánsára (A-dúr) lép. Ennek a dominánsnak az oldása pedig az első rész végén d-moll helyett F-dúr, ami a d-moll párhuzamos dúrja. Ebből is láthatjuk, hogy a nem szabályos dominántonika zárlatok adják a lebegés és a bizonytalanság érzetét. Így nyer értelmet a 9. ütemben beírt crescendo. Előadói szempontból ez a szakasz is arra mutat példát, hogyan kell a pillanat tört része alatt karaktert váltani, ugyanis a crescendóból subito visszalépünk az eredeti dinamikába. A 14-16. ütemekben az alaphangnemet a harmadik negyedre eső akkord határozza meg. Ha ezekhez viszonyítva állapítjuk meg a harmóniai kapcsolódásokat, szép szekvenciális menet rajzolódik ki előttünk²⁷ (8. kottapélda).



8. kottapélda

A 14-15. ütemben az első akkordok az uralkodó hangnem váltódominánsaiként szerepelnek. A 16. ütem c dominánsszeptimjéről fölépéssel jutunk az első részt záró F-dúrba, míg az első rész utolsó ütemében szabályos plagális zárlatot láthatunk.

A dinamikai jelzések²⁸ előadói szempontból fontos információkat hordoznak. A kísérő pizzicatók legnagyobb részt háttérben maradnak, ezért tudatosnak tűnhet a szerző részéről az, hogy a dallamra bízsa a formálást mind

²⁷ 14. ütem: B-dúr az alap, c szeptim, f szeptim, **B-dúr** és g-moll, II-V-I-VI. fok. 15. ütem: d-moll az alap, e szeptim, a szeptim, **d-moll** és g-moll, II-V-I-IV. fok. 16. ütem: g-moll az alap, e szeptim, fisz hiányos szűkített szeptim, **g-moll** és C-dúr, alterált VI., VII., I-IV. fok.

²⁸ A dinamikai jelzésekre a kézirattal való összehasonlítás vonatkozásában részletesebben kitérünk. Lásd „A Szerenád op. 10 tisztázatának és nyomtatásban megjelent partitúrájának összehasonlítása” című fejezetet: 61.

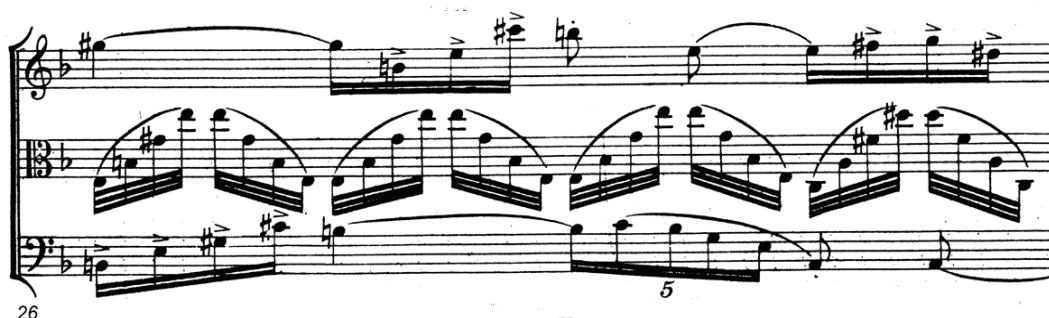
frazeálásban, mind a vertikális folyamatban. A 7. ütemben a második sor crescendóján belül rövid decrescendót játszik a brácsa, ami egy domináns-tonika zárlatot jelez a g-moll felé (D-g). A hajszálnyi gesztus – a 8. ütem végéhez hasonlóan, amelynél az *asz* vendéghang jelenik meg – csak egy apró felhő átsuhanásához hasonlít, így az előadói intenzitás egy pillanatra sem törhet meg (lásd fentebb a 7. kottapéldát). Az egész első részben a 9. ütem az, ahol együtt mozdul dinamikai erősödésben a három szólam. Ez is azt bizonyítja, hogy a domináns után nincs oldás, hanem egy másik domináns ütem következik. Ezt követően a 3. sorban (10. ü.) a dallam ***mf*** hangerőn marad, a kíséret pedig subito ***p***-val lép vissza, utat engedve a dallam kibontakozásának. A sor végi 13. ütemben lévő rövid decrescendo után a 14. ütem második felénél máris crescendo utasítás támasztja alá a szekvenciális menetet. A 2. és a 4. sor harmadik ütemének (8. és 16. ütem) egymásra rímelésében az a különbség, hogy az előbbi még a nyitás felé, utóbbi a zárás felé halad, miközben a decrescendo gesztus egy pillanatra behullámzik a folyamatba.

A ***pp***-ig visszavonuló első részt követő Poco piu animato indításában (19. ü.) újra a brácsának jut fontos szerep. Az arpeggio bevezetés akkor lesz igazán izgalmas, ha hangsúlytalan észrevétlenségben kezdődik el az F-dúr zárás után (lásd fentebb a 8. kottapéldát). Nincs különösebb okunk kiemelni, hiszen az Asz-dúr és a ritmika az animato előadással eleve olyan ellentétet és vitalitást hoz a tétel folyamatába, aminek külön kihangsúlyozása inkább kioltaná ennek a visszafojtottan intenzív kapcsolódásnak a hatását. Ezt a véleményt az is alátámasztja, hogy nem szerepel más szándékot kifejező dinamikai, vagy egyéb utasítás ezen a helyen. A hangsúlytalanság harmóniailag is indokolt, mert az Asz-dúrt két ütem múlva a C-dúr csúcspont követi. Ugyanez megismétlődik a 24. és a 25. ütemben, de a C-dúr tetőpont előtt itt az Asz-dúr párhuzamos mollja, az f-moll szerepel. A 25. ütem második felében a-mollt, a 26. ütemben E-dúrt érintünk. Ezután fesztelenül váltogatja egymást az E-dúr és az Asz-dúr három ütemen keresztül (27-29. ü.).

A 29. ütem első negyedén Dohnányi érdekesen írja a dallam és a kíséret szólamát. A kíséret még ragaszkodik az E-dúrhoz, a dallamrészlet viszont már bés hangokkal van lejegyezve, és enharmonikusan E-dúrban hozza a dallamrészletet. Az ütem második negyedétől már az összes szólam bés előjegyzésekkel jelenik meg.

A hegedű és a cselló imitációs párbeszéde jellemzi majdnem végig a középrészt. A cselló az indulásnál még egy ütemmel később követi a hegedűt, a 22. ütem utolsó átkötött nyolcadjával azonban már két negyed múlva szinte

rálép a vezető szólamra. Ezt követően a cselló lefelé haladó szinkópás *f-c* lépéseit tükörben ismétli meg a hegedű a 24. ütemben. A 25. taktustól a kezdeményező szerepet a cselló kapja: triolával indul a második negyeden, amelyet a harmadik negyeden a hegedű szinkópás triolája vesz át. A 26. ütem E-dúrját is a cselló akkordfelbontása nyomatékosítja az ütem elején, erre kapcsolódnak a hegedű tizenhatodjai. Izgalmassá válik a taktus a különböző ritmikák torlódása folytán: a cselló kvintolás legatojával egy időben szól a rendíthetetlen harmincketted arpeggio és a hegedű két nyolcada. Ez az egyetlen hely a tételben, ahol kvintolát hallhatunk (9. kottapélda).



9. kottapélda

A ritmikai fokozás²⁹ is figyelemreméltó: A 27. ütemben kezdődő E-Asz libikóka ritmikailag először a cselló E-dúr nyolcad trioláival kezdődik, majd a hegedű Asz-dúr tizenhatod felbontásával folytatódik. A 28. ütemben a tizenhatod felbontás legato tizenhatod triolává nő a hegedűben. Az utolsó negyeden megjelenik a cselló akkord pizzicatója. Ezt az eszközt gyakran alkalmazza a szerző a darab folyamán, dinamikától függetlenül is.³⁰ Ezután fokozatosan szelídül a tomboló szenvedély, a 29. ütemben Dohnányi kifejezetten espressívót ír a hegedű dallamára.

Ennek az ütemnek a második felétől ritmikailag augmentálva, majd a 30. ütemben eredeti ritmussal már hallhatjuk az első rész dallamának jelzéseit (10. kottapélda). Az Asz-dúr egyértelmű a kísérő szólamokban, de a dallam *d* hangja Asz-líd felé húzza a funkciót. Ezalatt a decrescendo a molto ritenutóval együtt ugyanabba a súlytalanságba viszi a brácsa állhatatos arpeggio kíséretét, amiből az elindult. Az augmentált ritmikával szertefoszlik a szenvedélyes indulatokkal teli középész, és erre a **pp** befejezésre **p**-ban, kis

²⁹ A variációs tétel kapcsán részletesebben foglalkozunk ezzel a zeneszerzői technikával.

³⁰ Példának ide kívánczik többek között a Marcia 7. ütemétől **pp**-ban kezdődő, vagy a Scherzo témabemutatásának megismétlésekor (35. ütemtől) hallható **p** pizzicato-kíséret.

svellerrel sóhajt rá a hegedű átvezető szinkópája. Ez a technika Brahmsnál is meglehetősen gyakori (10. kottapéllda).³¹



10. kottapéllda

Hangsúlyozás és artikulációs jelzés szempontjából megfigyelhetjük, hogy a középrész összes triola- és tizenhatod csoportját – kivéve a kíséretként előforduló képleteket és a 25. ütem második negyedére eső triolát; utóbbiról még lentebb lesz szó – mindkét szólamban hangsúlyjellel látta el a szerző. Ez is a szenvedélyes sodrás erejét támasztja alá. Érdekes, hogy minden szinkópás képlet – beleértve a 25. ütem tizenhatod-nyolcadtriolás szinkópáját is – első hangja pontozott.³² Szintén pontozottak a két nyolcadra és tizenhatodra átkötött figurációk első nyolcad hangjai.³³ Ezeket nevezhetjük variált szinkópás ritmusoknak is, ezért logikailag kapcsolódnak az előbb említett szinkópákhoz. Ide sorolható az egyetlenegyszer előforduló, egymásután következő két tizenhatod csoport átkötés nélküli első hangja a 27. ütemben. Egymástól eltérő helyzetekben vannak jelen ezek a hangok, de általánosságban elmondható, hogy a pontok egyfajta artikulációs egyensúlyt képeznek a hangsúlyokkal szemben, ezzel segítik a folyamat természetes tagolódását.

³¹ Például a B-dúr szextett 1. tételében a kidolgozási rész főtéma-variánsa és a melléktéma közötti átvezetést Brahms 16-od, triola 8-ad és 8-ad ritmikai augmentációval oldotta meg, amelyet a két brácsaszólam játszik. Lásd: 187-191. ütem

³² Lásd a 21. ütem második felében a hegedűnél és a 23. ütem második felében a csellónál.

³³ A 22. és a 26. ütem második felében a hegedűnél és a 23. ütem elején a csellónál.

Elgondolkodtató, hogy a második C-dúr indulásnál a cselló triolái esetében (25.ü.), ahol az addigiak alapján hangsúlyjeleket várnánk, miért pontozza a szerző a második negyedre eső, felfelé irányuló menetet. A belemagyarázástól óvakodva, csak egy gondolatmenet erejéig jegyezném meg, hogy triolacsoport önállóan csupán ezen az egy helyen szerepel a középrész folyamán. Hasonló irányú mozgásoknál mindig megelőzi ezeket két triolanyolcad, és egy viszonylagos csúcspontig jutnak el.³⁴ Itt a csúcspont nem közvetlenül a triola után következik, hanem fél ütem múlva az E-dúrnál. A pontokkal mintha sürgetné a folyamatot a szerző, elveszi a triola súlyosságát, hogy – természetesen a tempón belül – érzetben minél előbb érjünk az E-dúrhoz.

A visszatérésben a hegedű játssza a dallamot. Szép pillanat az Asz-líd melódia (29. és 30. ü.) után az, amikor az *esz* és az *asz* hang kivilágosodik, *e*-vé és *a*-vá válik. Megérteti a hallgatóval, hogy vége a középrész álombéli szenvedélyének, visszatérünk a kiegyensúlyozott hangvételhez, ami nem jelenti azt, hogy ez a harmóniákra is érvényes. A cselló egymaga átveszi a pizzicatózást, és orgonapontjával *b* alapot nyújt a dallam C-mixolíd dallamához. A brácsa etűdszerű tizenhatod mozgással tölti ki a témát, és hol a C-dúr felé, hol C-mixolíd irányába lépdél a váltóhangokkal. Az egész harmadik részben a tétel záró ütemeit leszámítva dinamikailag együtt mozog a három szólam. Egy kivételt figyelhetünk meg a 36. ütem elején, ahol a dallam zavartalanul megy crescendóból tovább *f*-ban, a két kísérő szólamban viszont csak a második negyedre írja a szerző a *f*-t (11. kottapélda). Ha külön dinamikai utasítással és az akkordfelbontással nem térítené vissza a szerző a brácsát a C-mixolídhoz, a 35. ütemben elkezdődött szekvenciális menet a végtelenségig folytatódhatna (11. kottapélda).



11. kottapélda

³⁴ Lásd a 20. ütem második felét a 21.ütem elejéig a hegedűszólamban, a 21. ütem második felét a csellószólamban stb.

Ezen a helyen különösen, szinte dallamszerűen kiemelkedik a brácsa jellemző *b* hangja.

A 37. ütem végén a *fisz* vezetőhang g-mollra oldja a 38. ütem elejét. Ennek a taktusnak a végétől előtűnnek a kromatika első jelei, ami a 39. ütemben a cselló és a brácsa párhuzamos kromatikus ereszkedésével folytatódik, és elvisz a harmadik sorig (40. ü.). A hegedű témája a harmadik sor második ütemének az első feléig hangról hangra megegyezik a tétel elején szereplő témával. A zenei folyamat az ütem elején F-dúrban indul, de a második felében a várt domináns-tonika lépés helyett Esz-dúr felé hajlik és a 42. ütemben már ebben a hangnemben vagyunk. A negyedik sort megelőző fél ütem F-dúrjára B-dúr oldást várnánk, ehelyett a 44. ütem c-mollban kezdődik. Ezután Esz-dúr és *d* dominánsszeptim érintésével (45 ü.) a 46. ütem második felén elérjük a g-mollt, de csak a hegedű dallama marad ebben a hangnemben. A 47. ütemben a hegedűt kivéve a másik két szólamban átmenő harmóniák vannak, és a 48. ütemben Gesz-dúrra csúszik a tonalitás. A 49. ütem a Gesz-dúr dominánsára, *desz* alapú dominánsszeptimre lép, ahol a hegedű *h* hangját enharmonikusan *cesz*-nek kell értelmeznünk. Ez az akkord a C-mixolíd nápolyi hangneme. Ebben az ütemben visszatér a súlytalan helyen induló szinkópás kíséret. A Romanza a tétel kezdő témájának reminiscenciájával C-mixolídban zárul.

Figyelemreméltó a brácsaszólam ritmikai mozgékonyága ebben a tételben. A középrészben irányító szerep jut a hangszernek, mert az állandósult harmincketted arpeggiók stabil oszlop-akkordokként állnak a hegedű és a cselló között. A visszatérésben a tizenhatod legatók szecessziós virágfüzérként fonják körül a témadallamot, és a repríz érdekes, ugyanakkor nosztalgikus hangulatot nyer ettől.

Térjünk vissza egy gondolat erejéig a d-moll szimfónia Intermezzo-tételéhez. Érdekes hasonlóság, hogy a H-dúrban megírt Intermezzo is mixolídban (H-mixolíd) indul. A tétel végén a dallam a domináns Fisz-dúr felé kanyarodik, a kíséret azonban a határozott *h* pizzicatoval a tonikát erősíti meg. Míg a Romanzában a C-mixolíd által nyitva marad a tétel, addig az Intermezzo végén csak a dallam vágyakozik a befejezetlenségre, a kíséret egyértelműen lezárja alaphangnemben a tételt.

A fent leírtak – ahogyan a próbák folyamán tett megfigyelések is – azt támasztják alá, hogy a Romanza rendkívül szélsőséges indulatokkal teli, ugyanakkor sok apró jelzést és gesztust tartalmazó tétel, amelynek helyes interpretálásában különösen fontos, hogy a kottában található utasításokat nem csak elolvasni, értelmezni, hanem érezni is kell.

2.2.3. Scherzo

A korabeli sajtó mindössze két mondatban tájékoztat a Szerenád ősbemutatójáról.³⁵ Két hónappal később Grazban, ahol szintén a Fitzner Kvartett tagjai játszották a darabot, már sokkal részletezőbb és mélyebb megértésről tanúskodó megjegyzések kísérték az előadást. Ezen a helyen a kritikus kiemeli a Scherzót, mint a mű legeredetibb tételét.³⁶ Ehhez kapcsolódik Kiszely-Papp Deborah megjegyzése, amely szerint „Megállapítható, hogy Dohnányi műveiben a scherzo-tételek a legmegragadóbb önkifejezési formák közé tartoznak [...]”.³⁷ Ha a Szerenád tételeinek hangnemi összefüggéseire is vetünk egy pillantást, megállapíthatjuk, hogy a darab a klasszikus formák hangnemi rendszerétől éppen a Scherzo tétel révén tér el.³⁸

A kromatikus humort, amely rögtön a tétel elején, a hat ütemből álló téma indulásakor megnyilvánul, Vázsonyi egyenesen ördögi kacajnak nevezi.³⁹ A tétel kezdetén a kromatika négy taktusában lefelé haladó skálamenet tiszta kvart lépésekkel ereszkedik az első d-moll zárlat felé, és ez egy villanásnyi időre a hemiola érzetét adja a 6/8-os tagolásban. A felfelé kanyarodó kromatikus vonal azonban máris visszarendezi az eredeti metrumot, és a zenei folyamat újból d-mollra érkezik, majd innen már a szerző csak ezt a funkciót erősíti, mintha nyugtatni akarná a hallgatóságot: a kromatika okozta izgalom után is jelen van az alaphangnem. A brácsa egy tiszta kvarttal lejjebb hangról hangra ismétli a témát, amelyben egyetlen apró eltérést figyelhetünk meg: a 8. ütem utolsó nyolcada a hegedűszólam által bemutatott témával párhuzamot vonva egyvonalas c lenne, Dohnányi azonban egy szűkített kvint lépéssel a kis szekunddal lejjebb lévő h-t illeszti a témavonalba. Ezzel a legvégén egy nagy szekund kerül az eddig tiszta kromatikába (a 8. ütemben a *cisz-h*, lásd lentebb a 12. kottapélda 2. és 8. ütemét).

A kíséretté alakult hegedűszólam részben kromatikusan ereszkedő indulása a *b-d-b* váltóhangos képlettel, amit a 7. ütemben és a 8. ütem első

³⁵ „Az új szerzemények közül Dohnányi Ernő vonóstrióját emeljük ki, amelyet a Fitzner Kvartett szólaltatott meg. A mű szerencsés és szellemes dallamossága, kecses szólamfűzése és felülmúlhatatlan hangzása a legjobb fényben tünteti fel a legszerényebb eszközökkel élő ifjú zeneszerző tehetségét.” Gombos sajtórepció III./A bécsi évek/Dohnányi Évkönyv 2005.: 151-337. 262.

³⁶ I. m.: 276. „*Grazer Tagblatt*” 1904. március 25.

³⁷ Kiszely/Dohnányi: 11-12.

³⁸ „The key is D minor, [...] and, ending in D major, makes the only deviation in all Dohnányi’s works from the key-system of classical models.” Tovey/Dohnányi: 329. A Marcia C-dúrban, a Romanza C-mixolídon – alaphangnemnek az F-dúrt tekintjük –, a Scherzo D-dúrban, a variációs tétel G-dúrban és a Finale C-dúrban zár.

³⁹ Vázsonyi/Dohnányi: 206.

felében láthatunk, a 3. ütem második felétől másfél taktusig tartó témarészletből származtatható (12. kottapéllda).

12. kottapéllda

A párhuzam-jellegű szoros együttmozgást, ami a 10. ütem végéig tart, a hegedű funkciót erősítő akkordfelbontásai lazítják fel a 11. és a 12. ütemben.⁴⁰ A cselló 13. ütemben kezdődő témabemutatását a másik két szólam szekvenciális lépései kísérik, és ez imitációs jelleggel felidézi a téma elejét: az eddigi tiszta kvart lépések helyett a hemiolás képlet a hegedűszólamban nagy terc-, a brácsánál szűkített kvint, vagy bővített kvart lépésben követi a témát.

Fent már említettük, hogy a téma vonala az 5. ütem első felében lényegileg befejeződik, és a mini zárlatok már csak a megfelelő hangnemet erősítik. Harmadszor Dohnányi már a mini zárlatot sem hozza, azaz a cselló pontosan négy ütemet játszik el a hatból. E négy ütemen belül a 3. taktus második felében érdekes fordulat következik be: a hegedűszólam egy új témának tűnő, de inkább csak ál-témának nevezhető anyaggal lendül tovább a 15. ütem második felében és a 16. ütemben. Ez a rövid szakasz ellenszólamként jelenik meg a fugetta folyamatában. A scherzo karakterben, ami csak egy-egy pillanatra állt meg a nyolcad-negyed képleteken azért, hogy megerősítse a hangnemi funkciókat, ez a pontozott negyedes indulás mindenképpen váratlan fordulatnak tekinthető.

⁴⁰ 11. ütem: a-moll-gisz alapú szűkített akkord, 12. ütem: A-dúr szeptim-D-dúr szeptim

Ami a 17. és a 18. ütem első felében, szintén a hegedűben megjelenő két három hangos kromatikus csoportot illeti, talán nem tűnik erőltetettnek, ha azokat az addig tematikus anyag részeként szereplő felfelé haladó kromatikus csoportok tükörképeként értelmezzük. A nyolcad-negyed ritmusképlet megfordítása a 16. ütemben ritmikai szempontból szintén a témából származó ellenpontra enged következtetni. Innen egy lépésnyire következik a gondolat, hogy ha rákban olvassuk el a 16. ütemet és a 17. ütem első felét a hegedűszólamban, akkor a 4. ütemben és az 5. ütem első felében lévő témátöréddel összevetve az induló kromatikát és a ritmikát tekintve párhuzamot, rokonságot fedezhetünk fel (13. kottapélda).



13. kottapélda

A cselló négy ütemnyi témája után az eddig megszokott hangnemi megerősítés helyett két ütemnyi szekvencia következik a 17. és a 18. ütemben, ami az a-moll zárást megelőző a-moll dominánshoz vezet. Itt a brácsa a taktusok első felében a csellót kíséri decima hangköz különbséggel, a második felében harmóniai támpontként akkordfelbontást játszik. A 17. és a 18. ütemben az a-mollt alaphangnemnek tekintve fölépéses szekvenciában követik egymást az akkordok (1. ábra).

Ütemszám	17.	18.
Akkord	A-dúr-d-moll	C-dúr-F-dúr
Funkció	D T	D T

1. ábra

A 22. ütemtől a brácsa indítja a fúgaexpozíció első részét záró codettát a téma elejéből származó három ütemes témafejjel, amire a hegedű a 24-26. ütemben tükörben válaszol. A témafej nem marad nyitva, egy nyolcaddal végződik. A brácsa indítja ezt a szakaszt, aminek a jelentőségét a későbbiekben láthatjuk. Itt találkozunk először az oktávot átívelő, legato ellenszólammal, amely az egész tétel folyamán csak akkor lép elő, ha egyedül jelenik meg egy tématorredék, vagy a téma ritmikájába öltöztetett akkordfelbontás.⁴¹ Míg a kérdésben a hemiolás képlet tiszta kvartban halad lefelé, addig a hegedű válasza – a 25. ütem utolsó két nyolcadát leszámítva – kis tercben, illetve bővített szekundban, ellenpontként lépdel fel. A témából származó párbeszédből először csak az onnan ismert nyolcad-negyed képlet negyede hiányzik, majd a dialógus megismétlése, amelynek a végén már nyolcad sincsen, türelmetlen megtorpanáshoz vezet a 29. ütemben. Mintha a hallgatóságtól kérdezné a szerző: nem kell nektek az a-moll? A **ff** tetőpont indulatos unisonójában fríges színezettel (32. ütem) még egyszer odadobja a hangnemet, aztán egy subito **p** unisono zárással (34-36. ütem) visszatérünk a d-mollhoz.

Ez a rész dramaturgiailag tele van humorral. Szintén a zenei tréfa eszköze az, hogy a codetta elején a brácsa úgy indul, mintha a saját témáját akarná ismételni a 7. ütemből, azonban rögtön kiderül, hogy ez a kromatikus menet a *gisz* helyett *g-n*, enharmonikusan véve egy kis szekunddal lejjebb kezdődik. Így lesz a 8. ütem utolsó két nyolcadára és a 9. ütem első nyolcadára eső *f-h-e* helyett a tématorredék végén *e-h-e*, amely némi megállapodottságot hoz a folyamatba.

A fúgaexpozíció második része, amely a 36-70. ütemig tart, lényegében megismétli az elsőt, de néhány fontos hangszerelési és szólamvezetési különbséget meg kell említenünk. A 36-47. ütem témabemutatás szempontjából hangról hangra megegyezik az 1-12. ütemmel, és ehhez a hangzás és a funkció megerősítésének érdekében megjelennek a cselló **pp** pizzicato akkordjai.⁴² Dohnányi gyakran osztja ezt a szerepet a csellóra.⁴³ A pizzicatónál maradó cselló témabemutató szerepét a 48. ütemtől az 50. ütem első feléig a brácsa veszi át, majd a folytatás újra a csellóé. Ennek a hangszerelési változtatásnak a következményeként a 48-49. ütemben kimarad az a szólam, amelyet az analóg helyen, a 13-14. ütemben a brácsa játszik. Ettől a ponttól kezdve Dohnányi a két felső szólamot felcseréli: a brácsa játssza az 50. ütem második felétől az

⁴¹ Például a 22-24., az 57-59. és a 120-122. ütem.

⁴² A pizzicato harmóniailag nyilvánvalóvá teszi a plagális lépést (40-42. ü.).

⁴³ Hangzásbeli dúsításhoz használva – függetlenül a dinamikától – a megelőző két tételben is láthatunk erre példát.

ellenpontot és a hegedű az 50. ütem második nyolcadától a mikro átvezetést. A magyarázat kézenfekvő: az 50. ütem első felében a brácsának még be kell fejeznie a témátöredéket, tehát csak az ütem második felében térhetne vissza eredeti szólamához. Ez azonban megtörné a mikro átvezetés és kíséret összefüggő menetét az 50. ütem hegedűszólamában. Ezért nyújt megoldást a szólamcsere azáltal, hogy az összefüggő zenei folyamatok egy hangszernél maradnak. A hegedű és a brácsa szólamának visszarendeződése az 51. ütem második felében már nem okozhat egyenetlenséget, így innen – a potenciális artikulációs különbségtől eltekintve a brácsaszólamban – újra az eredeti felrakásban folytatódik a tétel. A 14. kottapélda az előbb tárgyalt két analóg helyet mutatja be a fúgaexpozíció első és második részéből.

The image displays two systems of musical notation, labeled 15 and 50. Each system consists of three staves. The first system (labeled 15) shows a treble staff with a melodic line, a middle staff with a bass line, and a bottom staff with a bass line. The second system (labeled 50) shows a similar arrangement but with a 'p' dynamic marking at the beginning and an 'arco' marking on the middle staff. Both systems include 'cresc.' and 'staccato' markings.

14. kottapélda

Ez a hangszerelési megoldás arra is példát nyújt, hogy milyen eszközöket használ Dohnányi a hangzás dúsítása érdekében.

A fúgaexpozíció kidolgozása⁴⁴ (71-98. ütem) a d-mollhoz képest az emelt III. fokú szűkített akkord fojtottságában indul a 71. ütemben. Mindazonáltal az

⁴⁴ A partitúra elemzése szerint a kidolgozás a 71-137. ütemig tart. Mivel a 99. ütemben egyértelműen reprízt – amelyben új elemek is vannak – állapíthatunk meg, ezért az elemzésben a 71-98. ütemet a fúgaexpozíció kidolgozásának, a 99-137. ütemet pedig a visszatérésének nevezzük.

esz orgonapont kezdetekor azt hihetnénk, hogy a nápolyi akkord iránya felé mozdulunk majd el, de a kezdeményező szerepet játszó brácsaszólam rögtön egyértelművé teszi a funkciót. A hat ütemen át tartó orgonapont még inkább stagnálja ezt a fúgaexpozíció codettájára (22. ütemtől) emlékeztető részt. Itt azonban – talán mert elég a visszafogottságból – a brácsa és a hegedű párbeszédéből csak egyetlen teljes dialógust hallunk, a második brácsa indulást már a **ff** unisono kitörés követi a 77. ütemben és a 78. ütem első nyolcadán. Itt halljuk először a témafejt egészen rövid, egy ütemnyi kezdő töredékét.⁴⁵ Ezzel a **ff** unisono itt eggyel több ütemből áll, mint a codettában (30 ütemtől). A különbségek ellenére ritmikai analógia áll fenn a két szakasz, a 22-33. ütem és a 71-81. ütem között. Teljes analógiának azért nem nevezhetjük, mert a codettában ez a rész funkcionálisan mindig az a-moll konszonancia felé halad, a kidolgozás paralel szakasza azonban az elbizonytalanító szűkített akkordokban lebeg.⁴⁶

Ezt követően új ötlettel találkozunk: a 82. taktustól a téma nyolcad-negyed ritmusképletének állhatatos ismételtetése következik először *fisz* alapú szűkített hármashangzatot, aztán Asz-dúrt bontva, majd a 84-85. ütemben egy mixtúra-szerű, lefelé haladó ismételtetés emelkedik ki a folyamatból. Ez utóbbinál két ütem erejéig végre a konszonáns Esz-dúron, a d-moll nápolyi akkordján megállapodhatunk. Mivel ez a két ütem az átmeneti zárás érzetét sugallja, az Asz-dúr és az Esz-dúr viszonyát plagális lépésnek nevezhetjük. Noha ez a két taktus egy pillanatra nyugalmat ad, a ritmus mégis fenntartja a scherzo karakter izgatottságát.

A 86. ütemtől visszatér a disszonancia a *cisz* orgonaponttal. A hegedű és a brácsa eszkaláló szólamai Esz-dúrt érintenek, a *cisz* orgonapont azonban annyira idegen hangzást hoz a folyamatba, hogy nem vállalkozunk harmóniai funkció meghatározására. Mivel Dohnányinál gyakran előfordul az enharmónia, ebben az esetben elméletileg még a *desz* is szóba jöhet. A hegedűszólam a 87-88. ütemben hangról hangra a brácsa szólamát ismétli meg egy oktávval feljebb. Ez a fajta imitáció a tétel folyamán csak egyszer, ezen a ponton fordul elő, és a téma tükörfordításának fél ütemmel meghosszabbított variánsaként lép a folyamatba (15. kottapélda).

⁴⁵ Másodszor és egyben utoljára a 176. ütemben és a 177. ütem első nyolcadán jelenik meg ez a fajta témátöredék.

⁴⁶ Itt meg kell jegyeznünk, hogy a hegedű szekvenciája ezen a helyen a funkcióból következő kisebb lépésekben halad felfelé, mint a codetta említett részében az analóg helyeken (24-25. és 28-29. ü.). Itt egy bővített szekundot leszámítva kis szekund lépések viszik felfelé a folyamatot.



15. kottapéllda

A szólamok ezúttal kis- és nagyszekund, illetve egyszer tiszta kvart lépésekkel, tématorlódással haladnak felfelé. A 90. ütemtől egyértelmű Esz-dúr akkordfelbontások jelzik a funkciót, amellyel egy időben a témafej töredékének tizenhatod kezdsét halljuk.

A kidolgozásban megfigyelhetjük, hogy nem a kromatika dominál, hanem a disszonáns és a konszonáns funkciók keresgélése a témából származó ritmikai eszközökkel. Csak a 77-79. ütem és a témafej töredékének hegedű és cselló által játszott kezdő tizenhatod csoportjai (90., 91. ü.) emlékeztetnek a kromatikára. Az utolsó ezek közül a 92. ütem végén belefut egy látszólagos témavisszatérésbe, amelyben a brácsa fontos szerepet kap, mert egy pillanatra elhiteti, hogy a 92. ütem végétől a fűgaexpozícióban megszólaló a-moll témáját hozza újra. Azonban a 93. ütem első felén a hemiolás szekvencia helyett három kromatikusan lefelé lépő nyolcad irányítja bővítésként a téma menetét g-moll, azaz d-mollhoz képest a szubdomináns hangnem felé.⁴⁷ Dohnányi diszkrét humorát tapasztalhatja meg a hallgató ebben a rövid részben (16. kottapéllda).



16. kottapéllda

⁴⁷ Ez az ál-visszatérés bővítés nélkül akár a 93. ütemtől g hangról is elkezdődhetne.

Valójában az ezt követő hegedű belépéssel indul a repríz d-mollban a 99. ütemben. A fúgatéma már csak két szólamon keresztül mutatkozik meg, és dallamának tekintetében megegyezik a fúgaexpozióval egészen a 110. ütemig. A különbség egészében véve a cselló pizzicatóin kívül az, hogy a visszatérést hozó hegedűszólam nem egymagában játszik, hanem a brácsa kíséri, miután átadta a témát az ál-visszatérés után. A 110. ütemtől a 112. ütemig fölépéses szekvencia⁴⁸ vezet egy újabb mixtúrához (113-114. ü.), amely *gisz* alapú szűkített akkordfelbontásban éri el a tetőpontját a 115-116. ütemben. Innen már a jól ismert ritmikai eszközökkel játszik a szerző, minduntalan d-moll felé hajolva.

A 120-122. ütemben végre egy hagyományos A-dúr-d-moll domináns-tonika zárlatot hallhatunk, ami a 122-123. taktusban majdnem megismétlődik, de Dohnányi humora elnyeli a záróhangot. A következő ütem szünet utáni *d* hangja az izgatott témafejet indítja újra. A 126. ütem második felében az *esz* nápolyi szint követően megjelenik a D-dúr, majd a c-moll és g-moll között bizonytalankodó pontozott negyedek unisonót követő *g*, *esz*, *g* alapú akkordok után plagális lépéssel elérjük a D-dúrban kezdődő második témát.

Az ellentétek nagyszerű példáját állítja elénk Dohnányi a most következő részben a dolce, végig homofón dalformával (138-169. ü.). A folyton dúr és moll között mozgó, trióyszerű témában a legtávolabbi hangnemekhez is eljutunk:⁴⁹ a D-dúrhoz képest szubdomináns G-dúrt, amely a 159. ütemtől, a harmadik és a negyedik sor határán lép a folyamatba, a Cisz-dúr (163. ütem), a Fisz-dúr (164. ütem), majd a H-dúr és a h-moll (165. ütem) követi. Ritmikai ellentétként megjelenik a duola, amelyet főleg a cselló pizzicato kísérete képvisel, de két ütem erejéig a brácsában is megszólal, pizzicatók párhuzamaként (161. és 163. ü.).

A második kidolgozás⁵⁰ (170-215. ü.) az elsőhöz hasonlóan hangnemi bizonytalanságban lebeg. Az induló tizenöt ütemben, amelyet analóg szakaszként értelmezhetünk az első kidolgozás megfelelő ütemeivel, szintén szűkített hangzatok követik egymást, és ebben a pillanatnyi megnyugvást ezúttal az Asz-dúr jelenti a 183-184. ütemben. Itt szintén a brácsa kezdi a témakidolgozást, de az irány megfordul, letről felfelé indul. Néhány másodperce még egy másik, lírai világban voltunk, és ennek következményét most szövi Dohnányi a *ff* utáni subito *p* dolce

⁴⁸ Szeptim akkordok követik egymást fél ütemenként *a-d-g-c-f-b* alappal.

⁴⁹ Kiszely az e-moll zongoraversennyel (op. 5) kapcsolatban írja, hogy „A merészen távoli hangnemek váratlan egymás mellé helyezése jellemző a műben.” Kiszely/Dohnányi: 11. Ez a jelenség itt is megmutatkozik.

⁵⁰ Lásd a partitúra formai áttekintését.

folyamatba. C-dúrban indul a daltéma (185. ü.) és néhány ütem múlva már A-dúrban találjuk magunkat (191. ü.). Ezen a ponton apró, de figyelemreméltó különbség a téma analóg helyével (143-144. ü.) szemben az, hogy itt már az A-dúrban megszólaló szext hangközlépés előtt decrescendót kér a szerző, a hangközre pedig külön kiírja a *p*-t.⁵¹ Az lehet ennek az oka, hogy itt csupán a dal első sorát ismétli a szerző, míg a dal bemutatásánál továbblép. Mindenesetre az előadó figyelmét nem kerülheti el ez a különbség, ajánlatos a mű próbáján is tudatosítani ezt a tényt.

Dohnányira jellemző kompozíciós technikát figyelhetünk meg a 192. és a 193. ütem kapcsolódásában, valamint a 197. ütemben. Az A-dúr-Desz-dúr lépés, majd a d-mollra ugrás jellemző Dohnányi zeneszerzői merészségére. A cselló ereszkedő, részben kromatikus menetei, amelyeket Dohnányi az első téma ritmikai elemeibe öltöztetett, a 191. ütemtől többször beleszólnak a daltémába. A szerző ezzel előrevetíti a kettős fűgában összekapcsolódó két téma megjelenését. (17. kottapéllda).

17. kottapéllda

A terjedelmileg egyre csökkenő ritmikai képlet irányát a 204. ütemben a brácsaszólam megfordítja, és kis-, illetve nagyszekund lépésekkel lentről felfelé haladva imitálja a témát. A szekvencia A-dúrba torkollik a 208. ütemben. Ez már az ellenpont egyik legzseniálisabb bemutatásának tartható D-dúr szakasz (215. ütem) domináns hangneme. De amíg odáig eljutunk, a téma legkisebb kromatikus töredékének torlódása és két ütemnyi lefelé haladó kromatikus szekvenciális csoport vezeti a folyamatot a hegedűszólamban.

⁵¹ A 143-144. ütemben éppen a hangközre kulminál a dinamika.

„Szinte azt mondhatnánk: nincs két olyan zenei gondolat, melyet Dohnányi ne tudna kontrapunktikusan szembeállítani. Zenéjének varázsa azonban abból fakad, hogy nem érezzük szembeállításnak, ami pedig az.”⁵² Folytassuk Vázsonyi gondolatait azzal, hogy az itt következő rész a humornak és az ellenpontnak olyan elegáns ötvözete, ami – függetlenül attól, hányszor játszotta az előadó a művet – a hangverseny alatt mindig meglepődésre és csodálatra készítheti őt.⁵³ A dal 32 üteme két apró eltéréstől eltekintve⁵⁴ teljes egészében megismétlődik, azonban a dolce utasítás helyett itt espressivót ír a szerző. A líra és a sziporkázó scherzo jelleg ellentétének hangsúlyozása még inkább lehetséges ezen a módon. Kevésbé lényeges, de megemlítené az az eltérés, amelyet a 148., illetve a 225. ütem végén látunk. Az előbbiben a szerző rövid decrescendót kér, majd a teljes 149. ütemben újra crescendót, végül a 150. ütemben ki van írva a **mf**. A két témás „in filo”⁵⁵ részben viszont folyamatos crescendo után két ütemmel később, a 229. ütemben kerül oda a **mf** kiírás, és ezzel az utasítással egy időben a brácsa újra elkezd a témát, **mp** instrukcióval. A 154. ütemben visszamegy a dal **mp**-ra, míg az analóg helyen a 231. ütemben **mf**-n marad. Dohnányi nyilvánvalóan azért találta ezt indokoltnak, mert a scherzo téma a legato dallammal együtt szól, és nem takarhatja el azt. Talán csak nagyvonalúságból fakad, hogy a 156-157. és a 233-234. ütem párhuzamában az utóbbinál egy ütemmel később szerepel a crescendo jelzés, pedig a crescendo folyamat mindkét esetben ugyanarra a **f**-ra tart. Ahogy már fentebb is tettük, e helyen szintén megjegyezzük, hogy az imént leírt bekezdés érdekes és fontos információkat hordoz a darab előadására vonatkozóan is, a mű próbáján ezeket feltétlenül meg kell említeni.

A szóban forgó rész elején (215. ü.), amíg a hegedű a scherzo-téma ellenszólamaként a cantilénát játssza, a tételt kezdő fúgatéma megismétlődik hangról hangra a brácsán. A cselló belépése már nem egyezik azzal a fúgátémával, amit a tétel kezdésekor a brácsa játszik, de a variánsának

⁵² Vázsonyi/Dohnányi: 214.

⁵³ Remélem, meg tudják bocsájtani ezt a szubjektív megjegyzést.

⁵⁴ Az egyiket a 143. és a 220. ütem összevetésében találjuk, ahol előbbiben az utolsó nyolcad *b*, utóbbiban *h*. A másikat a 153. és 230. viszonylatában láthatjuk, ahol az utóbbiban már nem szerepel a kétvonalas *g*-vel szeptim hangközt alkotó egyvonalas *a*.

⁵⁵ A kifejezést Vázsonyitól kölcsönöztem, meghatározása szerint: „...az *in filo*-rokonságok [...] lehetővé teszik különböző témák könnyed összeszövését...” Vázsonyi/Dohnányi: 214. Az *Idegen szavak és kifejezések szótára* szerint a „fil-, filo- gör szóösszetételek elő- v. utótagjaként a vele összetett fogalom kedvelőjét, barátját jelöli” N.N.: „fil-, filo-”, In: Bakos Ferenc: *Idegen szavak és kifejezések szótára* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1974), 260. Vázsonyitól azt is megtudhatjuk, hogy „A két téma rokonságát „in filo”-nak nevezték a Mozart-családban.” Vázsonyi/Dohnányi: 210.

nevezhetjük. A 227. ütemtől kíséretté alakul, és onnan ezt a feladatot látja el. A brácsa végig a hegedű ellenpontja marad. A cselló, miután a pizzicato akkordjai véget érnek, a 236. ütemtől rátér arra a duolás kíséretre, amit a dal bemutatásakor játszott. A dal befejeztével Dohnányi egyszerűen átmásol tizenhárom ütemet a fugaexpozíció visszatéréséből, a mixtúrákkal kezdődő szakaszból.⁵⁶ Ezután új anyag nincs, a harmóniai lépésekben itt is találhatunk olyan viszonylatokat, amelyek a korábban leírtakra jellemzőek.⁵⁷ A 275. ütemben elkezdődő zárlatban a csellótól kezdődően szólamsorrendben torlasztva lépnek be a hangszerek a fúgát imitálva. A 281. ütem második felétől felhangzó négy *p* pizzicato és négy *f* arco akkord a *b-esz* és az *a-d* domináns-tonika viszonylatot képezi.

Ha megvizsgáljuk a tétel scherzo témájának ritmikáját, érdekes tendenciát figyelhetünk meg: a tétel előrehaladtával a formációk terjedeleme egyre csökkennek (18. kottapélda).⁵⁸

The image displays six staves of musical notation, labeled a) through f), representing different instruments or parts in a score. The tempo is marked 'Vivace' at the top. Staff a) is in treble clef, 6/8 time, starting with a piano (*p*) dynamic. Staff b) is in bass clef, also 6/8 time, starting with a piano (*p*) dynamic. Staff c) is in treble clef, 6/8 time. Staff d) is a grand staff (treble and bass clefs) in 6/8 time, starting with fortissimo (*ff*) dynamics. Staff e) is in bass clef, 6/8 time, starting with mezzo-forte (*mf*) dynamics. Staff f) is in treble clef, 6/8 time, starting with mezzo-forte (*mf*) dynamics. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

18. kottapélda

⁵⁶ A 113-125. ütemet átmásolta a 247-259. ütemig tartó szakaszba.

⁵⁷ 262. ü.: gisz-moll, 263-64. ü.: c-moll, 265-66. ü.: G-dúr, majd g-moll, 267-68. ü.: Esz-dúr (nápolyi), 269-70. ü.: e-moll, 271-72. ü.: h-moll, 272-73. ü.: esz alapú szeptim, majd átmenő akkordok után a 275. ütemben D-dúrban megkezdődik a tizenegy ütemes zárlat.

⁵⁸ Az utolsó, legrövidebb képlet már a 90. ütemben is felvillan, de ezen a helyen kap jelentőséget, ezért említjük itt.

Ehhez érdekes ritmikai kapcsolódás tartozik, amelyet a brácsa és a ritmusformációk viszonylatában figyelhetünk meg: a *b* pont alatt említett képlettel kapcsolatban némi túlzással elmondhatjuk, hogy e hangszer kapta azért, hogy a tétel különböző helyein az addig elő nem forduló új mozzanatokat jelezze. Ezek a megnyilvánulások a virtuóz scherzo karakterhez méltóan természetesen villanásszerűen bukkannak fel, és a mű előadásakor jól hallhatóak, világosan jelzik egy új gondolat, vagy dramaturgiai változás felbukkanását. Mivel ez a megfigyelésünk a dolgozat témájával összefüggésben fontos jelenségről számol be, ezért táblázatba rendezzük az ide vonatkozó ütemszámokat. Az analóg helyeket együtt említjük (2. ábra).

fúgaexpoziáció (1-71. ü.)	22-24. ü. és analóg helye, a 57-59. ü.
első kidolgozás (71-137. ü.) második kidolgozás (170-215. ü.)	71-73. ü. és analóg helye, a 170-172. ü.
első kidolgozás (71-137. ü.)	86-88 ü.
első visszatérés (99-137. ü.) és coda (247- a végéig)	120-122 ü. és analóg helye, a 254-256. ü.

2. ábra

A leírtak alapján megállapíthatjuk, hogy a tétel folyamán feltűnően sok alkalommal jut kezdeményező szerephez a brácsa.

Túl azon, hogy Dohnányi „Humora igazi humor volt; nem szarkazmus, nem irónia, nem cinizmus. Tiszta, könnyed, ellenállhatatlan humor [...],”⁵⁹ nem csodálkozhatunk, hogy a zenetudomány és a korabeli kritika⁶⁰ egyaránt Dohnányi lenyűgöző és briliáns tételei egyikének tartják a Szerenád Scherzo tételét.

⁵⁹ Vázsonyi/Dohnányi: 77.

⁶⁰ „A legeredetibb tétel kétségtelenül a virtuózan előadott Scherzo, amely a legnagyobb tapsot kapta.” „A Fitzner Quartett hangversenye Grazban, 1904. március” *Grazer Tagblatt*. 1904. március 25. In: Gombos sajtóreceptió III./A bécsi évek/Dohnányi Évkönyv 2005.: 151-337. 276. „Megállapítható, hogy Dohnányi műveiben a scherzók tételek a legmegragadóbb önkifejezési formák közé tartoznak [...]” Kiszely/Dohnányi: 11-12.

2.2.4. Tema con variazioni

Ha végigtekintünk Dohnányi művein, megállapíthatjuk, hogy a variációs szerkesztésmód a szerző minden alkotó periódusában jelen van. Reprezentatív szerepéhez az is hozzájárul, hogy a legkülönbözőbb összetételű és műfajú darabokban megtalálhatjuk, tehát „...a variációhoz való viszonyát zenéje egyik alapvető kérdésének kell tekintenünk.”⁶¹ Kusz Veronika szerint az is alátámasztja a műfaj fontosságát Dohnányi életművében, hogy nem csak a hagyományos formákban fordul elő, hanem más sorozatokban, is, mint például az op. 10-es Szerenád:

[...] felnőtt korában keletkezett ciklikus szonátainak több, mint kétharmadában (14 opusból 10-ben) választ variációs formát az egyik tétel számára. [...] Lazább sorozataiban is rendszeresen felbukkan a variáció, úgy a szvitnek nevezett ciklusokban (például Humoreszkek szvit formában, op. 17; fisz-moll szvit, op. 19), mint az egyéb darabokban (például Szerenád, op. 10; Szimfonikus percek op. 36; Hat zongoradarab op. 41). [...] míg a variáció több tételes szonátába foglalását a hagyomány is diktálhatja, addig egy szvitbe, vagy más lazább sorozatba illesztett variáció biztosan egyéni preferencia kifejeződése.⁶²

Mivel Dohnányi nagyon ritkán nyilatkozott saját kompozíciós elveiről, erre a tényre a korabeli kritikusok világítanak rá.⁶³ Figyelemreméltó, hogy Tovey a variációs tételt tartja a Szerenád legkomolyabb és legromantikusabb részének.⁶⁴ A hét kamaradarab közül, amelyekkel jelen dolgozatban foglalkozunk, öt műben találkozhatunk variációs tétellel.⁶⁵

⁶¹ Kusz/D. var. műv.: 9.

⁶² I. m.: 11.

⁶³ „Dohnányi a variációs forma legnagyobb mesterei közül való.” Papp/Dohnányi: 35. „Dohnányi variációs művészetére jellemző, hogy milyen szellemesen formálta át a témát az egyes változatokban.” Szerző és cím nélküli hangversenykritika. *A Zene*. 17/3 (1935. november 15.), 47. In: Kusz/D. var. műv.: 13.

⁶⁴ „This movement is the most serious and romantic part of the work.” Tovey/Dohnányi: 329.

⁶⁵ A Szerenád 4. tételén kívül a következő variációs tételekre utaltunk: A-dúr vonósnégyes op. 7 2. tétel, esz-moll zongoraötös op. 26 2. tétel, a-moll vonósnégyes op. 33 2. tétel, Szextett op. 37 3. tétel. Az op. 7, 26 és 37 esetében Dohnányi nem jelzi tételcímmel a variációt, az op. 10-nél és az op. 33-nál címként szerepel a műfaj (op. 33: Andante religioso con variazioni).

A tétel variációs felépítése egy olyan alapelvből indul ki, amelynek gyökerét a témabemutatásban találjuk.

A témától való elrugaszkodás, és a variációsorozat vezérlője nemcsak konkrét zenei motívum, hanem egy elv is lehet. A Szerenád (op. 10) modálisan harmonizált témájának *b* részeként megjelenő, kromatikus kontrasztáló anyagot romantikus epizódként értelmezhetjük az archaikus, majdhogynem ódon közegben. Ez a kettősség nagymértékben befolyásolja a variációkat, mert a továbbiakban a funkciós tonalitás megjelenését, az eluralkodó kromatikát, a bonyolultabbá váló ritmikát, a dúsuló textúrát, valamint az egyre szenvedélyesebb hangvételt mind a romantikus gondolkodás felülkerekedéseként értelmezhetjük.⁶⁶

A fent idézett felsorolásban a variációk egymásutánjából megszülető ritmikai eszkaláció a legfeltűnőbb.

[...] az 1. variáció még a téma nyugodt alapképleteit (pontosított fél, negyed, nyolcad) hozza a motivikus anyagában, de a következő változat már negyedek és nyolcadok kombinációjára épül. A 3. variáció egyetlen (átvezető jellegű, *ritenuto*) ütemét leszámítva folyamatos nyolcadmozgást hoz mind motivikus, mind egyéb texturális elemként; a 4. variáció állandó triolamozgást állít a középpontba. Az utolsó variációban tizenhatod-szextolák zsongnak, de a motivikus anyag visszatér hosszú értékeihez, tehát egyfajta szintézis valósul meg a dallamhoz tartozó ritmuskarakter kidomborítása és a ritmikai dúsítás elve között.⁶⁷

Ide kívánczik, hogy Beethoven, akit Dohnányi a formaművészet legnagyobb mesterének tekintett,⁶⁸ szinte iskolapéldaként alkalmazza ezt a technikát az A-

⁶⁶ Kusz: D. var. műv.: 108.

⁶⁷ I. m.: 93.

⁶⁸ „A beethoveni *formaművészet* csodája izgatta gyermekkorától kezdve. Soha nem szűnt meg azt fejtegetni, hogy a 32 szonátában minden zenei forma megtalálható valamilyen alakban,

dúr (Kreutzer) szonáta op. 47 Andante con Variazioni tételében. A négy variáció során a tizenhatod triolától a százhuszonnyolcadig fejleszti szisztematikusan a ritmusokat.⁶⁹ A beethoveni rendszeresség a variációk ütemszámában is megnyilvánul. Ahol a változatok taktusszám szempontjából nem követik a téma tizenhat ütemes megjelenítését, még ott is logikus rendszert fedezhetünk fel. Az első két változat a témával megegyezően tizenhat-tizenhat ütemes. A 3. variáció harmincegy ütemből áll, azonban ez az egyetlen kapcsolódás, ahol a szerző nem zárja le a variációt. Záróhanggal együtt az előzőnek pontosan a duplája, 32 taktus lenne. A harmadik sor két ütemes bővítéssel nyolc ütemmé növekedik, tehát a két átvezető ütem nélkül ez is hat ütemes lenne. A 11 taktusból álló negyedik sor a szabad variáció kiteljesedése, az utolsó három ütem bővítésként kapcsolódik az előzményekhez. A negyedik változat negyven üteme szabályos négyszer nyolc ütemes sorokból áll, és az elején egy ütemes bevezető, a végén hét taktus bővítés kapcsolódik hozzá. Míg az eddigi variációk ütemszámában növekedtek, az ötödik egy kicsit kevesebb taktusból áll. A harminchat ütem négy soros felosztása érdekesen egyenlíti ki egymást: az első, a második és a negyedik sor 9-9 ütemes, azon belül 7+2-es tagolással. A harmadik sor kontrasztáló anyagát azonban még inkább kiélezi a szerző egyrészt az *accel.* *molto* utasítással, másrészt azzal, hogy a heves sürgetést két ütemmel kevesebb, rövidebb formában ábrázolja.

A téma dallama a lehető legegyszerűbb ritmikai elemekből építkezik: a 3. sor 3. ütemének két nyolcadától eltekintve ugyanazok a képletek vonulnak végig soronként. Dohnányi kedvelte ezt a sztereotípiát, témabemutatásainál gyakori jelenség, hogy dallamainak első két sora, vagy csupán két kezdő motívuma ugyanabban a ritmusban mutatkozik meg.⁷⁰ A dallamot játszó hegedű és a kísérő szőlamok között nem tesz a szerző dinamikai különbséget. Az a szőlamfelrakás indokolhatja ezt, amelyben a kísérő hangszerek tömör, homofón hangzást képeznek a felső szőlammal, és ezzel erősítik azt.⁷¹ Ehhez járul egy – a vonósok iránti érzékenységről tanúskodó – fontos előírás a dallamra vonatkozóan. A

hogy senki nem írt azóta [amíg egyáltalán beszélhetünk formáról], ami ott nem létezne – legalábbis csírájában.” Vázsonyi/Dohnányi : 61.

⁶⁹ 1. variáció: 16-od triola, 2. variáció: 16-od és 32-ed, 4. variáció: 32-ed és 32-ed triola, 64-ed és 64-ed triola, a *molto Adagio* utáni codában 128-ad.

⁷⁰ Például a c-moll zongoraötös op. 1 3. tételének, vagy az esz-moll zongoraötös op. 26. Intermezzójának esetében is ezt láthatjuk. Mindkettőnél a brácsa mutatja be a témát.

⁷¹ „Itt kell megjegyeznünk, hogy hogy az újonnan komponált variációs témák többsége a kölcsönzött témákhoz hasonlóan [...] archaikus, korál jellegű, egyházi karakterű (op. 7, op. 10, op. 19, op. 33.). A korálszerű hangzás kiegyensúlyozott dallamvonal és ritmika, valamint plagális dallamfordulatok és harmóniafüzések következményeképp alakul ki.” Kusz/Doh. var. műv.: 16.

legatója a második sorban (lásd fentebb a 19. kottapéldát, 6-7 ü.) Fisz-dúr érintésével finoman és érzékenyen tölti ki és mozgatja meg az első sorban még tömörszerűen megszólaló anyagot. Elképzelhető, hogy Dohnányi így akarta ellensúlyozni a *p*-ban megszólaló második sor visszafogottságát.

Az áttetsző hajlékonyság esetleg arra készítheti a csellistát, hogy szólisztikusnak értelmezze a két taktust. Ebben az esetben érzésem szerint felbillenne a hangzás kiegyensúlyozottsága. De ha a dinamikán belül fokozott artikulációval játszva inkább a háttérben marad az előadó, akkor csak annyira mozdul meg a téma vonala, amennyire egy finom ecsetvonással derültebb tónust vihet a festő egy kép egységes hangulatába. E helyen nagyon meghatározó a csellószólamot játszó művész tudatos hozzáállása. A harmadik sorban „...váratlanul fölborul a téma menete. A D-ion zárlatot egy unisono *esz* feledteti el, amire szintén unisono, *crescendáló*, az eddigi tonalitástól nagyon idegen, kromatikus menet következik.”⁷⁵ Vázsonyi feltételezi a dodekafónia megjelenését, azonban ő maga cáfolja meg gyanúját azzal, hogy a tonális érzését erősebbnek tartja a kromatikánál.⁷⁶ A 11. és a 12. ütem nyolcadmozgásaiban a ritmikai fejlesztés kezdeti lépéseit fedezhetjük fel. A hegedű visszatér első fekvésbe a D húrra, így a felfelé haladó skálamenet világosabb színt nyer (lásd fentebb a 19. kottapéldát, a 9. ütemtől).

A negyedik sorban a második sor tökéletes analógiáját fedezhetjük fel. A cselló C-dúr akkordfelbontásos átvezetése után nagyon szép fordulat az a-moll indulás. Innen hangról hangra ugyanaz szólal meg egy tiszta kvarttal feljebb, azonban a két alsó szólamot Dohnányi felcseréli.⁷⁷ A brácsa átveszi a basszus szerepét, és a cselló, mint középszólam egészen közel kerül a hegedű dallamához. A hangszerelés és ezáltal a hangszín megváltoztatásának ilyen egyszerű módjával Dohnányi bemutatja a második sort, mint az eredetinek egy másik árnyalatát. Ezzel egyfajta belső variációt ültet a témabemutatóba (lásd fentebb a 19. kottapéldát).⁷⁸

A sorok zárásai azt mutatják – G-eol, D-ion, C-ion, G-eol –, hogy autentikus lépések helyett I., V., IV, I. funkciók követik egymást, tehát a klasszikus szubdomináns-domináns sorrend megfordul. Megjegyezzük, hogy az

⁷⁵ Kusz/D. var. műv.: 20-21.

⁷⁶ Vázsonyi/Dohnányi: 205. Nem beszélve arról, hogy a dodekafónia nem azonos a kromatikával.

⁷⁷ Ezzel a technikával már találkoztunk a Scherzo-tételben, lásd 32.

⁷⁸ Ez a gondolat úgy kapcsolódik Kusz Veronika idézetéhez (66. l., 41.), hogy Dohnányi ebben az esetben hangszereléshez köthető elvvel variálta meg az első sort a témabemutatóon belül.

első sor zárásánál (3. ütem 3. negyede és a 4. ütem) kicsiben ugyanez C-dúr, G-dúr lépéssel plagális zárlatként szerepel. Noha a témában a tonalitás érzése erősebb a kromatikánál, a dallam a kromatika nagyon szép megjelenési formáját mutatja be a *g-fisz-f-e*, illetve a *c-h-b-a* ereszkedéssel. A harmadik sor félhangos emelkedése pedig, ahogy fentebb már említettük, ellenszólamot képez a többi sorral szemben, jellegében is sötétebb, kontrasztáló anyagként jelenik meg.

Ha a variációs tétel negyedik sorát összevetjük a Marcia középrészével, hasonlóságot láthatunk a dallam ereszkedésében: ugyanazt a *c-h-b-a* vonalat követhetjük azzal a különbséggel, hogy a dallam hosszúságából kifolyólag a Marcia-tételben továbbhalad a skála *asz-g-fisz-f-e-esz* irányba. Tehát a dallam és a kromatika viszonyának elve – természetesen a negyedik tétel első és második sora is ide tartozik *g*-ről indulva – megegyezik.

1. variáció

Az 1. változatban, amelyet dallamismétlő variációnak⁷⁹ nevezhetünk, a téma dallamát a brácsa ismétli meg. A harmóniák ugyanazok, mint a témabemutatásban, a ritmika adja a változás alapját. A szerző az első és a második sorban **mf** *espressivo* jelzéssel emeli ki a szólóhangszert a **p** kíséretből, ami részben azzal magyarázható, hogy a témabemutatással ellentétben, ahol végig a dallam szól legfelül, itt a tizenhatod figurációk közül a hegedű által játszott képletek a brácsa fölé kerülnek. Másrészt az első, a második és a negyedik sorban dupla fogások is szerepelnek a kíséretben, és a dallamnak a vastagabb hangzásból kell kiemelkednie. Elképzelhető, hogy a brácsa terjedelmesebb hangzása inspirálta Dohnányit abban, hogy ezekkel az eszközökkel vegye körül a témát az 1. variációban. Például a kezdéskor a brácsa egyvonalas *g* dallamhangja a hegedű által játszott egyvonalas *c-esz* hangközzel szabályos c-moll akkordot képez, illetve utána két ütemmel, a variáció harmadik taktusában az első akkord egy *d* alapú szabályos moll kvartszext (20. kottapélda).

⁷⁹ „A dallamismétlő [...] variációkban a téma érintetlen marad, a változást a megújuló egyéb, témán kívüli elemek idézik elő.” Kusz/D. var. műv.: 23.

20. kottapélda

A sort folytathatnánk annak alátámasztására, hogy az akkordikus jelleg miatt, amelyben a dallam hangja képviseli az egyik hangot, a szólóhangszert meg kellett különböztetni. Ugyanakkor a variáció szépsége többek között abban rejlik, hogy a szóló és a kíséret szimbiózisa csodálatos egységet alkot. Az is fontos észrevétel az előadó számára, hogy a témabemutatásban a második sor a **mf** kezdés után **p**-ban folytatódik, az 1. variációban viszont ugyanezen a helyen a szóló és a kíséret között változatlan a dinamikai viszony. Tehát ugyanazon a szinten marad, de ahhoz, hogy az előadó valóban megtarthassa ezt, érzeteinek az intenzitás növekedését kell diktálnia. A harmadik sorban a brácsa **p** dinamikával

visszahúzódik, és a többi hangszer unisonóval támasztja alá a dallamot.⁸⁰ Nagyon szép kontraszt a *f*-ig tartó emelkedés után következő *p* hátralépés a harmadik és a negyedik sor határán. Ez a gesztus – a brácsa átkötött *c* hangjával együtt – álomszerűvé varázsolja a negyedik sor kapcsolódását. A hegedű a témabemutatásnál ugyanilyen utasításokkal játssza a dallamot, de a környezet sokkal realisabb hangzást von köré.

A ritmikai variálásban kulcsszerepet játszó tizenhatodok lejegyzése fontos információt hordoz. Ha időbeli rendszerben nézzük, Dohnányi írhatta volna ezeket a figurációkat nyolcadokban is. Vajon miért ezt a megoldást választotta? A szerző nagy valószínűséggel fontosnak tartotta a tizenhatod szünetek írásbeli jelzését, mert ezzel egyértelműsítette a hangok közötti artikulációt. És ha még egy kicsit olvasni szeretnénk a sorok között, érzésem szerint a szünetekkel megszakított tizenhatodok páros grafikai összekötése kifejezi az akkordfelbontásban kívánatos folyamatosságot.

Ha eljátszunk a gondolattal, hogy pontokkal ellátott nyolcad csoportokat is leírhatott volna, akkor arra a következtetésre juthatunk, hogy csak a hangok közötti potenciális elválasztást kívánta volna jelezni. Azonban a tizenhatod értékekben leírt hangok és az azokat váltó szünetek ábrázolásában rejlő lényeg maga a szünet. A hangok hossza és folyamata pedig ebből a szünetből következik.⁸¹

2. variáció

A ritmus variálásának egyik módja lehet, ha „...a téma bizonyos ritmusképlete, vagy ritmusképletei kiterjednek, eluralkodnak a variációban.”⁸² A 2. és a 3. változatban Dohnányi ezt a technikát használja. Korábban megjegyeztük, hogy a téma harmadik sorának utolsó ütemében feltűnik a cselló hármashangzat felbontásának az alapritmustól elütő ritmikai megjelenése. Ez az elsőre lényegtelennek látszó alkotóelem ritmikai arculat kialakítójává emelkedik. Kusz Veronika szerint „A 2. variáció alapritmusa [lásd a 33., 37. ütemet, stb.] ugyanis nagy valószínűséggel a téma harmadik sorának cselló-motívumából

⁸⁰ „Figyelemre méltó a téma érzékeny 3. sorának transzformációja: az egyszerű három oktavnyi párhuzam szellemesen kikomponált formában, de lényegében változatlanul jelenik meg.” Kusz/D. var. műv.: 23.

⁸¹ Dohnányi a darab tisztázatában (OSZK Ms. Mus. 2.985) még összehúzta az egy ütembe tartozó tizenhatodok szárait. Elképzelhető, hogy a folyamatosság fontosságát akarta jelezni ezzel. A partitúrában már kettesével szerepelnek a tizenhatodok.

⁸² Kusz/D. var. műv.: 88.

eredeztethető.”⁸³ (Lásd lentebb a 21. kottapélda 37. ütemét). Dohnányi tovább variálja az alapritmust a 35. és a 39 ütemben úgy, hogy egy negyedde és négy nyolcaddá változtatja.

Kusz szerint „A 2. sor speciális variálási módja jól szemlélteti azt az állításunkat, miszerint a kéttagúságból adódó ismétlődő zenei anyagok eleve kiválóan alkalmasak variációs alapanyagnak.”⁸⁴ Azzal a megfigyeléssel folytathatjuk ezeket a gondolatokat, hogy a lefelé tartó szekvenciális menettel együtt a téma hangjai megtalálhatóak a brácsa által játszott hangközök alsó szólamában (37. ütem: *g*, 38. ütem: *fisz*, 39. ütem: *f*, 40. ütem: *e*, lásd lentebb a 21. kottapéldát), és a harmóniak – az utolsó kivételével a 40. ütemben, ahol *d* alapú akkord helyett *e* alapú kvintszext szól – lényegében megegyeznek a téma harmóniáival.

A harmadik sor elején (41. ü.) az első két negyeden csak a brácsa mozog, és az *esz* oktáv lépéssel a témabemutatásra irányítja a figyelmünket. Úgy tűnik, mintha a brácsa átvette volna az irányítást, de az ütem végén látjuk, hogy csak a csellónak mutatott irányt. Az oktávlépés kis *esz* hangja szelíden átnyújtja a fonalat a legalsó szólamnak, hogy az folytassa a hangról hangra megszólaló témadallamot (21. kottapélda).

21. kottapélda

Annak ellenére, hogy a cselló idézi a témabemutatás dallamának harmadik sorát, a hegedű dallamfüzérei egyenrangú szólamként vannak jelen, és

⁸³ I. m.: 88.

⁸⁴ I. m.: 71.

ezúttal felfelé haladó szekvenciális menetben haladnak. Noha a brácsa kísérőszólamává vált, *desz* hangja fontos szerepet tölt be a 41. ütemben: Esz-mixolíddá színezi az Esz-dúrt. Egy másik érdekes funkciót kap a brácsaszólam a negyedik sor elején (45. ü.): az általa játszott szeptim hangköz *c*-je a témadallamhang megjelenése is egyben (lásd fentebb a 21. kottapéldát). A mű előadásakor érdekesen emelkedik ki a hangzásból, hiszen a csellóval alkotott harmóniában is legfelül helyezkedik el. A második ütemben a *h* témadallamhangot a basszusban találjuk, mint a *h* szeptim akkord alaphangját. A harmadik ütem *c*-mollra lép, és a sor plagális lépéssel G-dúron zár.

Dohnányi ebben a variációban – amellet, hogy a hegedűtől espressívo kifejezést kér – nem tesz dinamikai különbséget a hangszerek között. Valószínűleg azért nem tartotta szükségesnek, mert a hegedű eleve kiemelkedik a magasabb fekvésben játszott ritmikai figurációk miatt. A témadallam megjelenése a harmadik sorban elvileg indokolná a magasabb dinamikát a csellóban, de itt már annyira összefonódik a ritmikai figurációkkal és a harmóniával, hogy a szerző feltehetően ezért nem akart dinamikai különbséget tenni.

3. variáció

A 3. variációban tovább dúsul a ritmika. A téma 12. üteméből származó cselló akkordfelbontások kiterjednek (például 49., 51. ütem), és érdekes módon – egy kivételtől eltekintve, amikor a brácsa az 57. ütemben a többi szólam fölé igyekszik – csak a csellónál fordulnak elő. A variáció elején megjelenik egy új elem: „Hasonlóképpen a téma egy ritmikai nüanszából származtatható a 3. variáció alapképlete: a harmadik sor »*b* szakasz« marcató jellel is megerősített, legato-ívvel összekötött nyolcad hangpárjából.”⁸⁵ Ez az első a variációk között, ami már egy kicsit meglibben, de azért a nyugodt legato duolák határozzák meg a hangvételt sokáig. A harmóniák leegyszerűsödnek: a konszonáns akkordok lépései az első sorban egyszerűbbek a témánál, és csak ütemenként változnak. Az 53. és az 54. taktusban megjelenik az első szabad variációs téma⁸⁶ először a hegedűnél, majd a brácsa imitálja (22. kottapélda).

⁸⁵ Kusz/D. var. műv.: 88-89.

⁸⁶ „A Dohnányi-ouvre analízisében szabad variációknak nevezzük a sorozaton belül teljesen önálló tematikával rendelkező darabokat. Nyilvánvaló, hogy bizonyos esetekben nincs éles határ egy elvontabb, elrugaskodottabb dallamváz-variáció és egy szabad variáció közt, [...]” I. m.: 25.



22. kottapélda

Az 55. ütemben kezdődő 2. sor e-mollról Fisz-dúrra lép az 56. taktusban. Ez a gesztus a fátyollal borított *p* hangvételhez képest kicsit derültebbé teszi a hangulatot. Mégis, az előadónak vigyáznia kell, nehogy intenzívebbé váljon, hiszen ennek a sornak a tetőpontja egy ütemmel később, az 57. ütem crescendója utáni taktusban jön el. Szép megoldás ebben a folyamatban, hogy éppen a Fisz-dúrt kell visszafogni, és a crescendo h-mollban bontakozik ki. A három hangszer együtt mozdul, de közülük is a legfontosabb szerepet a brácsa játssza, mert a többiek fölé kerül, és a kétvonalas regiszterben kidomborítja az előbb diszkréten megjelenő szabad témát (23. kottapélda).



23. kottapélda

Ez a tetőpont (58. ü.) D-dúrban születik meg, és a brácsa stabilizálja később a tartott *d* hangjával. Az 58. ütem második és harmadik negyedén megjelenő *cisz* alapú szűkített akkordnak csak átmenő funkciója van. A tetőponttal egy időben kíséretként megjelenik a hegedűben a szabad téma töredéke.

A hat ütemnyi második sorhoz képest a két ütemig tartó D-dúr zárlat nyugalmat hoz, a cselló D-dúr akkordfelbontása a harmadik sort megelőző ütemben szinte az egekbe viszi az oldást (60. ü.). A szerző külön utasításban kéri, hogy az

utolsó két hangot, az egyvonalas *d*-t és *a*-t üveghanggal játssza az előadó. Ennek a sornak a tagolása 3 + 3 ütem, az elsőnek 4 + 2. A cselló ugyanabból a *p*-ből és ugyanarról az egyvonalas *a*-ról indul el a harmadik sorban, ahogyan feloldotta az előzőt. Itt ő a szólista, csak ő játszhat *f*-t, a többi hangszer asszisztál a legato nyolcadpárral. Két hangot, az *esz*-t és a *fesz*-t hozza a téma kontrasztáló sorából.⁸⁷ A *gesz*-t a brácsa játssza.

A negyedik sor elején (69. ü.) a hegedű és a brácsa duettjében az első sor imitációját hallhatjuk úgy, hogy a brácsa kezdi a dallamot, ezért most ez a hangszer kerül a hegedű fölé az első és a harmadik ütemben. A két felső szólam b-mollban indul, a cselló viszont *g* alapú szeptimfelbontást játszik, majd az ütem végi *f* és *e* hangja C-dúr felé viszi a folyamatot, de mégsem szabad crescendálni, hiszen a szerző csak a C-dúrtól írta ki az utasítást. Ebből úgy tűnik, mintha oldásnak kezelné a C-dúrt, pedig b-mollból⁸⁸ nem nevezhetjük annak, azonban a cselló *g* hangja domináns funkciót képvisel a *c* felé. Ezért viselkedhet oldásként a C-dúr. A kotta pontos olvasása és a tudatos előadói hozzáállás itt különösen fontos. A sor kezdetétől a *b-c-a-h* szekvenciát hallhatjuk, ütemenként szólalnak meg a harmóniák. A negyedik taktus H-mixolídjáról a 73. ütemben Esz-dúrra lépünk, és a szabad variációs dallam szenvedélyes áradásával, ami a hegedű és a brácsa duettjében szól, eljutunk a 4. variációig. A 77. ütemtől e-moll-ból indulunk, innen kiteljesedik a szabad variáció. A záróhang hiánya sejteti, hogy fokozott indulatok és új történések előtt állunk.

4. variáció

Nem csak az előző variáció záróhangja hiányzik, hanem ennek a változatnak az ütem egyére várt indítása is. Megáll a levegő, aztán a cselló a második negyedre hozott *f* pizzicatójára elindul a *g* oktáv *p* triola ostinato a brácsában (24. kottapélda).⁸⁹

⁸⁷ „A dallamváz-ismétlő variációk [...] az előbbi típushoz [dallamismétlő variációk] közelítenek, de annál bonyolultabbak, elvontabbak, mert a téma átalakított [feldíszített vagy éppen leegyszerűsített, absztrahált] alakját hozzák.” I. m.: 24. Ennek alapján a kontrasztáló anyagból két hangot dallamszerűen hozó részt nevezhetjük dallamváztöredék-ismétlő variációnak.

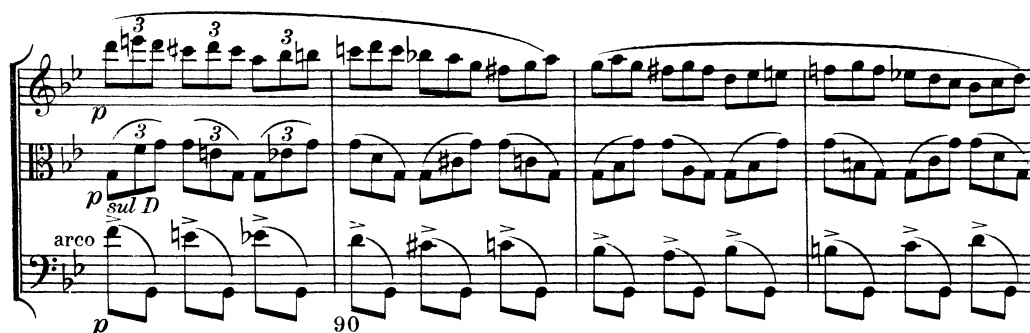
⁸⁸ A b-moll az azt követő C-dúr nápolyi hangnemének – Desz-dúr – párhuzamos mollja.

⁸⁹ A dinamikai ellentét ebben az esetben egy effektus kiváltását szolgálja. Azonban meg kell jegyeznünk, hogy az az apróságnak tűnő szokás, amely szerint Dohnányi a cselló pizzicatókat gyakran emeli meg hangerőben a körülötte lévő zenei anyagtól függően, rendkívüli hangszerismeretről és hangszerelési érzékenységről tanúskodik. Érdeemes végignézni ilyen szempontból például a variációs tétel 5. variációját.



24. kottapélda

Érdekes ez a dinamikai kapcsolás: izgatott, ütőhangszer-szerű hatást vált ki, ami jó eszköz arra, hogy megadja a hangulatot a fojtott triola orgonaponton keresztül az egész variációnak. A szerző kíséretként végig a brácsára bízta ezeket a képleteket úgy, hogy az oktávozó és az arpeggio triolák váltakoznak. A ritmikai fejlesztés újabb szintjére érkeztünk azáltal, hogy a triola a variáció folyamán uralkodóvá válik: az első és a harmadik sor oktáv orgonapontján kívül megjelennek a hegedű dallamot variáló triolái, és együtt szólnak a *g* orgonapontot folytató brácsa arpeggióival a második és a negyedik sorban. Ritmikai torlasztásként csatlakoznak a cselló duolái, és ezek szintén a *g*-t erősítik (25. kottapélda).



25. kottapélda

Ha a bevezető ütemet nem számítjuk, az első sor nyolc taktusból áll. Ennek első felében szólal meg a témadallam első, második és negyedik sorának változata, amit az első hegedű játszik először *d*-ről, másodszor *g*-ről. A hangsorban egyetlen fontos eltérés van: dallam szempontjából a témadallam 2. üteme (82. ü.) analóg a variáció dallamának nyújtott ritmusában szóló hangokkal, de az előbbiben kis szekund, a variációban nagy szekund lépést láthatunk. Ritmikája erősen diminuált, és a szabad variáció ritmikai képletének variánsában jelenik meg úgy, hogy itt az első és a második negyed értéken halljuk a nyújtott ritmust. A variálásnak azzal a módjával találkozhatunk itt

tehát, amikor a dallam hangjai majdnem pontosan megszólalnak, majd kvintváltásban még egyszer elhangzanak, de a ritmika a szabad variációs elemeket használja fel. A 85. ütemben a dallam iránya megfordul, felfelé halad. A második sor (89. ü.) az elsőnek a variánsa, a hegedű trioláiban felfedezhetjük az előbb elhangzott dallam hangjait (lásd fentebb a 24. és a 25. kottapéldát).

A cselló duoláinak hangsúlyjellel ellátott első hangjai izgalmas effektusként szólalnak meg, a kromatikus lépések tovább fokozzák a hatást. Ehhez jön még a szerző kérése, amely szerint a duolákat az A-D húrok helyett a mélyebb D-G húrokon kell játszani, hogy fedettebb hangzás jöjjön létre a csellóban. A harmadik sorban a cselló dallamának első lépéseiből úgy tűnhet, hogy a téma dallamát halljuk majd újra, mert a ritmika ugyanaz, és a cselló első két hangja enharmonikusan megegyezik a téma hangjaival; ehelyett azonban három ütemnyi tiszta kromatika következik. Itt már nagyon távol járunk a témától, teljes mértékben a szabad variáció érvényesül.

Az, hogy a negyedik sor (105. ütemtől) a harmadiknak a variánsaként jelenik meg, önmagában is egy variációs technika: úgy találjuk meg a dallam hangjait a triolában, ahogyan azt az első két sornál láthattuk. Megint c-eolon zár a sor, és hét ütem következik bővítményként: a 113. ütemben *asz* alapú szeptimre, majd a 115. taktusban *aisz* alapú szűkített szeptimre lépünk. Ezzel a nyitva maradt akkorddal jutunk el a variáció végéig, és a brácsa utolsó timpani-ütéseivel a *g* orgonapont lassan elhal.

A tétel ebben a variációban éri el a tetőpontját: az egészet átszövi a kromatika, a sorzárlatokon kívül sehol nincsen biztos harmóniai funkció. Dinamikailag itt ér el először **ff**-t a tétel, és szintén elsőként fordul elő az, hogy az első és a második sorban **p-f, p-f** folyamatot kell játszani. A brácsa úgy húzza vissza mágnesként a folyamatot a feloldásba, ahogyan az elején az intenzitást megelőlegezte. Stabilitásával ellentétet provokál az egész variáció folyamán, és ebben a háttérben a szélsőséges, romantikus indulatok az egekig csaphatnak.

5. variáció

A Szerenád (op. 10) záró variációja különleges augmentációjával tűnik ki. A témadallamtól elrugaszkodott variációk sora után az 5. változat reprízként funkcionál, ám a ritmus átalakul. A szellemes augmentációnak az a nyitja, hogy az *a* sorokban minden érték egy negyeddel meghosszabbodik, függetlenül attól, hogy eredeti értéke negyed, vagy fél volt, így tehát az augmentáció kétszeres,

vagy másfélszeres. A szabályt nem tartják be a négyütemes egységek záróhangjai, mert azok hosszabbra nyúlnak, valamint az *f* hang. Utóbbi nyilván a metrikai rend fenntartása érdekében változik másképp, kétszeres értékére.⁹⁰

Ezt a variációt különleges színben álmodta meg Dohnányi: itt újra a brácsa az, ami kiemelt szerepet kap azáltal, hogy a cselló pizzicato akkordfelbontásai és a hegedű tremolo-szerű vibrálása fölött a kétvonalas regiszterben espressivo kiemelkedik. A tétel folyamán a 3. variációban láttunk már arra példát,⁹¹ hogy a hangszer egy-egy ütem idejére a többiek fölé ível, de ebben a témareprízben a szerző egyértelműen a brácsa fedettebb hangszínét érezte megfelelőnek. Míg a témában a dallam az első két alkalommal *g*-ről indul, majd az utolsó sorban *c*-ről ismétli meg ugyanazt, itt negyedszer is *g* indulásról hallhatjuk a dallamot. A tétel folyamán először fordul elő, hogy a variációt a tételt záró G-dúr akkord nyitja, és utána konkrét harmóniai történéseket követhetünk végig. Nagyon szépek az első, a második és a negyedik sor záróhangjaihoz kapcsolódó, mixolíd irányba vivő dolce dallamok, amelyeket a cselló játszik a szabad variációs téma ritmusában (26. kottapéllda).

⁹⁰ Kusz/D. var. műv. 92.

⁹¹ 58. ütem. A 69.-72. ütem párbeszédében az 1. és a 3. taktusban a hegedű fölé emelkedik a brácsa.

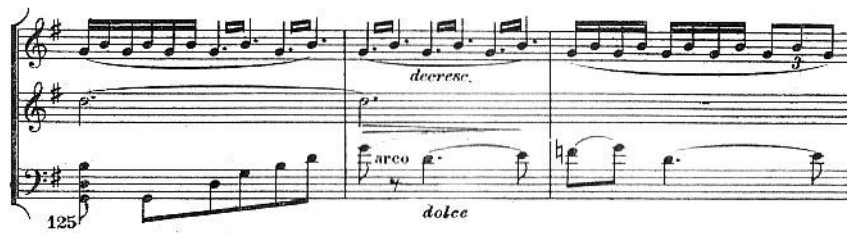
Più adagio.



First system of the musical score. It consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains sixteenth-note runs with a '6' above them, marked with a piano (*p*) dynamic. The middle staff has a treble clef and the same key signature, with a *pespress.* marking. The bottom staff has a bass clef and the same key signature, with a *pizz.* marking and a piano (*p*) dynamic. The measure number 120 is at the bottom left.



Second system of the musical score. It consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains sixteenth-note runs with a '6' above them, marked with a piano (*p*) dynamic. The middle staff has a treble clef and the same key signature, with a *pespress.* marking. The bottom staff has a bass clef and the same key signature, with a *pizz.* marking and a piano (*p*) dynamic. The measure number 120 is at the bottom left.



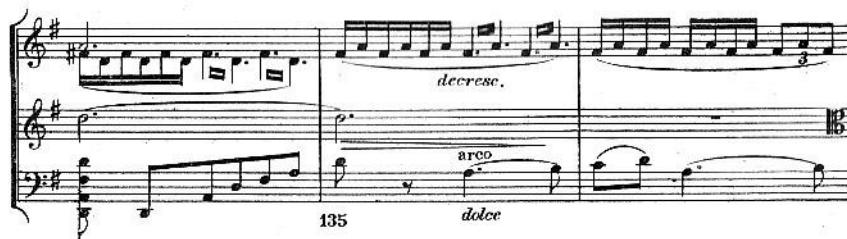
Third system of the musical score. It consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains sixteenth-note runs with a '6' above them, marked with a piano (*p*) dynamic. The middle staff has a treble clef and the same key signature, with a *decresc.* marking. The bottom staff has a bass clef and the same key signature, with an *arco* marking and a *dolce* marking. The measure number 125 is at the bottom left.



Fourth system of the musical score. It consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains sixteenth-note runs with a '3' above them, marked with a piano (*pp*) dynamic. The middle staff has a treble clef and the same key signature, with a *p* dynamic. The bottom staff has a bass clef and the same key signature, with a *pizz.* marking and a piano (*p*) dynamic. The measure number 130 is at the bottom right.



Fifth system of the musical score. It consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains sixteenth-note runs with a '3' above them, marked with a piano (*pp*) dynamic. The middle staff has a treble clef and the same key signature, with a *p* dynamic. The bottom staff has a bass clef and the same key signature, with a *pizz.* marking and a piano (*p*) dynamic. The measure number 130 is at the bottom right.



Sixth system of the musical score. It consists of three staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains sixteenth-note runs with a '3' above them, marked with a piano (*pp*) dynamic. The middle staff has a treble clef and the same key signature, with a *decresc.* marking. The bottom staff has a bass clef and the same key signature, with an *arco* marking and a *dolce* marking. The measure number 135 is at the bottom left.

szól vele egy időben. Ez a jelenség a negyedik sorban megismétlődik. Az első sor G-mixolid zárása után a második sorban a harmóniák megegyeznek a téma azonos sorában hangzókkal, és a cselló itt D-mixolidon zár.

A harmadik sor (138. ütemtől) különlegesen drámai variációs megoldásában nagyon gyorsan követik egymást a történések, sőt a hegedű és a brácsa egyidejű játékát hallva egy érdekes átváltozásnak is tanúi lehetünk. Ennek a sornak a témadallamával a két felső szólam unisonója **pp**-ból crescendóval és accelerando moltóval két ütem alatt **f**-ban tör ki, és a brácsa a két hangsúlyos *asz-b* nyolcadtól már egyedül fejezi be a témát **ff**-ban. Itt jön az átváltozás, ugyanis amíg a brácsa tovább viszi a dallamot a *c*-ig, addig a dallamhang szerepét játszó *g* a hegedűben oktávva bővülve orgonaponttá alakul. Ez akkor lesz nyilvánvaló, amikor a dallam *c* hangját a cselló *asz*-szal erősíti meg: a *g* hang eltávolodik a funkciós érzettől, majd két ütem múlva bekopogtat az előző variáció brácsa által játszott augmentált ritmikája a hegedűben. Így ez a sor a negyedik variáció végéhez hasonlóan elhaló hangvétellel zárul.

Dramaturgiailag érthető, hogy a harmadik sor a többihez képest rövidebb, hiszen a heves sürgetést nem csak az accelerandóval, hanem a rövidebb formával is ábrázolja: az első, a második és a negyedik sor 6 + 3, 6 + 3, 6 + 5-ös ütemstruktúrájához képest a 4 + 3-as taktusszám megsürgeti a folyamatot az utolsó **ff** kitörésig. Csak az érdekesség kedvéért jegyezzük meg, hogy az egész tételben egyetlen egyszer fordul elő **sf** utasítás, amit itt találunk a 142. ütemben.

A tizenegy ütemes negyedik sor, ami dallam szempontjából az első kettő ismétlése, **p** helyett már **pp**-ban indul, és a hosszabb bővítés miatt tart tovább két taktussal. A hatodik ütemben eléri a tételt záró G-dúrt, majd a cselló G-mixolidja és az *esz* alterált hang hajszálnyi színezése után stabilizálja a G-dúrt. A brácsa vált először **ppp**-ra, és ezzel együtt az egyvonalas *d*-re hozza az utolsó hangot, amit három ütemen keresztül tart. Ezalatt a másik két hangszer a semmibe oldja a tételt.

2.2.5. Rondo (Finale)

Ennek a tételnek a Mendelssohn Oktett (op. 20) Prestójára emlékeztető allegro vivace karakterét valójában nagyon egyszerű ritmikai sztereotípiák adják. Frissességét elsősorban a tizenhatod-csoportok változatos fordulékonyságának köszönheti, és ennek megjelenítését Dohnányi túlnyomórészt a brácsára bízta, ezért megállapíthatjuk, hogy a Marcia visszatéréséig a brácsa képviseli a legmozgalmasabb szólamot. Akár témabemutatáskor, vagy annak továbbfejlesztésekor, ellenszólamként, illetve kíséretben gyakran ezt a hangszert

juttatja kezdeményező szerephez. Talán túlzásnak tűnik megemlíteni, de ezeknek a ritmusképleteknek a meghatározó szerepére hivatkozva és érdekességként álljon itt egy adat: a tétel folyamán a hegedűben száztizenegy, a csellóban nyolcvanhárom, a brácsában pedig százhatvanhat tizenhatod-csoport fordul elő. A leírásban azokat a megnyilvánulásokat szeretnénk megemlíteni, amelyeket kizárólag a brácsa játszik, és valamilyen szempontból fontosak a zenei folyamatban.

Az alábbiakban vázlatosan nézzük át a tételt a partitúra elején található formai áttekintés alapján:⁹²

rondótéma: 1-16. ütem

1. *epizód*: 17 (16)-35. ütem

rondótéma első visszatérés, variálva: 35-55. ütem

2. *epizód*: 58-99. ütem, benne az 1. *epizód* bővítve, letről indítva a variánsát:

79-83. ütem; a *rondótéma* megjelenése: 82-99. ütem

1. *epizód kidolgozása*: 100 (99) -153. ütem, benne a *rondótéma* megjelenése,

letről indítva a variánsát: 119-136. ütem;

szabad anyag: 137-153. ütem

2. *epizód*: 155-181. ütem, benne az 1. *epizód* variálva: 169-181. ütem

rondótéma: 182-190. ütem

1. *tétel, Marcia*: 191-241. ütem

A C-dúr *rondótéma* utáni első *epizód*ban (16. ü.) a brácsa indítja azokat a tizenhatod ostinatoakat, amelyek először az Asz-dúr – ami az *epizód* G-dúr zárásához képest nápolyi akkord – terchangját, majd a hozzá kapcsolódó rövid kromatikus harmóniai menet, a *d-disz-e* (22-23. ü.) alaphangjait képviselik. A zenei humor diszkrét megnyilvánulásaként ez a vertikális kromatika majdnem tiszta kromatikus skálába megy át az első periódus 7. és 8. ütemében (23-24. ü., 27. kottapélda).⁹³

⁹² A partitúra elején olvasható vázlatos formai áttekintést vesszük alapul, amelyet kibővítettünk. A zárójelbe tett ütemszámok a folyamat szerinti logikusnak vélt tagolást mutatják. A partitúra által 1-5-ig számozott témákat megneveztük: 1.: *rondótéma*. 2.: 1. *epizód* 3.: 2. *epizód* 4. és 5.: 1. *tétel*.

⁹³ Hasonló jelenséget láthatunk az első periódus kidolgozásában is (99-108. ü.). A különbség az, hogy ott a kromatikát csak a skála képviseli.

20

f p *cresc.*

f p *cresc.*

f p *cresc.*

25

27. kottapélda

Ez a brácsa által játszott belső mozgatus érvényesül az epizód második periódusában (25. ü.) is, ahol az ütemnyi felfutások (31. és 33. ü.) is hozzá jönnek.

A rondó visszatérésének továbbfejlesztésében szintén a brácsa játssza a 43. ütemtől azokat a tizenhatod-meneteket, amelyek az unisono zárlat felé tartó zenei folyamatot elindítják (28. kottapélda).

The image shows a musical score for the song "The Rose Tree". It consists of two systems of three staves each. The first system starts at measure 40 and the second at measure 45. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. The music is in 3/4 time. The first system includes dynamics like *mf* and *cresc.*. The second system includes *f* and *b* (flat) markings. The score is for a piano and voice, with the vocal line represented by the top staff.

28. kottapélda

Ezután beköszönt a második epizód (58. ü.), aminek a scherzando szakasza⁹⁴ után felbukkan az első epizód variálva (70. ütemtől). Ebben váltóhangos tizenhatod meneteket játszik a brácsa a 73-74. ütemben,⁹⁵ ami harmóniától függetlenül dramaturgiailag ugyanazt a funkciót tölti be, mint eredetileg az első epizódban. Ugyanezen a helyen az első epizód témafejéhez két-két ütemnyi ellenszólamot hoz a hangszer a 70-71. és a 75-76. ütemben.

Az első epizód kidolgozását, ami a 99. ütemben indul, említettük már a tizenhatod-menetekkel kapcsolatban, mint az első epizód 16. ütemtől induló analóg helyét. Most nézzük meg a téma menetét a második indulástól: a brácsa a 109. ütemben kezd, majd a 115. ütemtől egy szabad anyaggal elkanyarodik, és megérkezik a rondótéma variánsához (119. ü.). Innen egymás ellenszólamaiként viselkedik a két felső szólam, a brácsa fordított irányban, letről játssza a rondótémára emlékeztető szakaszt, míg a cselló a *cisz* orgonaponttal a *cisz*-mollt stabilizálja. A hosszú kidolgozási rész következő állomása C-mixolídra lép a 130. ütemben. Itt a rondó témafejét variálja a szerző: nyolcad szünet nélkül, nyújtott ritmusban írja le, és a brácsa ellenszólamként C-mixolíd skálát játszik. Ezt követően a cselló és a brácsa monoton együttmozgásba kezd, amivel az előző témafejvariációt fejleszti tovább, majd ugyanabba az unisonóba futnak a 146. ütemtől kezdődően, amit a tétel elején a rondótéma első visszatérésekor a 48. ütemtől hallhattunk.⁹⁶

A 155-181. ütemben újra a második epizód jelenik meg, amiben felbukkan az első epizód is. Ezért nevezhetjük ezt a részt az 57-81. ütem analóg szakaszának.⁹⁷ Ez az egyetlen hely, ahol nem a brácsa, hanem a cselló játssza a tizenhatod ostinato analógiájaként szereplő orgonapontot, és szintén az egyetlen alkalom, amikor az a második epizód alatt szól.

A 182-190-ig tartó rondótémán belül a 187. taktustól azt a szabad anyagot – nyújtott ritmus helyett nyolcad szünettel – halljuk, amit a témafej továbbfejlesztéseként ismertünk meg a 137. ütemtől. A brácsa által hozott tizenhatod kíséret más tizenhatod figurációkat játszik itt, mint az előbb említett

⁹⁴ Érdekes harmóniai lépés ebben a szakaszban az, hogy a 61-62. ütem *c-eisz-gisz* bővített hangzata az analóg helyen, a 68-69. ütemben *d-fisz-aisz*-ra egy nagy szekundot feljebb lép.

⁹⁵ Ugyanez jelenik meg az első epizód variálásának analóg helyén, a 173-174. ütemben.

⁹⁶ Érdekességgént jegyezzük meg, hogy Dohnányi itt azt a technikát választotta, amit egyszer már a Scherzo-tételben alkalmazott: a 48-55. ütemet (utóbbi a záróhangig) másolta át a 146-153. ütemig tartó szakaszba.

⁹⁷ Itt a partitúra áttekintése külön résznek veszi a most következő visszatérő rondótémát. Az analóg helyen egyetlen hosszú szakaszként jelöli az 58 (57) -99. ütemig a rondómegjelenéssel együtt.

részben a hegedű. Egyébként az utóbbi, 137-147. ütemig tartó szekvenciális folyamat megfelelője itt már csak négy ütemben jelenik meg.

Dohnányi zseniálisan illeszti össze a Rondó-tételben megismert anyagot a Marcia visszatérésével (190.ütemtől). A 198. ütemig a megszokott induló témát halljuk, azonban a 199. taktustól elbizonytalanítanak a tizenhatod menetek, mert hol a Marciára, hol az éppen elhagyott Rondó-tételre emlékeztetnek. A 202. ütemtől kezdődő szekvencia első pillanatban a 48. és a 146. ütemben induló unisono zárást juttatja az eszünkbe, de a következő taktustól kiderül, hogy szext hangközben, majd mixtúrával haladnak lefelé a szólamok. A 207. ütemtől a Marcia témafejének variánsa elvezet az első tétel középrészének anyagáig.

A Marcia visszatért *b* szakaszában Dohnányi cserélgeti a két szélső szólamot úgy, hogy minden más változatlan marad. Az első tételben a cselló kezdi a témát, itt a hegedű. A második indulástól visszaáll a rend, és lényegileg hangról hangra ugyanaz ismétlődik minden szólamban, mint ahogyan az az első tételben áll. Az egyetlen különbség, hogy a cselló egy felütést játszik a 225. ütem utolsó negyedére, mert átveszi a dallamot. A 228. ütemtől a ritmika még egyezik, de a harmónia már a záró C-dúr hozza. Még visszakacsint a hegedű dallama és a brácsa ostinatója a kromatikára, de a folyamatos decrescendóval összezárul a függöny.