

Kusz Veronika

„AKINEK TÖBB MAGYARÁZAT KELL, AZ INKÁBB NE ZONGORÁZZÉK”*

Dohnányi Ernő a zenei interpretáció kérdéseiről

„Akinék több magyarázat kell, az inkább ne zongorázzék” – olvassuk Dohnányi Ernő kissé barátságatlannak tűnő sorait Bach-közreadásának előszavában,¹ és persze mindjárt arra kell gondolnunk, mennyire távol áll ez a megjegyzés némely kortársa koncepciójától, mely szerint viszont a zene legyen mindenkié. Mielőtt azonban elitizmussal vádolnánk Dohnányit, érdemes a kontextust is jobban szemügyre venni. S kontextuson nemcsak az adott közreadás-előszót értem, hanem általában a zeneszerző írásait és nyilatkozatait. Ezek összegyűjtését és kiadásra előkészítését három éve a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával kezdtem el. A kötet, mely várhatóan 2020 első felében jelenik meg, többek között önéletrészleteket, visszaemlékezéseket, pedagógiai tárgyú cikkeket, zeneakadémiai reformtervezeteket, a zenei élettel kapcsolatos vezetői nyilatkozatokat, interjúkat, illetve néhány politikai tárgyú írást is tartalmaz majd.² Jelen tanulmányom ezeken a szövegeken alapul, és Dohnányi zenei interpretációval kapcsolatos gondolatait igyekszik bemutatni.

A címként használt idézetre visszatérve: való igaz, hogy találunk hasonló gondolatokat Dohnányi más írásaiban, nyilatkozataiban is, például amikor az *Etude* című magazinban közölt, „Szabadság[ot] a zeneoktatási módszerekben” című, kiáltványnak is beillő cikkében több bekezdésen keresztül méltatta a néhány évvel korábban fiatalon meghalt Kovács Sándor (1886–1918) zenepedagógus koncepció-

* A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság „Interpretáció és előadói gyakorlat” címmel a Zenetudományi Intézet Bartók-termében rendezett konferenciáján, 2018. október 13-án elhangzott előadás írott változata. Az előadás és a tanulmány a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült. A szerző az MTA BTK Zenetudományi Intézet kutatója.

1 Az idézet a teljes kontextusban: „Célom az volt, hogy a tanulót lehetőleg önálló gondolkozásra és dolgozásra serkentsem, amiért is túltengő jelzésektől óvakodtam, sőt egyes daraboknál, ahol a természetes zenei érzék aligha fog tévedni, még a tempót sem jelöltem meg. Úgy vélem mégis, hogy az adott jelzések és magyarázatok elegendők arra, hogy a tanuló e darabokon teljesen eligazodjék; akinek több magyarázat kell, az inkább ne zongorázzék.” Dohnányi Ernő: „Előszó”. In Johann Sebastian Bach: *Kis prelúdiumok zongorára*. Közr. Dohnányi Ernő. Budapest–Berlin–Lipcse–London–New York: Rózsavölgyi, 1922, 3–5.; ide: 3.

2 A kötet – tekintettel arra, hogy a források s azok közül is a legterjedelmesebbek jelentős része eredetileg angol nyelvről – párhuzamosan angol nyelven, James A. Grymes amerikai zenetörténésszel együttműködésben is készül. A gyűjtemény, mely tartalmában a külföldi olvasók érdeklődéséhez igazodik majd, a magyar kiadványnál néhány évvel később jelenhet meg.

ját.³ Kovács elgondolása tudniillik az volt, hogy a zenét az első években kizárólag hallás alapján kellene tanítani a gyerekeknek: eszerint a kicsik skálázni, dallamot és akkordokat játszani, valamint improvizálni is kotta nélkül, csupán hallásukra támaszkodva tanulnának.⁴ Dohnányit lenyűgözte a Kovács-módszerrel oktatót növendékek teljesítménye.

A hozzám eljutott beszámolók alapján erre az időre aztán [ti. mintegy két évvel a tanulmányok megkezdése után] a kottaolvasás sokkal gyorsabban fejlődik, mint bármely más módszerrel. Ez természetesen ellentétes korábbi gyakorlatainkkal. Minket mindig arra tanítottak, hogy a „hallás alapján való játék” az első számú gonosz, amely ellen a zenei Tízparancsolat szól. Ha a tanár meghallotta, hogy a növendéke hallás alapján játszik, szent borzadállyal emelte égnék a kezét. Én azonban személyesen vizsgáltam meg sok növendéket, akit Kovács filozófiája alapján tanítottak, és le voltam nyűgözve munkájuk minőségétől.⁵

Dohnányi konklúziója szerint a módszer legfontosabb előnye, hogy a hallás utáni játék során az oktató nagyon hamar fel tudja mérni a gyermek zenei képességét, még azelőtt, hogy „a zenei írástanulás bonyolult matematikai problémájával” – mint írja – „szembesítettük” volna. „Ha valóban muzikális, megéri komolyan zenét tanulnia. Ha nem, kíméljük meg ettől a büntetéstől.”⁶ Tagadhatatlan tehát a hasonlóság az előadásom címéül választott idézettel, ugyanakkor a *Kis prelúdiumok* esetében persze nem egészen erről, nem teljesen kezdő zongoristákról van szó.⁷

3 Ernő Dohnányi: „Freedom in Music Teaching Methods”, *The Etude* 39/7 (July 1921), 431–432.

4 Kovács (Kováts) Sándor (1886.,1918) zongorapedagógus és zeneesztéta. A Zeneakadémia elvégzése után a Fodor Zeneiskola (ma Budapest VI. kerületi Tóth Aladár Zeneiskola) különleges egyéniségű tanáraként működött. Módszere leírását ld. elsősorban: Kovács Sándor: *Hogyan kellene a gyerekeket a zenébe bevezetni?* Budapest: Rózsavölgyi, 1917. További munkáit ld.: Molnár Antal (összeáll.)–Gombosi Ottó (közr.): *Kovács Sándor hátrahagyott zenei írásai*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, [1926].

5 „The report that comes to me is that at that time the note reading advances far more rapidly than by other methods. That is, of course, contrary to all our previous practices. We were always taught that to ‘play by ear’ was one of the first evils against which the musical Decalogue was aimed. When the teacher heard of a pupil playing by ear he raised his hands in holy horror. Yet I have personally examined many pupils trained according to the philosophy of Kovács, and I have been amazed with the character of their work.” Dohnányi: i. m., 432.

6 „One good thing about the plan of training the ear first and teaching the pupil to play by ear before he is given the complicated mathematical problem of studying notation, is that the teacher can soon determine the musical ability of the child. If he is really musical he is worthy of studying music seriously. If he is not, let us spare him the punishment.” Uott.

7 Bár nem tartozik szorosan a tárgyhoz, fontos megjegyezni, hogy természetesen Dohnányi sem gondolta úgy, hogy a zene kizárólag egy szűk réteg által élvezhető művészet lenne, csak úgy tűnik, a zene élvezetéhez ő nem vélte feltétlenül szükségesnek az aktív muzsikálást. Ahogy például egy interjúban fogalmazott: „Véleményem szerint majdnem mindenkit rá lehet nevelni arra, hogy a legkomolyabb zenét élvezze. Ennek a legegyszerűbb és legcélszerűbb módja, ha az illetőt észrevétlenül, szórakoztatva visszük el a hozzá közelálló zenei világból, mondjuk a Strauss-valsertől vagy a magyar nótától a 9. szimfóniához. Ez fontos feladat a rádióknak is.” Egyed Zoltán: „Dohnányi Ernő a zene örök hatásáról, a jó és a rossz zenéről, a mester és tanítvány kapcsolatáról és a nő igaz hivatásáról”, *Film, Színház, Irodalom* 6/8 (1943. február 19–25.), 9. Egy másik, hasonló tapasztalatát a *Rádióhallgatók lexikonában* is érdekesnek látta rögzíteni: „Rádió és zenekultúra közösségére, valamint nagy feladatára igen érdekes eset vet világságot: néhány évvel ezelőtt az egyik filharmóniai hangverseny főpróbáján a Zeneművé-

A közreadó visszafogott mértékű beavatkozásának célja az volt, hogy a növendéket „lehetőleg önálló gondolkozásra és dolgozásra serkentse”.⁸ (Megjegyzem, a díszítések „ízléses kivitelé”-t szemlátomást még ő sem várta el a zongoranövendéktől, így azt részletesen magyarázta az előszóban.)

Az „önálló gondolkozás és dolgozás” ideálja a zenetanulásban és tágabb értelemben a zenei interpretációban viszont Dohnányi egész pedagógiai koncepciójának alappillére, sőt – mondhatjuk – vesszőparipája volt. Önállóság a tanítvány részéről, önállóság a tanár részéről (úgy is, mint az adott tanítványra alkalmazandó önálló módszer) és végül persze a felnőtt művész technikai és szellemi önállósága értelmében is. „Művészet és iskola egymást lényegükben annyira kizáró fogalmak, hogy e kérdésnek kielégítő megoldása szinte lehetetlen dolog” – fogalmazta meg mottóját 1917-es zeneakadémiai reformtervében (s érdekes, hogy a Zeneakadémia titkára, Moravcsik Géza, aki hol pikírt, hol felháborodott megjegyzésekkel kommentálta a tervet, ehhez a mondathoz csupán annyit fűzött hozzá: „ez az egy bizonyos”).⁹ Amikor Dohnányi a tervezetet fogalmazta, már egy évtizednyi tanári tapasztalat állt a háta mögött, melyet a berlini zeneművészeti főiskolán szerzett. Berlinben és aztán később Budapesten is olyan tanítványokkal szeretett dolgozni, akik – mint ő írta – csaknem „pódiumkészek”,¹⁰ de amikor az amerikai egyetemi állás körülményeit vitatta meg leendő felettesével, és a floridai növendékek várhatóan gyengébb színvonala is szóba került köztük, akkor sem kért automatikusan segédtanárt, „még hosszabb hiányzások esetére sem”.¹¹ Mint a floridai dékánnak írta:

Végül is minden oktatás célja, hogy függetlenségre nevelje a tanulót. Természetesen ez csak nagyon előrehaladott növendékekkel lehetséges. [...] Feltételezem, hogy az Egyetemen [Florida State University] a tanulók színvonala gyengébb, mint amilyennel Berlinben és Budapesten volt dolgom, ezért valószínű, hogy egy segédtanár hasznos volna. De ezzel szeretnék várni mindaddig, amíg ott nem leszek.¹²

szeti Főiskola nagytermében a dobogóra lépve egy parasztpárra esett a tekintetem. Épp az első sorban foglaltak helyet. A hangverseny szünetében egyik ismerősöm felkereste őket és megkérdezte, vajon nem tévedés-e, hogy idejöttek. Mire elmondták – amit azonnal gyanítottam –, hogy miután rádión keresztül már többször hallottak filharmóniai hangversenyt, egyszer látni is akartak ilyesmit.” Dohnányi: „Rádió és zenekultúra”. In: Tiszay Andor–Falk Géza (szerk.): *Rádióhallgatók lexikona. Az irodalom, zene, színház, film, rádió, rádiótechnika, gramofon és sport enciklopédiája*, 2. Budapest: Vajda–Wichmann Kiadás, 1944, 243.

8 Bach: *Kis prelúdiумok zongorára*, 3.

9 A Moravcsik Dohnányi által rögzített megjegyzéseit is tartalmazó kézirat forrása: OSZK, Dohnányi-gyűjtemény (jelzet nélk.). A reformtervezet kisnyomtatvány formájában is elérhető volt (10 oldalas, tűzött, nyomdai/kiadói információkat nem tartalmazó kiadvány).

10 „Ripe for concertising”. Dohnányi levele Karl Kuersteinernek, 1949. augusztus 3. MTA BTK Zenetudományi Intézet, 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum Dohnányi-gyűjteménye (a továbbiakban ZTI Dohnányi) MZA-DE-Ta-Script 82.187.

11 „[Not] even in the case of a longer absence”. Uott.

12 „After all, the aim of any education should be to make the pupil independent. Of course, this is only possible with very much advanced pupils. [...] Now I presume that the student material on the University is inferior to what I had in Berlin and Budapest, and very likely an assistant teacher would be useful. But I should like to wait with the settlement of this until I am there.” Uott.

A függetlenség – Dohnányi véleménye szerint – persze éppúgy követelmény a tanár számára is. A zeneakadémiai reformterv egyik legfontosabb motivációja éppen az volt, hogy Dohnányi felháborítónak érezte a kötelezően előírt kiadványokat és az azokból következő, kötelezően alkalmazandó módszereket. Amint azt a reformterv sikertelensége után az *Etude* című magazinnak írt, már említett cikkében panaszolta:

[...] egy tanulót sem szabad egyetlen módszer, kurzus vagy tanterv keretei közé szorítani, nem lehet eléggé hangsúlyozni, hogy ha a tanárt hasonlóképpen akadályozzuk, gyakorlatilag zenei rabszolga válik belőle. A tanárt akadályozni, azaz arra kényszeríteni, hogy adott módszert használjon és ne másikat, a művészi abszurditás netovábbja.¹³

S ha a külföldi olvasónak esetleg kétsége lett volna afelől, pontosan mire is utalt Dohnányi, amikor ezeket az általános elveket megfogalmazta, így folytatja:

Nézzük például Magyarország esetét, a budapesti Zeneakadémiát, egy magas színvonalú intézményt: ahhoz, hogy a diák letegye állami vizsgáit, bizonyos anyagot el kell sajátítania – természetesen nem magánúton –, mégpedig meghatározott kiadásokból, mely egyfajta ujjrendet, frazeálást, előadási utasításokat stb. tartalmaz, és annyi szabadságot ad, mint az a rendőrségi szabály, mely előírja, hogyan kell átmenni az utcán. A szabályzat szerint a tanár, hiába szól saját művészi ítélete egy adott kiadás mellett, nem használhatja azt, csakis az államilag előírtat. Nem használhat bizonyos darabokat vagy etűdöket, melyek saját tapasztalatai szerint ugyan jók lennének, ha nem teljesíti az állami listán felsoroltakat. A művészi szabadság ilyen hiányának talán megvan az az előnye, hogy felzárkóztatja valamelyest az alkalmatlan tanárokat, viszont megakadályozza a művészet fejlődését.¹⁴

S ha már az önállóságról esik szó, érdemes kitérni arra, miképp vélekedett Dohnányi a rögzített felvételek és a zenei interpretáció viszonyáról, ugyanis ez is kapcsolatban van a függetlenség eszményével. Mint egy amerikai zenei főiskolásoknak szóló, 1949-es előadásában leszögezte:

13 „Since no student should be confined within the limits of any one method, course, or series of studies, how emphatically must it be said that to hamper the teacher in any similar manner virtually makes a kind of musical slave of him. To hamper the teacher, to compel him to take one course and no other, is the very height of artistic absurdity.” Dohnányi: *Freedom in Music Teaching Methods*, 431.

14 „Let us take the case of Hungary, for instance, the Academy of Budapest, an institution of the very highest standing: the student, however, in order to pass his government examinations, is required to take certain materials, nonproprietary of course, but of certain prescribed editions with certain fingerings, phrasings, expression marks, etc., and as arbitrary as the police regulations for crossing the streets. However, the law is laid down so that the teacher whose artistic judgment inclines him to use a certain edition cannot do so but must use one prescribed by the state. He cannot use certain pieces or studies which he in his own experience knows to be good, until he has employed others the state has listed. This lack of artistic freedom may have the advantage of compelling inadequate teachers to keep up a certain standard; but it is deadening to the progress of the art, insulting to the judgment of really progressive step in these modern times.” Uott

A lemezek emellett azt a veszélyt is magukban rejtik, hogy – hacsak nincs több különböző felvételünk egy darabból – hozzászokunk *egyetlen* művész tolmácsolásához, amely esetleg nem is a legjobb.¹⁵

Tíz évvel később, a hangfelvételek további terjedése után sem változott a véleménye. Utolsó rádiós interjúinak egyikében mesélte:

[...] a rádió és a lemezek sok-sok emberrel megszerettették a zenét, ami korábban nem volt így. De amit nem szeretek, hogy a zenét tanuló diákok egy felvétel után mennek [...] A tanulónak meg kell próbálnia magától eljutni ugyanoda pusztán a darab értelmezésével. Nagyon gyakran megtörténik velem, hogy meg kell kérdezniem egy diákot: melyik felvételt hallgatta. [...] ha valaki éppen tanul egy darabot, nem szabad senkit, semmilyen felvételen meghallgatnia [...]¹⁶

Hogy a felvételek nemcsak a tanuló, hanem a felnőtt művész interpretációs szabadságára is veszélyt jelentenek, azt a következő történettel támasztotta alá:

Volt egy mulatságos esetem egy itteni városban, nem mondom meg, hol, és a karmester nevét sem. Tíz éve volt, a *Gyermekdal-variációimat* [Op. 25] játszottam, azt hiszem, és a karmester a zenekarral a *fisz-moll szvitet* [Op. 19] csinálta. A próbán mondtam neki pár apróságot, mondtam, hogy ezt kicsit lassabban, azt kicsit gyorsabban vegye, ilyesmit. A válasz úgy szólt: „Nem tehetem.” Mondtam: „hogyhogy nem teheti?” „Mert az emberek azt fogják gondolni, hogy nem ismerem a művet.” „Hogyhogy?” „Hát mert a felvételek úgy van.” Akkor megkérdeztem tőle, milyen felvételt hallott, megmondta, és utána meghallgattam – természetesen csupa rossz tempó. Látja, egy felvételt Bibliának tekinteni nyilvánvaló hiba. És amit a diákok csinálnak, mint ez a példa mutatja, azt csinálja a karmester is. Persze nem a híres karmesterek közül való volt.¹⁷

15 „The records have besides the danger, that – except you have several and different records of the same piece – you get accustomed to the interpretation of *one* artist, who may be not always the best.” Dohnányi: „Sight-reading [Lapról olvasás]”, zongorázással kísért előadás. Angol nyelvű, elsősorban a szöveg olvashatóságát szem előtt tartó közreadását ld. Ilona von Dohnányi: *Ernst von Dohnányi. A Song of Life*. Ed. James A. Grymes. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2002, 214–217. Az itt közölt változat közvetlenül a kéziratoss forráson alapul: British Library, Add. Ms 50807A.

16 „[...] the radio and records made many-many people love music which was not the case before. But what I don't like if students who study music go after a record [...] The student should try to get from by himself there just [by] the interpretation of the piece. It very often it happened that I had to ask a pupil now what record did you listen to [...] I think if they study just a piece they shouldn't listen to anybody and to any record of it [...]” Rádióinterjú Dohnányi 82. születésnapján, WFSU Radio, Tallahassee, USA, 1959. július vége. ZTI Dohnányi, MZA-DE-Ta-AV 2.041:1, korábbi jelzete: Florida State University Dohnányi Collection, DAT 41.

17 „I had a funny experience once in a city here, I won't name the city, and I won't name the conductor. It was 10 years ago, I played, I think, my *Nursery Variations*, and the conductor made my *F sharp-minor Suite* with orchestra, and up to the rehearsal I told him some little things, and I told him he should take this a little slower, a little faster, or something like that. The answer was: 'I can't do that'. I was like 'why can't you do that?' 'Because people will think I don't know the music.' 'How is that?' 'Yeah, because it's in the records so'. [Flynn is laughing.] Now then I asked him what record he has heard, and he told me, and then I listened to that recording – of course all wrong tempi. Now, you see that to regard a record like to Bible, you know, it's certainly a mistake. And that what's the students do, and as this example shows also [does] a conductor. Of course, he was not one of the famous conductors.” Uott.

Ez az epizód azt is szemlélteti, hogy Dohnányi milyen körülmények között működött az emigrációban: hangfelvételek ide vagy oda, hasonló helyzet mondjuk Bécsben – hogy ne Budapestet említsük – kisebb valószínűséggel áll elő, mint egy olyan vidéki amerikai helyszínen, melynek finoman szólva kevésbé volt virágzó a zeneélete.¹⁸ Nagyon érdekes viszont, és szintén a lemezfelvételek és az interpretációs szabadság viszonyát érinti Dohnányi azon megjegyzése, melyet egy jóval korábbi, magyarországi interjúban tett:

A rádiózene nem mechanikus zene, mert a rádióban való muzsikálásnak ma már tökéletesen azonos feltételei vannak, mint a házi vagy teremi muzsikálásnak [...] A lemezre való játék azonban más. Ezt le kell egyszerűsíteni. Mesterségesen érdektelenné kell tenni, hogy unalmassá ne váljék. Úgy értendő ez a paradoxon, hogy minél több a *rubato*, a szabad és önkényes fantáziálás a gramofonlemezen, annál hamarabb megcsömörlik tőle a lemez tulajdonosa, ha sokszor forgatja le ugyanazt a számot. Itt tehát hűvös tárgyilagosságra van szükség, ami konzerválja a lemez előadóját a korai megunástól.¹⁹

Dohnányi a rádió-előadást – azaz a rádió stúdiójából közvetített produkciót – tehát a koncertelőadáshoz hasonló egyszeri, megismételhetetlen és spontán produkciónak tekintette (az ő rendszeres rádiós szereplései élő adások voltak). Az tehát, amit Vázsonyi Bálint úgy összegzett, hogy Dohnányi spontán zongoraművésze nem érvényesült jól felvételen (s ami szerinte a posztumusz recepció szerencsétlen alakulásában is szerepet játszhatott), akár valamiféle tudatos koncepció eredménye is lehetett a zongoraművész részéről.²⁰ Ehhez kapcsolódik az is, amit Dohnányi a Konkoly Kálmán gyűjteményében 1942-ben megjelent, interjúszerű szövegben az előadók kétféle típusáról mondott:

Az egyik egyszer átéli a művet, lerögzíti magában ezt az átélést. Minden egyes interpretációja körülbelül megfelel az addigiaknak. Itt előadás közben a művésznek nincsenek olyan élményei, amelyek felfogásán vagy stílusán érdemlegesen változtatnának. Ezek az intellektuális művészek az egyszer lelkileg átértzett kompozíciót a továbbiakban az agyukból adják elő, onnan veszik az átélés élményének emlékeit. A legnagyobbak közül ehhez a típushoz tartozik Toscanini. Ellentéte ennek az a művész, aki ugyanazt a művet mindig másképp játssza, ahányszor csak előadja. A stílus természetesen ugyanaz marad, a művész nem jut ellentétbe saját egyéniségével, felfogásával sem és nem „vétezik” ellette, apróbb részletekben [azonban] különbségek mutatkoznak. Azok a társítások, amelyek a szerző egy-egy zenei gondolatához kapcsolódnak, az átélés szerint mások és mások. Ez a típus ahhoz a rajzolóművészhez hasonlít, aki a legkülönbözőbb világításban, minden oldalról lerajzol egy műalkotást és így próbálja azt minél jobban érzékeltetni a szemlélővel.²¹

18 Adataink szerint az 1949. január 23-i davenporti (Iowa) hangversenyről lehetett szó, melyen Oscar Anderson karmester vezényelte a Tri-City Symphony Orchestrát.

19 Szánthó Dénes: „Beszélgetés Dohnányi Ernővel”, *Magyar Nemzet* 5/55. (1942. március 8.), 11.

20 Vázsonyi Bálint: *Dohnányi Ernő*. Budapest: Nap Kiadó, 2002, 89. Dohnányi hangfelvételeiről ld. pl. uő: „Dohnányi a zongoránál / Dohnányi at the Piano 1955, 1956, 1959” (lemezkiismerő-tanulmány), HCD 12085. Budapest: Hungaroton Classic, 1993.

21 Konkoly Kálmán: *Magyar alkotók. Hírneves magyar tudósok, művészek, szakemberek műhelyéből*. Budapest: Singer és Wolfner, 1942, 49.

Nem lehet kérdés számunkra, Dohnányi melyik kategóriába sorolta magát: ki-tűnik a megfogalmazásból is, de ha azt a néhány fennmaradt koncertfelvételét ösz-szevetjük, melyen ugyanazt a művet játssza különböző alkalmakkor, magunk is megtapasztalhatjuk az említett „legkülönbözőbb világítás”-okat.²² A rendelkezés-ünkre álló néhány amerikai hangversenyfelvétel – töredékesen bár, de – érzékel-tetni tudja Dohnányi koncertelőadásainak képlékenységét, azt, amit a kortársak úgy fogalmaztak meg: „közönsége mindig úgy érezte, hogy ott, a pódiumon *szület-tek* a mesterművek”.²³

Ami viszont állandó, ahogy Dohnányi mindig írja is: a stílus. Ha valami, a biztos stílusérvék és annak előfeltétele, a lehető legtágabb repertoárismeret követelmé-nye valóban Dohnányi rögeszméje volt. Ahogy egy amerikai előadásában mondta:

Ahhoz, hogy az ember *jól* játsszék *egy bizonyos* Beethoven-szonátát, alaposan ismernie kell Beethoven stílusát – s ez lehetetlen úgy, hogy csupán azt az *egy* szonátát ismeri. Ugyanez igaz természetesen más zeneszerzőkre is. A stílus olyasvalami, amit aligha le-het megtanítani, mert érzés dolga, s csak az életmű nagy részének ismeretében szerezhe-tő meg. Ez már önmagában nyilvánvalóvá teszi a lapról olvasás szükségességét [...]²⁴

Ez a gondolat már legkésőbb három évtizeddel korábban megfogalmazódott benne, hisz már a zeneakadémiai reformtervben azt olvassuk:

A tananyag legnagyobb hibája, hogy túlságos nagy tért foglal el benne a mechanikai rész, aminek az a káros következménye, hogy a növendék – eltekintve attól, hogy sok felesle-ges munkát végez – kevésbé lényeges dolgokra helyezi a fősúlyt, s az etűdöket öncélnak tekinti. Innen van, hogy pl. a zongoratanárképző legtöbb növendéke a zongorairodalom 9/10 részét nem is ismeri. [...] Tehát kevesebb etűd és több, sokkal több előadási darab! Nem szükséges a darabok tanításánál a legkisebb detailokig menni, fődolog, hogy a nö-vendék a komponista stílusával ismerkedjék meg – s ez csak sok darabnál lehetséges –, s ha azután előadás céljából valamit ki kell dolgoznia, annál könnyebb dolga lesz.²⁵

„Nehezebb [dolga] lesz – kommentálta ezt Moravcsik Géza, akinek a reform-tervhez fűzött pikírt, sőt meglehetősen ellenséges megjegyzéseit Dohnányi rögzít-tette is –, mert megszokta a pongyolaságot”. Dohnányi ezzel természetesen nem értett egyet, és nemcsak azért, mert saját bevallása szerint ő maga is gyakorlatilag lapról olvasás útján tanult meg zongorázni – s nála ez még Moravcsik által sem

22 Például Beethoven: G-dúr szonáta, Op. 31/1 (1. 1959. március 24., Tallahassee; 2. 1959. április 19., Athens, Ohio); Beethoven: d-moll szonáta, Op. 31/2 (1. 1954. február 28., Athens; 2. 1955. novem-ber 16., Madison).

23 Vázsonyi: i. m., 83.

24 „To play *one* Beethoven Sonata *well* you have to be familiar with the style of Beethoven; this is impos-sible by knowing only that *one* sonata. You benefit to know the others too. This refers naturally to other composers too. The style is a thing which can hardly be taught because it is a matter of feeling, obtainable only by the knowledge of a great part of the works of a composer. This alone makes the necessity of sight-reading obvious [...]” Dohnányi: *Sight-reading* [a kézirat szerint].

25 Dohnányi zeneakadémiai reformtervezete, 1917. november 12. Kisnyomtatvány (kiadási adatok nél-kül), 5. A szöveget a mai helyesírás szerint közöljük.

megkérdőjelezhető technikát eredményezett. Mindenesetre mintha még harminc évvel később, Ohióból is Moravcsiknak üzenne, amikor a fent idézett előadásában a következőket mondja:

Persze vannak önök között olyanok, hölgyeim és uraim, akik azt válaszolhatják erre, hogy mindez „pongyola” játékhoz vezethet. Igen, *vezethet*. De nem *szükségszerűen*. Csak amennyire az alkalmi ritmikai kiegyenlítetlenség feltétlenül pongyolasághoz vezet. Az olykor elkerülhetetlen „pongyolaságot” teljes egészében ellensúlyozhatja a gyakorlásban és a rendes tanulmányok során kijelölt darabok előadásában való abszolút pontosság igénye. Ráadásul: a lapról olvasás *ésszerű* gyakorlása mellett e veszély mértéke elhanyagolható.²⁶

Szó sincs tehát a technika teljes háttérbe szorításáról – ahogy ez a különböző szövegekből itt-ott ki is derül. A színvonalas zenei interpretáció fedezete, a technikai képzettség pedig szerinte a következőkön alapul: skálázáson (mert, ahogy írja, „egy bizonyos folyékony játékmódot semmilyen más úton nem lehet elérni”),²⁷ ujjgyakorlatokon és etűdökön (ezeket szereti élesen különválasztani és az etűdben az önálló zenedarabot tisztelni, illetve előszeretettel fejt ki, hogy egy nehezebb technikai problémát ki-ki ujjgyakorlattá alakíthat magának),²⁸ aztán kötetlen Bach-tanulmányokon, valamint klasszikus képzettségen, amelyen temérdek Mozart, Haydn, valamint Clementi és más kisebb mesterek műveinek játszását érti. Ez utóbbit Dohnányi szerint sokan igyekeznek megspórolni, és túl korán kezdik az ismerkedést Liszt, Chopin, Schumann műveivel. S bár elismeri, ilyen úton is lehetséges csillogó technikára szert tenni, mégis: az igazi zenész, sőt hosszabb távon a közönség is meg tudja állapítani, hogy van-e mögötte, mint mondja, „képzettség”. „De honnan fogja tudni egy igazi muzsikusz, hogy az illető elvégezte-e ezt a munkát vagy sem? Bizonyos befejezettség, finomság, bizonyos zamat az, ami leírhatatlan” – mondja Dohnányi.²⁹

26 „But here many of you, L[adies] & G[entlemen] will reply that this might lead to a 'sloppy' playing. Yes, it *might*. But it *need* [sic] *not*. Just as well as the occasional rhythmical unevennesses need not lead to sloppiness. The sometimes unavoidable 'sloppyness' [sic] can be thoroughly balanced by the demand of absolut[e] correctness in practising [sic] the pieces and executing of the pieces which are the objects of our regular studies. And besides if our the practise of sight-reading is done *reasonably* this danger is almost null.” Dohnányi: *Sight-reading* [a kézirat szerint].

27 „There is nothing to take the place of scales to gain a certain kind of liquid ability at the keyboard.” Dohnányi: *Freedom in Music Teaching Methods*, 431.

28 Ld. pl.: „Rájöttem, hogy az egyik legjobb módszer a technika és a repertoár karbantartására, ha kiválasztjuk a darabok technikailag nehéz részeit, és etűdöt formálunk belőlük. A zongorairodalom annyi lehetőséget ad erre, hogy a növendék vagy művész mindig talál hozzá anyagot.” („One of the best ways to keep up one's technique as well as one's repertoire is, I have found, to select the difficult portions of compositions, and make technical studies of them. The literature of the piano provides such rich material of all kinds that the student or artist need never be at a loss.”) Harriette Brower: „Technical Material Discussed [By Dohnányi]”. In: *Modern Masters of the Keyboard*. Freeport, NY: Books for Libraries Press, 1926, 104–112.

29 „How will the real musician know whether he has done this or not? By a certain finish, a certain subtlety, a certain flavor that is indescribable.” Dohnányi: *Freedom in Music Teaching Methods*, 431.

És ezzel elérkeztünk ahhoz a ponthoz, ahol már nehéz szavakba önteni bármi-féle mondanivalót. Erről a „bizonyos befejezettségről, zamatról” az eleve nehezen nyilatkozó Dohnányi végképp keveset mond. Mégis egy-egy interjúban olykor felbukkan néhány adalék – aztán hogy ebből mennyi valóban Dohnányi és mennyi az újságíró megfogalmazása, az már megint más kérdés. A stílussal, stílusismerettel van összefüggésben, amit egy alkalommal feszeget – tudniillik amikor színészi feladathoz hasonlítja a zenei előadó munkáját:

Az előadónak át kell alakulni azzá, amivé a szerző. Chopint csak az tud jól játszani, aki Chopint akarja játszani, nem saját magát. Aki mindenáron új és egyéni szempontokat akar belemagyarázni egy klasszikus műbe, az ugyanolyan hibát követ el, mint a színpadi rendező, aki külsőségekkel elvonja a figyelmet magáról a műalkotásról.³⁰

Látszólag ellentétes irányból közelít, de ugyanerre a konklúzióra jut egy másik, közel ugyanabban az időben készült interjúban:

Sem a karmester, sem az előadóművész nem tudja tökéletesen háttérbe szorítani önnön egyéniségét, amikor a zeneszerzőt szolgálja. Hiába is dobálóznak annyit ezzel a szóval, hogy „objektív muzsikálás”, ez a valóságban nincs. A reprodukálás természetesen annál tökéletesebb, mennél jobban közel áll az előadó művész egyénisége a zeneszerzőéhez. Ha a művész nem érti meg a szerzőt, nem tudja megmutatni a művet sem.³¹

És amikor az újságíró rákérdez a „megértés” szó tartalmára, a válasz újra zárkózottságot sugall:

[A megértés] főként ösztön dolga. Nemcsak a művészetben, hanem az életben is az ösztönnek van a legnagyobb szerepe. A nevelés fejleszt, de nem teremt. Sem tehetséget, sem jellemet nem önthetünk senkibe, legföljebb fegyelmezettséget és egy bizonyos fokú kultúrát.³²

S ezzel a megjegyzéssel visszaérkeztünk kiindulópontunkhoz. Mindent egybevetve jól látszik, hogy az interpretáció pedagógiai aspektusával kapcsolatos gondolatok sokkal körvonalazottabban jelennek meg Dohnányi nyilatkozataiban. Az utóbb idézett szövegekben, melyektől esetleg az előadó-művészet mélyebb rétegeivel, elvontabb aspektusaival kapcsolatos gondolatok megfogalmazását remélnénk, alig-alig lépett túl közhelyeken. Sajnos ez általában is igaz a Dohnányi-nyilatkozatokra: a legizgalmasabb témákat, például zenei memóriájára, zeneszerzői stílusának mintáira, a késő 19. századi zenei köznyelvtől való elszakadás, illetve el nem szakadás tudatosságára, vagy mint itt, az interpretáció hitelességére vonatkozó kérdéseket mintha hátrítaná. Csak nagyon ritkán bukkannak fel igazán lényegbevágó kérdések és válaszok, a zeneszerző a legérdekesebb felvetéseket rövidre zárja. Az itt-ott elejtett, a látszatnál olykor többet sejtető megjegyzések, mint egy

30 Szánthó: *Beszélgetés Dohnányi Ernővel*, 11.

31 Egyed: *Dohnányi Ernő a zene örök hatásáról...*, 9.

32 Uott

kirakós darabjai, persze izgalmas lehetőséget jelentenek az utókor számára a találgatásra. Ám bárhogy is: Dohnányi nem-zenei megnyilvánulásából nem fogjuk megtudni a „titkot” – valószínűleg ő maga sem tudta, de ha tudta is, nem akarta szavakba önteni. Ahogy egy újságíróval a maga természetes keresetlenségével közölte is: „sok mindent tudnék írni magamról, de egyáltalán nem ambicionálom az írást”.³³

33 Nádas István: „Látogatás a jubiláns Dohnányi Ernőnél”, *Magyar Hírlap* 43/244. (1933. október 26.), 8.

ABSTRACT

VERONIKA KUSZ

‘THE ONE WHO NEEDS MORE DETAILS SHOULD RATHER NOT PLAY THE PIANO’

Ernő Dohnányi on Musical Interpretation

Though compared to his contemporaries Béla Bartók or Zoltán Kodály, Ernő Dohnányi did not leave an extensive legacy of prose writings, during the preparation of the edited collection of his writings and interviews (to be published in 2020) a surprisingly large number of documents have appeared. It seems that during a long life filled with wide-ranging professional activities, he was the author of numerous writings pertinent to the history of music and musical life: memoirs, articles and lectures on the subject of pedagogy, proposals for organizations, statements on public affairs, etc. Equally informative are the interviews he gave in his various capacities as composer, performer, teacher and director of an institution. Based on his various lectures, interviews, prefaces and recollections, this study aims to present Dohnányi’s views on musical interpretation, for example the authenticity of interpretation, the importance of familiarity with style, the damaging influence of sound recordings, the technical background to a musical production, and – as the title suggests – the teachable elements of musical performance.

Veronika Kusz (b. 1980) is a senior research fellow of the Institute for Musicology of the Research Center for the Humanities of the Hungarian Academy of Sciences. She studied musicology at the Liszt Academy of Music, and defended her PhD dissertation at the same institute in 2010. She was a Fulbright grantee in 2005–2006 working with Dohnányi’s American legacy. Her monograph on Dohnányi’s late years was published in 2015 and was awarded an Academic Youth Award by the Hungarian Academy of Sciences in 2016. She has been a János Bolyai Scholar since 2015. She has published numerous articles in Hungarian periodicals and in foreign journals such as *American Music*, *The American Harp Journal*, *Music Library Association Notes*.