

Dohnányi Ernő első színpadi műve, a *Pierrette fátyola* (Der Schleier der Pierrette) különösen kedvező pillanatban került bemutatásra Drezdában 1910. január 22-én. A század elején a zenés színpadi műfajok megújításáról folytatott vitákban sok szó esett a pantomimról, és olyan lehetőségeket fedeztek fel benne, amelyek alkalmasnak tűntek a közönség megnyerésére és a legújabb mondanivalók kifejezésére. A műfaj nemzetközi divatja mellett a Dohnányi-mű meglepő sikerében nagy szerepet játszott az a felfokozott várakozás, amely a már jól ismert zongoraművész színpadi szerzői bemutatkozását kísérte, és még inkább fokozta az érdeklődést a történet feldolgozásának meghökkentő, naturalisztikus jellege. A tálalás lehetett volna valamivel véresebb és morbidabb, a zenei stílus extravagánsabb, ebben az esetben a közönség egyenesen botránynézőbe mehetett volna, mint három évvel később Sztravinszkij *Tavaszi áldozatának* párizsi bemutatója alkalmával.¹

Ez a fajta bukás azonban korántsem okozott volna kárt a *Pierrette fátyolának* és alkotóinak, ahogy a *Sacre* első előadása is óriási marketingmunicióval szolgált, olyanmódon, hogy Arthur Honegger félszázaddal később is „a zene atombombájának” nevezhette a darabot. Ez a fajta sikertelenség csak tovább növelte volna a *Pierrette* nemzetközi sikerét, és Drezda után néhány év alatt nemcsak Budapest, Oslo, Prága, Lipcse, Szentpétervár, Düsseldorf, Magdeburg, Koppenhága, Bécs, Ostrava, Breslau és Moszkva következett volna a bemutatók sorában, hanem a mű talán az egész világot bejárta volna.² Az első világháborút megelőző években ugyanis a siker egyik legfontosabb eleme a tetszés és a dicséret helyett a feltűnés lett, legyen szó megbotránkoztatásról vagy éppen botrányokozásról. Elsősorban a hír átütő ereje számított, nem pedig annak előjele. Bár Dohnányi darabjának előadásain nem tört ki verekedés a nézőtérén, és a zenekar játékát sem kísérte füttykoncert, a fogadtatás mégis meglehetősen összetett volt. A mű bőséges lehetőséget kínált a vitákra, a nézőpontok ütköztetésére, talán éppen azért, mert a produkció egyes összetevői nem mozdultak el túlságosan a végletek irányába, hanem csupán kiléptek megszokott egyensúlyi helyzetükből. Azaz ami a közönség egyik részének túl sok volt, az a másiknak túl kevés, legyen szó a zene modernségéről, a mozgás újszerűségéről vagy a színpadi megjelénítés groteszk jellegéről.

¹ *Le sacre du printemps* (az orosz cím alapján *Tavaszszentelőnek* is fordítják), Théâtre des Champs-Élysées Párizs, 1913. május 29. A botrány fő oka Václav Nizsinszkij koreográfiája lehetett, de az elégedetlenséget nyilvánvalóan fokozták a szokatlan hangzások és a nehezen követhető ritmusok. Nizsinszkij a zene és a mozgás tökéletes szinkronitását szerette volna elérni, tapasztalatlansága és a bonyolult muzsika együtt kaotikus helyzetet teremtett a bemutatón. Lásd WHITE, Eric Walter: *Stravinsky. A zeneszerző és művei*. Bp., Zeneműkiadó, 1976, 191–193.

² Adataink elsősorban a korabeli lapok híradásaiból származnak. Az oroszországi előadásokról írt többek között HERESCH, Elisabeth: *Arthur Schnitzler in Rußland = Modern Austrian Literature*, 1977, 10. évf., 3–4. sz., 283–308.; SULLIVAN, Lawrence: *Arthur Schnitzler's „The Bridal Veil” at the American Laboratory Theatre = Dance Research Journal*, 1993. tavasz, 25. évf., 1. sz., 13–20. A művet az 1920-as években Budapest mellett New Yorkban (itt *Columbine's Scarf* címmel), Párizsban, Berlinben, Moszkvában (Шарф Колумбины), Leningrádban, Ljubljánában, Belgrádban és másutt is előadták.

A pantomim szcenárióját Arthur Schnitzler készítette saját 1892-es pantomim-vázlata nyomán, ami előtanulmányként szolgált *Beatrice fátyola* (Der Schleier der Beatrice) című ötfelvonásos drámájához.³ A XVI. századi Bolognában reneszánsz környezetben játszódó színdarab 1898–1899-ben keletkezett, 1900-ban Breslauban mutatták be, majd első jelentősebb sikerét 1903-ban Berlinben aratta. A szerző ezután tért vissza a *commedia dell'arte* főszereplőket foglalkoztató „őspantomimhoz”, ekkor azonban már a színdarab volt az a kiindulópont, amely Schnitzlert tovább inspirálta. Ennek fényében alapvetően nem téves az a mindenütt olvasható, a szerző által sem cáfolt megállapítás, miszerint a pantomim a dráma nyomán készült. Csupán árnyalja a képet, hogy a *Pierrette fátyola* egy korábbi előképpel is rendelkezett.

Nem tudjuk, hogy Dohnányi pontosan mikor és milyen körülmények között találkozott Schnitzler darabjával, és hogy mi ösztönözte a komponálásra. Kevésbé valószínű, hogy a Doblinger Kiadó kérte fel a művészt, illetve hogy Dohnányi kereste az alkalmat némajáték komponálására.⁴ Alkatától nem voltak idegenek a táncokra épülő műfajok,⁵ de egy ilyen volumenű és korábbi tevékenységétől távoli feladat esetében külső inspirációkra gyanakodhatunk. A válaszhoz közelebb visz Dohnányi egyik 1912-es interjújának kijelentése: „A gondolat, hogy a »Beatrice fátyola«-ból pantomim készüljön, természetesen Arthur Schnitzlertől származik, mivel a csodálatos reneszánsz dráma ősfarmája éppen egy pantomim, egy bábjáték volt.”⁶

A zenemű komponálását a műjegyzékek – talán tévesen – 1908–1909-re teszik, a fennmaradt autográf azonban csak a kottakiadáshoz és a drezdai bemutató munkájához szükséges partitúrapéldány befejezéséről (Grunevald, 1909. április 27.) és

1. kép: A *Pierrette fátyola* partitúrájának címlapja (Doblinger, 1910)



³ VOLLMER, Hartmut: *Der Schleier der Pierrette. Pantomime in drei Bildern* (1910). Schnitzler-Handbuch: *Leben – Werk – Wirkung*. Szerk. JURGENSEN, Christoph – LUKAS, Wolfgang – SCHEFFEL, Michael – METZLER, J. B., 2014, 142.

⁴ GALAFRÉS, Elza: *Lives... loves... losses*. Vancouver, Versatile, 1973, 165.; Vollmer szerint Dohnányi megzenésítési elképzelése kínált alkalmat Schnitzlernek, hogy átdolgozza korábbi pantomimját. VOLLMER: *i. m.* (2014), 142.

⁵ Dohnányi és a tánc kapcsolatáról lásd KOVÁCS Ilona: *Dohnányi Ernő új perspektívában*. Bp., Gramofon, 2019, 181–276.

⁶ „Der Gedanke, aus dem »Schleier der Beatrice« eine Pantomime zu machen, stammt natürlich von Art[h]ur Schnitzler. Denn die Urform des herrlichen Renaissancedramas war eben eine Pantomime, ja, ein Kasperpiel.” Ein Gespräch mit Dohnányi [Beszélgetés Dohnányival], „(m)” aláírással. Budapesti Presse, 1912. január 20.

kiseb javítások időpontjáról (1909. szeptember 9., Pozsony) tájékoztat.⁷ A zene 1908 végére egészen biztosan készen állt, hiszen a következő év januárjában Dohnányi arról számolt be Stockholmban, hogy a *Pierrette fátyoldt* a Max Reinhardt vezette berlini Kammerspiele fogja bemutatni.⁸ Ennél még korábbi keletkezési időpontot valószínűsíthet Kodály Zoltán 1906. november 26-i feljegyzése, amelyben megemlíti a Schnitzler nyomán komponált pantomimet, ami nem lehet más, mint a *Pierrette fátyola*: „Dohnányinak még sok minden juthat az eszébe. Wagner még 40 éves korában is csak Lohengrint tudott csinálni. [...] Most lesz egy pantomimje Berlinben (Schnitzler). – Még valami: Dohnányinak ez a modern skepsise mintha nem a vérében volna. Mintha csak a levegő hatása volna.”⁹ Kodály ezen kívül egy néhány nappal korábban Gruber Emmához írt levélben is említést tett a darabról.¹⁰

A következőkben foglaljuk össze néhány mondatban emlékeztetőül Arthur Schnitzler librettójának fő mozzanatait!¹¹ Az I. képben Pierrot szobáját látjuk, ahol a fiatalember Pierrette-re, hűtlen szerelmére gondol, majd barátai hiába próbálják felvidítani, ezért magára hagyják. Ezután Pierrette érkezik, aki az esküvőjéről szökött meg, és javasolja, hogy legyenek együtt öngyilkosok. Pierrot végül beleegyezik, de a lány a döntő pillanatban visszariad a mérgezett ital megivásától, és a fiú egyedül hal meg.

A II. kép az esküvői mulatságot mutatja, ahol hiányolják a menyasszonyt. A vőlegény, Arlequin¹² egyre ingerültebben keresteti mindenütt, és dühében összetöri a zenészek hangszereit. Pierrette betoppan, de nem árulja el, hogy merre járt és hová tűnt a fátyola, csupán táncolni akar. A zene folytatódik a megrongált hangszereken, miközben a lány szemei előtt megjelenik Pierrot szelleme, kezében a fátyollal, amit a fiú lakásán felejtett. A lány a látomás után rohan, Arlequin pedig követi őt.

2. kép: Pierrot és Pierrette az I. kép 6. jelenetében (*Rádióélet*, 1936. június 5.)



⁷ Országos Széchényi Könyvtár, Zeneműtár Ms. Mus. 2994.

⁸ *Svenska Dagbladet*, 1909. január 25. Lásd GOMBOS László: *Dohnányi Ernő művészi tevékenységének sajátócepciója. IV. rész: az 1905–1909-es berlini évek* = *Dohnányi Évkönyv* 2006–2007. Szerk. GOMBOS László – SZ. FARKAS Márta. Bp., MTA Zenetudományi Intézet, 2007, 59–302, ide: 277–279.

⁹ KODÁLY Zoltán: *Közélet, vallomások, zeneélet*. Szerk. VARGYAS Lajos. Bp., Szépirodalmi, 1989, 123–124.

¹⁰ Nagyszombat, 1906. november 22. *Kodály Zoltán levelei*. Szerk. LEGÁNY Dezső, Bp., Zeneműkiadó, 1982, 25.

¹¹ A nyomtatott szcenáriótl lásd: *Der Schleier der Pierrette. Pantomime in drei Bildern von Arthur Schnitzler. Musik von Ernst von Dohnányi*. Ludwig Doblinger (Bernhard Herzmannsky), Wien–Leipzig–Paris, 1910.

¹² Harlequin, olaszul Arlecchino, németül Harlekin, a nyomtatott librettóban és partitúrában Arlecchino. Jelen tanulmányban a zenei szakirodalomban elterjedt Arlequin alakot használjuk, ahogy Schumann – Dohnányi számára is meghatározó jelentőségű – *Carnavalljában* szerepel.

Az utolsó, III. kép ismét Pierrot szobájában játszódik. Arlequin a búcsúlakoma nyomait látva rájön, mi is történt. A halottat asztalhoz ülteti, hogy Pierrette-tel hármasban koccintsanak, majd játssza egy kicsit a szerelmest. Végül büntetésként bezárja a szobába a lányt, aki a halott jelenlétében megőrül, és önpusztító táncba kezd. Mire hajnalodik és a barátok megérkeznek, már ő sincs az élők sorában.

A történet legtöbb eleme egyáltalán nem volt meglepő, hiszen a végzetes szerelem, a féltékenységi, a bosszú, a gyilkosság, az öngyilkosság és az örület állandó kellékei voltak a drámáknak és a ponyvairodalomnak a társadalmi szereplőkkel és látomásokkal együtt. A közönség mindig is borzongani kívánt, ingerküszöbe pedig éppen a modern polgári világ beköszönésével csökkent le jelentősen. Sokan szinte vágytak az élvezni vagy elutasítani kívánt újabb színpadi megrázkódtatásokra, és lassan megjelent az igény a zenei katasztrófaturizmus iránt is.

A folyamat 1910 körül döntő lépcsőfokához érkezett: világosan jelzik ezt a környező évtizedben előadott vagy elkészült művek is. Nagy feltűnést keltett Richard Strauss *Salome* című operája, amelyet 1905-ben Drezdában ugyanaz az Ernst von Schuch vezényelt először, aki Dohnányi művét is bemutatta, majd 1909-ben Strauss *Elektrája* következett, ugyancsak Drezdában és Schuch dirigálásával. A *Sacre* 1913-ban szólalt meg először, néhány évvel később pedig Bartók Béla kezdett *A csodálatos mandarin* komponálásába. Utóbbi mű előadásait a tabunak tekintett tematika évtizedeken át meg tudta akadályozni, a kivételesnek tekinthető kölni bemutató (1926) is csak arra volt elegendő, hogy betilthassák a darabot. Ami Bartóknál túl soknak, az Dohnányi elkövetkező operái esetében túl kevésnek bizonyult. A *Simona néni*, A *vajda tornya* és A *tenor* már nem keltett akkora pozitív vagy negatív visszhangot, aminek nemzetközi viszonylatban is hírértéke lett volna, és a *Pierrette* sikere többé nem ismétlődött meg.

1910 körül azonban a körülmények még kedvező együttállásban voltak, a különös és meghökkentő történet, a kellemes muzsika elegendő közönséget vonzott a *Pierrette* előadásaira. Bírálata az adott okot, hogy Schnitzler librettójában az említett cselekményelemek (öngyilkosság, örület stb.) halmozása figyelhető meg, azok meghatározó súlyt kaptak az eseményekben, ráadásul a színpadi megvalósításokban is középpontba kerültek. Már az ősbemutató idején többen úgy vélték, hogy a téma gátja lehet az egyébként nagyra értékelt mű sikerének. Amint a *Kölnische Zeitung* írta: „Az udvari opera épp most segített hozzá az ősbemutatóhoz egy balett-pantomimot, amelynek

3. kép: Arlequin, Pierrette és Pierrot szelleme a II. kép 2. jelenetében (a szövegkönyv címlapja)



művészi értékei, bája és jó tulajdonságai vitathatatlanok, és be fogja járni a színpadokat, hacsak a néhol hátborzongató tematika nem taszítja el a közönséget.”¹³

A gyakran „rémes”-nek nevezett cselekményelemek közé tartozik, hogy Arlequin az asztalhoz ülteti Pierrot temét, majd kényszeríti Pierrette-et, hogy koccintson a halottal. Ennek párhuzamát ott találjuk a *Salomé*-ben, ahol a címszereplő megcsókolja Keresztelő János levágott fejét, és Bartók *A csodálatos mandarinja* is hasonlóképp ér véget, amint Mimi átöleli a háromszorosan is meggyilkolt, de kielégítetlen vágya miatt meghalni képtelen mandarint.

A *Pierrette fátyolában* már az I. képet záró kettős öngyilkossági jelenet megrázó hatást kelt. A mérgezett ital megivásának első elhalasztásakor még nem lehetünk biztosak Pierrette valós szándékait illetően, majd amíg szerelme szörnyethal, addig ő másodszor is visszaretten, és a sorsközösségből kilépve tulajdonképpen gyilkossá válik azáltal, hogy életben marad. Italát a haldokló kiborította, amikor látta a lány újabb hezitálását, így Pierrette már hiába próbálkozik harmadszorra is az öngyilkossággal.

Elméje itt billen ki végleg a normalitásból, ezután már megállíthatatlanul rohan saját végzete felé. Örülési jelenete egy hosszú klarinétszólóval indul, ami emlékeztet *A csodálatos mandarin* azon szakaszaira, amikor Mimi az ablakban mutogatja magát, hogy elcsábítsa a kirabolni vagy megölni szánt áldozatokat. Mindkét esetben klarinét szól, a szereplők pedig éppen kivetkőznek emberi mivoltukból. Amikor Dohnányi zenéje kissé táncosabbá válik, olyan, mintha *A fából faragott királyfi* királylányának klarinétzenéjét előlegezné.

A főszereplő halála táncolásának jelenete jól ismert előzményként ott volt Strauss *Elektrájának* befejezésében, és hamarosan visszaköszönt a *Tavaszi áldozatban* is a Kiválasztott utolsó táncában. Az *Elektrával* történő összevetésre kiváló alkalmat kínált, hogy az operát több városban néhány hónappal a pantomim előtt mutatták be, majd a két művet párhuzamosan játszották. A már említett drezdai premiereket követően ez történt Budapesten is: 1910. március 11-én mutatták be Strauss, május 7-én Doh-

4. kép: Pierrette, Arlequin és a halott Pierrot a II. kép 1. jelenetében (Stefan Eggeler metszete, 1922)



¹³ „Die Hofoper verhalf soeben einer Balletpantomime zur Uraufführung, der man künstlerischen Wert, Reiz und Eigenart nicht absprechen kann und die jedenfalls ihren Rundgang über die Bühnen antreten wird, wenigstens soweit sich das Publikum nicht an dem teilweise etwas grausigen Stoff stößt.” *Kölnische Zeitung*, 1910. január 31.

nányi darabját, és az évadban kilenc, illetve hat alkalommal szólaltak meg az Operaházban.¹⁴

A reneszánsz milióhoz senki sem várt volna XVI. századi zenét, a kispolgári környezettel viszont Schubert, Lanner és a Strauss-család idősebb tagjainak könnyed táncmuzsikáját asszociálta a közönség. Így vélte Elek Artúr is a magyar bemutató idején, amint a cselekmény és a helyszín ellentmondására hívta fel a figyelmet: „A történet meglehetősen borzalmas s ez éppen a hibája. Stíluszavart okoz a borzalmas volta. Nem illik a környezetébe, a biedermeieres levegőbe, a XIX. századeleji Bécs jámbor nyárspolgárai közé. Ezek a boldogok Lanner és Strauss keringőin üdülnek és Schubert dalain méláznak: fölötte idegenül hat társaságukban Harlekin és pokoli boszuja (sic!). Valahol a messze renaissance-ban a maga idején való lett volna ez a történet. De Dohnányinak éppen a bécsi biederség kora kellett. Ez a pozsonyi magyar, aki esztendőkön át élt Bécsben, lélekben rokona Schubertnek és általán a bécsi műzsnak. Egész partitúrája erről a rokonságról beszél.”¹⁶

¹⁶ ELEK Artúr: *Pierrette fátyola* = *Az Ujság*, 1910. május 8.

A rémdráma ábrázolásához egy teljesen új stílusú, a hagyománytól elrugaszkodó zene illett volna Bartók, Richard Strauss, Sztravinszkij vagy éppen Schönberg esz-közkészletével, amely vagy szívbe markoló kifejezőerővel, expresszionista stílusban ábrázolja az örült helyzeteket, vagy ellenkezőleg: érzelmentes avantgarde-hát-térként, mintegy díszletként kíséri a stilizált bábalkák mozgását.

Dohnányi zenéje csak helyenként illik a biedermeier stílushoz, darabjában az ábrázolt korra utaló és csak a felszínt érintő színezőelemeket nem számítva inkább a későromantika a meghatározó. Pompásan hangszerelt, nagyméretű modern zene-kara tele van Richard Strauss-i rafinériákkal, wagneri hangzásokkal és olyan diszsonanciákkal, amelyek sokak számára akkor még alig tűntek elviselhetőnek. A korabeli német, osztrák és magyar kritikák a dicsérek mellett gyakran hangot adtak mindennek. Paradox helyzet állt elő: Dohnányi nem léphetett vissza egy teljes évszázadot, de előre sem ugorhatott annyival, hogy szakítson saját hagyományával és alapvetően romantikus zenei világával. Ha teljesen járatlan utakra lép, azzal voltaképpen önmagát tagadja meg, ha pedig kvázi biedermeier zenét komponál, azzal vagy stílusgyakorlattá degradálja munkáját, vagy – amint számos kortársa vélte – a pantomim drámai cselekményével kerül ellentmondásba.

A zene és cselekmény helyszínének, illetve időpontjának említett viszonyáról így írt Elek Artúr a *Nyugat*-ban a *Pierrette* budapesti bemutatója alkalmával: „Némajátékká átalakított változatának színhelye és ideje ellenben a biedermeier kori Bécs, a nyárspolgáris jámbor alt-Wien, – s ebben a csöndesen és szelíden kérődző korban fölötte idegenül hatnak a kis dráma rémességei. Ha a zeneszerző követi a szövegíró példáját és nem törődik a korfestéssel, csak a cselekvénnyel, akkor nincsen ellentmondás a belső és külső történet között. De Dohnányinak nagyon fontos volt a korfestés. Ami zeneileg jellemző csak akadt a biedermeierségben, mind kivonta belőle, megszólaltatta az öreg Strauss s Lanner keringőmotívumait és polkáit s kölcsön vette Schuberttől az érzelmességét és ellágyuló meghatottságát. A kor zenei jellemzése hű is, de megmaradt a kor s a cselekvény stíluszavaró kontrasztja.”¹⁷

Kereszty István zenekritikus azok között volt, akik említést tettek a Dohnányi-zene modern hangzásairól: „Művészi, de modern zene: polifonikus, azaz egyszerre több egymásba szövődő dallamot is hoz, modernsége pedig a fülcsiklandó, olykor – egy-egy pillanatig – fűlsértő, diszsonáns hangok merész keverésében áll.”¹⁸ Ezzel szemben a *Die Musik* recenzense éppen a zene hagyományos jellegét dicsérte a dráma extrém vonásaival szemben: „Az utolsó felvonásban a halál magasztosságnak kegyetlen kicsúfolása kifejezetten visszataszító, és messze túlmegegy azokon a szörnyűségeken, amelyeket a Saloméban és az Elektrában átélhettünk. Ennek fényében Dohnányi egészséges talentumát üdvözölhetjük abban, hogy a harmadik felvonást nem aknáztta ki teljesen.”¹⁹

¹⁷ ELEK Artúr: *Pierrette fátyola*. Dohnányi Ernő zenés némajátéka = *Nyugat*, 1910. június 1., 3. évf., 11. sz.

¹⁸ *Zenevilág*, 1910. június 15., 11. évf., 9–10. sz.

¹⁹ „Der ganze letzte Akt mit seiner grausamen Verhöhnung der Majestät des Todes ist direkt abstoßend und geht weit über alles Grausige hinaus, was wir in „Salome“ und „Elektra“ erleben. Daß Ernst von Dohnányi mit seiner Musik den dritten Akt nicht voll auszuschöpfen vermag, möchte man unter diesen Umständen fast als ein Zeichen von Gesundheit seines Talents begrüßen.” *Die Musik*, 1910. március, 9. évf., 11. sz., 296–297.

Dohnányi zenéjével kapcsolatban gyakran felmerül az originalitás kérdése, főleg azok részéről, akik a szerző egy-egy művével találkoztak csupán, és az első hallásra Schumannra, Brahmsra vagy Wagnerre, az expresszívebb szakaszokban Richard Straussra emlékeztető pillanatok kapcsán azonnal büszkén sorolják a felismert zenei előképeket és hasonlóságokat. A *Der Humorist* írta az ősbemutatóról: „Dohnányinak e felkavaró jelenetekhez írott zenéjét különösen jelentősnek kell tartanunk, és akkor is, ha a Wagner, Richard Strauss és más modern komponisták sokszoros áthallásai miatt nem beszélhetünk valódi eredetiségről, Dohnányi zenei nyelvezete szenvedélyt és valódi ötleteket mutat fel, és mindenütt mesteri kézzől tanúskodik az a biztonság, amellyel plasztikusan ábrázolni képes a helyzeteket.”²⁰

Más természetű vitákhoz vezettek a *Pierrette fátyolával* kapcsolatban a színpadi mozgás megoldási lehetőségei. A mű elemzői és előadói közül egyesek a táncot tekintették elsődlegesnek, és alapvetően balettként értelmezték a produkciót, mások inkább a mimikából és a gesztusokból indultak ki, azaz pantomimban gondolkodtak. Eleve gondot okozott tehát a színpadra vitel során, hogy a baletthez professzionális táncosokra volt szükség, a pantomimban viszont a színészi játék a meghatározó.

További problémák merültek fel, amikor a főszereplőt vagy főszereplőket opera-énekesek alakították, akik számára általában – még inkább, mint a színészek estében – nehezen megoldható feladatot jelentett a magas szinten koordinált színpadi mozgás, a táncról nem is beszélve. Isoz Kálmán írta a budapesti bemutatóról: „Kornaira volt bízva Arlechino kényes szerepe. Feladatát derekasan oldotta meg. M. Szoyer Ilonka mint Pierrette jóval többet nyújtott, mint amennyit reméltünk. S mégis! A némajáték szerepeit táncosokra kell bízni, mert a természet a sarkaiból nem forgatható ki! A beszélő, éneklő művésznél a gesztus, a szavak hatásának fokozására, betetőzésére valók, tehát kisegítő, másodrendű valami, míg a táncosnál a mozdulat minden! (Más szóval: énekestől azt kívánni, hogy csupán mozdulatokkal fejezzon ki valamit, körülbelül azonos azzal, ha táncostól azt kívánjuk, hogy énekeljen vagy szavaljon.)”²¹

Dohnányi kezdettől színészekre vagy operaénekesekre kívánta bízni a mű előadását, olyanokra, akik a megfelelő helyzetekben táncolni is tudnak. Ez történt a drezdai ősbemutatón, bár a mellékszereplőket táncosok alakították. A főszerepet Irma Tervani finn alténekes játszotta, Pierrot alakítója a német tenorista, Fritz Soot volt. Budapesten többféle vegyes szereposztással kísérleteztek három évtized során.²² A helyi premieren operaénekesek, Szoyer Ilonka (Pierrette) és Kornai Richárd (Pierrot) szerepeltek, Arlequin azonban Nicola Guerra balettmester alakította, és vele kapcsolatban alaposan megoszlottak a vélemények. Nem az általa készített koreográfiát kifogásol-

²⁰ „Dohnányis Musik zu diesen aufregenden Szenen muß als hochbedeutend bezeichnet werden und wenn man auch wegen der mannigfachen Anklänge an Wagner, Richard Strauß und andere moderne Komponisten von einer wirklichen Originalität in der Erfindung nicht wohl sprechen kann, so weist Dohnányis Tonsprache doch Leidenschaft und echte Empfindung auf und die Sicherheit, mit der es ihm gelingt, die Situation musikalisch plastisch zu gestalten, zeigt überall die Hand des Meisters.” *Der Humorist*, 1910. február 1.

²¹ Pierrette fátyola. *Zenelap*, 1910. július 1., 14. évf., 11. sz., 4–5.

²² A *Pierrette fátyola* budapesti előadásainak több szempontú áttekintéseit lásd KOVÁCS Ilona: *Dohnányi Ernő új perspektívában*. Bp., Gramofon, 2019, 201–202., 205., 214–217.

ták, hanem az olasz táncos oda nem illő játékaival voltak elégedetlenek.²³ A bemutató idején még többnyire dicsérték, ahogy Elek Artúr is *Az Újság* 1910. május 8-i számában: „Harlekin szerepét maga Guerra mester vállalta el, s valamennyi alakítás között az övé a legkülönb. Ő az egyedüli, akinek mozdulataiban ritmus, stílus van.” A felújítások során már a bírálatok kerültek túlsúlyba. A *Világ* írta 1913. október 18-án: „Kínosan hatott a darabot egyébként ízlésesen rendező Guerra Miklós stíluszavaró közreműködése. Lehet, hogy jó balletmester Guerra, de kétségtelenül rossz táncos és még rosszabb mimikus. A végtagok hangos és durván ható csapkodásai, örökös és nemcsak indokolatlan, de pantomimében egyenesen kárhozatos lábdobbantások jelentik nála a drámai némajátékot.”

Az 1911. szeptember 20-i bécsi premier mérsékelt sikerében szerepet játszhatott, hogy a szerzők intenciói ellenére balettként vitték színpadra a darabot, ez azonban – a máig élő spekulációkkal ellentétben – önmagában még nem vezethetett kedvezőtlen fogadtatáshoz. Amennyiben csupán a műfaj változik meg, és ezáltal a cselekmény bizonyos részletei elvesznek az egymást követő táncok során, az előadás ugyanúgy sikert arathat, mint nap mint nap bármely balett esetében. A cselekményt fő vonalaiban ismerő közönség akkor is díjazza a zene, a tánc és a látványelemek egységéből születő produkciót, ha a plakátokon szereplő pantomim helyett balettet kap a pénzéért. Bécsben minden bizonnyal a megvalósítás színvonala sem volt kielégítő, emellett döntő szerepe lehetett annak a körülménynek, hogy ugyanazon az esten Enrico Caruso énekelt a *Bajazzók*ban. A felemelt jegyárakat fizető közönség ugyanis türelmetlenül várta a világsztár fellépését, amire a Schnitzler–Dohnányi-darabot követően került sor. „Az sem volt különösebben szerencsés ötlet, hogy a pantomimmal a publikum várakozását fokozzák, mivel mást sem akartak, mint Carusót hallani” – írta az *Arbeiter Zeitung*.²⁴

Az előadók megválasztásának különféle megoldásai közül valójában egyik sem hozhatott tökéletes eredményt. Schnitzler scenáriója (és ezzel együtt Dohnányi partitúrája) egy baletthez képest különösen sok cselekvést, megjeleníteni kívánt eseményt tartalmaz, ami pantomimszerű előadást követel. Ugyanakkor a zene olyan táncok sorát vonultatja fel, amelyek közben nem halad előre a cselekmény, így ezek hagyományos értelemben vett koreográfiát kívánnak. A kettősség hasonlatos a barokk operák *recitativo*-ária kontrasztjához. Az elsőben zajlik a cselekmény, ezért drámailag dinamikus, de zeneileg statikus, az áriában viszont éppen az ellenkezője történik: egyetlen pillanatot merevít ki gazdag zenei köntösben, a cselekmény dinamizmusa nélkül. Amint az operában, úgy a pantomimban is egyetlen előadónak kell a kétféle szerepben helytállnia.

Dohnányi zenéje számos alkalommal követi a libretto által sugallt mozdulatokat vagy a szöveggönyvben leírt, de ki nem mondott szavakat, mondatokat. Ha egy-egy minidialógusban az egyik szereplő kérdez, a másik válaszol, a zene szinte pontosan

²³ Guerra hét évvel korábban szerződött Budapestre, ahol kizárólag balettmesterként és koreográfusként működött. Dohnányi darabja volt az első, ahol táncosként is szerepelt. Ez alkalmából híressé vált szakállát is levágatta. Lásd *Pesti Hírlap*, 1910. május 5.

²⁴ „Es war auch kein sonderlich glücklicher Einfall, mit der Pantomime die Erwartung eines Publikums zu spannen, das nichts wollte, als Caruso hören.” *Arbeiter Zeitung*, 1911. szeptember 21.

ábrázolja a gesztusokat és a szavak hanglejtését. A világosan felismerhető vezérmotívumok szintén a zene és a mozgás közötti kapcsolatot erősítik, és arra ösztönzik a koreográfust és a rendezőt, hogy a muzsika által közvetített narratív elemeket a látvány szintjére emelje. A *Pierrette fátyolában* a beszédet és a mozgást imitáló *musique parlante* megvalósulásának lehetünk tanúi, amit Daniel-Frédéric Lebon részletesen bemutatott a darabot elemző tanulmányában.²⁵

Lebon szemléletes példáit továbbiakkal is kiegészíthetnénk, mindezek azonban csupán a mű egyik szeletére vonatkoznak. A játékidő nagyobb részében, legalább felében-kétharmadában szó sincs konkrét cselekedetek vagy szavak megjelenítéséről, legfeljebb egy-egy, a cselekményben szerepet játszó pillanat kivetítéséről, hiszen, amint említettük, a darabban számos táncszám követi egymást kisebb-nagyobb megszakításokkal. Ezek közé tartozik az I. képben Pierrot barátainak jelenete és keringője, Pierrot és Pierrette *Alla marcia* zenével társuló vacsoramulatsága, a II. kép esküvői forgatagának hat percig tartó keringősorozata, a büféjelenetben a vendégek egymást üdvözlő zenéje, a menyasszony eltűnése miatt megszakított *quadrille*, a vendégek terjedelmes menüettje, majd a visszatérő Pierrette gyorspolkája. A drámai hangulatú átvezető zene eredetileg a színpad átrendezése alatt szólt, az újabb színpadtechnikai megoldások esetén itt a szellemet követő Pierrette (és Arlequin) jelentős terjedelmű táncára van lehetőség. A III. képben a bezárt Pierrette kétségbeesett kiütkeresése és klarinétszólóval kísért örülési jelenete, majd a mintegy hat percig tartó „*Wahnsinnstanz*” kínál alkalmat táncprodukcióra.

A komponista hiába szeretett volna színészeket látni a színpadon, ha a darab tele van táncokra épülő zárt jelenetekkel, és a zene jelentős része is egységesen koreografált balettért kiált. A mimika és a gesztusok széles eszköztára a számok közötti par excellence pantomimszakaszokban kap fontos szerepet. A korabeli táncosok azonban nem voltak felkészülve a színészi játékra, a színészek mozgáskultúrája pedig nyilvánvalóan meg sem közelíthette a balett-táncosokét. Szerencsére a múlt század elején az orosz balett és más progresszív társulatok kísérletei felszabadítóan hatottak a táncművészetre egészére, és miközben megnőtt a színészi feladatok jelentősége, a balett-táncosok egyre inkább alkalmasak lettek arra, hogy pantomimszerepeket vállaljanak, vagy éppen erre a területre specializálják magukat.

Az 1910-es évek elején legalább részleges eredményhez vezetett a szerepeknek színészek, énekesek és táncosok közötti felosztása. A *Pierrette fátyola* színpadra vitelében kézenfekvő volt, hogy a két (Arlequinnel együtt három) főszereplő elsősorban színészi játékkal fejezze ki a szcenárióban szereplő eseményeket, érzelmi reakciókat, miközben nem vagy csak jelképesen táncol. Az ő esetükben nincs is feltétlen szükség arra, hogy részt vegyenek a többi előadó magas szinten koreografált táncművészeti produkciójában. Játékuk szó szerint vett némajáték, szavak nélkül előadott monológ, vagy énekhang nélküli ária, *arioso*. Még Pierrette örülési jelenetében is elképzelhető, hogy a zenében ábrázolt élénk mozgások a színpadon nem forgásokban és ugrások-

²⁵ LEBON, Daniel-Frédéric: *A beszéd zenei analógiája Dohnányi Der Schleier der Pierrette című művében = Dohnányi-tanulmányok 2015. Szerk. KUSZ Veronika – RÁNKI András. Bp., MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2016, 41–64.*

ban jelenítődnek meg, hanem érzelmi-gondolati síkra tevődnek át a szereplő szugesztív gesztusai, arcjátéka és a zenéhez képest lassabb, esetenként kimerevített mozdulatai által.

Összefoglalva elmondhatjuk, hogy ha a professzionista tánckar a balett-táncos mellékszereplőkkel együtt gondoskodik a szemnek szóló élvezetekről, akkor a színész vagy énekes főszereplőkre a drámai mozzanatok megjelenítése hárul, akár csak jelképes, stilizált mozgással. A zene pedig betöltheti kísérő és megjelenítő funkcióját, és Dohnányi esetében minden problematikája ellenére is feloldhatja a stílári és műfaji ellentmondásokat.

Éppen a *Pierrette fátyola* bemutatójának idején jelentek meg olyan vélemények, amelyek szerint a pantomim új állomást képvisel a műfajok történetében, és a korszak egyik jellemző megnyilvánulási formájaként benne mutatkoznak meg a színpadi zene aktuális tendenciái. A *Hét* írta 1910 áprilisában: „A színpadi és tömeg-táncz: a ballet, nem része a huszadik század kultúrájának, aktuális értéke annyi, hogy megőrizte számunkra elmúlt idők életritmusát. [...] A ballet fejlődésének ama fázisában van, mint az opera volt Wagner előtt. A színpadi táncz és a zenés dráma fejlődésének párhuzamát kirajzolni: eredményekben termékeny vállalkozás, amely elvezet a színpadi táncz jövődő alakulásához; ez: a modernné tett pantomímia. Ballet és pantomímia ugyanazokat a fejlődési fokokat jelentik, mint opera és zenedráma. [...] A legújabb kor zenei, irodalmi és ritmusművészeti eredményeit egy Gesamtkunstwerk (sic!) egyesíteni, hozzáhangolni a modern ember szükségleteihez: ez a pantomímia reformja.”²⁶

A *Die Musik* szintén Wagner szerepére hivatkozott a Dohnányi-mű drezdai premierje kapcsán: „Mi németek gesztusainkban is nagyon nehézkesek vagyunk, ezért nem lesz könnyű számunkra, hogy egy színpadi cselekmény esetén nélkülözzük a beszélt vagy énekelt szavakat, így a wagneri művészet támogató hatása ezen a területen is érezhető lesz. Mivel a bayreuthi mester az énekeseinket színészekké nevelte, megadta nekik a lehetőséget, hogy kivételes esetekben arcjátékkal vagy taglejtésekkel fejezzék ki magukat. Közben a közönséget is rávette, hogy a cselekményhez zenedrámaínak zenekarában keressen és találjon magyarázatot, kapcsolatot és értelmezést, és egyúttal a majdani nézők és hallgatók számára olyan alapot teremtett, amelyre a pantomim művészi hatásai épülhettek.”²⁷

Lebon említett tanulmányában a pantomimon belül magát a *Pierrette fátyolát* is műfaj történeti szempontból meghatározó állomásként értékelte. „Dohnányi Ernő megértette kora kibővült nyelvkritikáját, és *Pierrette*-jében bőséges példáját nyújtotta a nyelvanalógiának és imitációnak. Hogy még egyszer aláhúzzuk: a *balett d'action*

²⁶ F. Gy.: *A pantomímia reformja* = *A Hét*, 1910. április 17., 21. évf., 16. sz., 262.

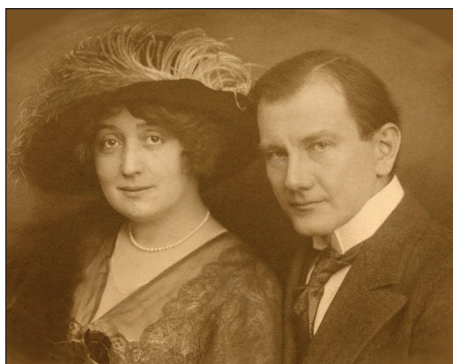
²⁷ „Sind wir Deutschen auch in unseren Gesten weit schwerfälliger, und wird es uns deshalb nicht leicht, das gesprochene oder gesungene Wort bei einer Bühnenhandlung zu entbehren, so macht sich der fördernde Einfluß der Wagnerschen Kunst auch auf diesem Gebiete bemerkbar. Denn indem der Meister von Bayreuth unsere Sänger zu Darstellern erzog, gab er ihnen die Möglichkeit, in Ausnahmefällen auch einmal nur durch Mienenspiel und Gebärde sich verständlich zu machen, und indem er das Publikum dahin brachte, in dem orchestralen Teil eines Musikdramas die Erläuterung, Verknüpfung und Ausdeutung seiner Handlung zu suchen und zu finden, schuf er auch bei den Zuschauenden und Zuhörenden den Untergrund, auf dem eine Pantomime sich zu künstlerischen Wirkungen erheben kann.” *Die Musik*, 1910. március, 9. évf., 11. sz., 296–7. Cím és aláírás nélkül.

történetében soha a Pierrette előtt nem használták a *musique parlante* technikáját ilyen kifinomult és bőséges változatossággal. Dohnányi ezáltal a balett új ösvényére lépett, melyet különösen Bartók Béla követett, ellentétes ideológiát teremtve a Gyáglev impresszáriói vezetése alatt álló, a műfaj történetét jelentősen meghatározó társulattal, az Orosz Balettel szemben.”²⁸ A fentiek fényében a táncos és színész előadók „versenyében” utóbbiak felé billenhetne a mérleg nyelve, de hangsúlyozzuk, hogy csak a korabeli körülmények között. A kifejezetten pantomimjátéokra specializálódott modern táncművészek ugyanis hasonlíthatatlanul közelebb juthatnak ahhoz az ideához, amit a szerzők a darabban öntudatlanul is megfogalmaztak.

Dohnányi számára későbbi második felesége, a Berlinben és Bécsben működő drámai színésznő, Galafrès Elza hozott egyedi megoldást.²⁹ Galafrès a *Pierrette* bécsi sikertelensége után magára vállalta az 1912. március 16-i, újabb előadás megszervezését és főszerepét, majd további városokban (Prága, Berlin, Budapest stb.) is sikerrel vitte a darabot. Nem volt táncosnő, de minden bizonnyal ez irányú tehetséggel is rendelkezett, szuggesztív színészi játéka pedig részben pótolta mozgásbeli hiányosságait.

Kritikai fogadtatása mindenütt kedvező volt, mivel hitelesen képviselte a műfajoknak azt az egyéni adaptációját, amelyet a tánc és a színészi játék határmezsgyéjén kialakított. Az 1913. decemberi budapesti felújításról Haraszi Emil írta a *Budapesti Hírlap*-ban: „A darab ebben az előadásban szinte az újság ingerével hatott. Nem is némajátékot láttunk, hanem megrázó mimodramát, melynek akciója a legutolsó gesztusig nagyszerű tökéletességgel fejezi ki Dohnányi színekben tobzódó zenekarának gondolatait és ötleteit. Galafrès Elza főlfogásában Pierrette nem táncos szerep. A művésznő az alak drámai karakterét hangoztatta elsősorban. Koreográfiát csak ott láttunk játékában, ahol a muzsika kifejezetten kívánja, hogy mennyivel emberibb, igazibb és drámaibb előtünk Pierrette! Az első képben csupa báj és grácia volt. A szerelmi jelenésben a zene legkisebb ritmikai figuráit, legfinomabb kigondolásait is megértette velünk. A vacsora egyike volt a legkedvesebb és legelméesebb színészi produkcióknak. Aztán mikor meginog Pierrette elhatározása és nem meri kiüríteni a méreg poharat, mily világosan éreztük lelke vergődését és rettentő küzdelmét. Alakításának legkimagaslóbb mozzanata azonban az utolsó jelenet. Mélységes patológiái

6. kép: Galafrès Elza és Dohnányi Ernő
1914-ben Berlinben (magántulajdon)



²⁸ LEBON: i. m. (2016), 63. A szerző a továbbiakban hozzátette, hogy az Orosz Balett gyakorlatában Fokin volt az, aki elutasította a közvetlen narrációt, helyette a „cselekményes táncot” részesítette előnyben.

²⁹ A muzsikusi és a színésznő 1912 tavaszán, a *Pierrette fátyola* bécsi előadásához kapcsolódóan ismerkedett meg, és miután mindketten elváltak, 1919 júniusában házasodtak össze.

momentumokkal borzongatja a nézőt. Az őrlő nő féktelen táncát és rettentő vonaglását csak színésznő tudja így elélni állítani.”³⁰

A *Pierrette fátyola* iránti érdeklődés felkeltésében egy további, zenén kívüli tényező is szerepet játszott, és erre többek között a *Pesti Hírlap* is felhívta a figyelmet: „Mai szereplésének érdekességét egy nem művészi körülmény fokozta: Pierrette szerepét ugyanis Galafrés Elza személyesítette, a bécsi színésznő, aki éppen Dohnányi miatt vált el urától: Hubermann Broniszláv hegedűművésztől; aminthogy Dohnányi viszont őmiatta válik pesti származású feleségétől. Ez a nem művészi jellegű pikantéria természetesen nem tévesztette el hatását az ilyent mód fölöött goutirozó közönségünknel, és az idegbizsergető szenzáció tetőpontját érte, mikor Dohnányi Galafrés Elzával kezét fogva jelent meg a függöny előtt.”³¹

A *Pierrette fátyola* értelmezésében további szempontot jelent, hogy a műben a *Beatrice fátyola* című drámához képest nem csupán a cselekmény helyszíne és időpontja tér el, hanem a főszereplők (Pierrot, Pierrette, Arlequin) elnevezésével az egész történet eltávolodik a mindennapi valóságtól. A rémdráma zárójelbe kerül, a borzalmak talán elviselhetőbbnek tűnnek a távolból. Ebben a megközelítésben a zenében sincs már szükség se élethű, expresszionista ábrázolásra, se a XIX. századi hangulat maradéktalan életre keltésére. Sztravinszkij egy évvel később bemutatott *Petruská*-jában a dráma ugyanígy kerül át a bábuk világába, ahol az emberi dimenzióval párhuzamosan az igazán fontos történések (vágyak, szerelmek, féltékenység, halál) zajlanak.³²

Dohnányi művében, ha jól meggondoljuk, a cselekmény legtöbb mozzanata eleve ellentmondásban van azzal, amit a zene és a színpadi megjelenítés ábrázol, a külső történet nem fedi a belső, lényegi valóságot. Az első jelenet Csajkovszkij balettjeit idéző, gördülékeny zenéje elképzelt idillként jelenik meg, miközben Pierrot szomorodik; a barátok keringője álvidámságot közvetít az ifjú szívfájdalma közepette, majd Pierrot és Pierrette indulót utánzó zenekísérettel „mulat” egy utolsót a méreg megivása előtt. A jelenetben talán csak kétségbeesett utolsó ölelésük őszinte. Az esküvői

7. kép: Galafrés Elza a *Pierrette fátyola* egyik 1913. áprilisi előadásán
(*Berliner Tageblatt*, 1913. április 17.)



³⁰ *Budapesti Hírlap*, 1913. december 17. Cikk h. e. szignóval, cím nélkül.

³¹ *Pesti Hírlap*, 1913. december 17. Cím és szerző nélkül.

³² A második és harmadik képben Mutatványos által életre keltett bábok, Petruska, illetve a Mór kamrájában játszódik. Az utolsó kép visszatér az emberek közé Szentpétervárra, az Admirális sugárútjának ünnepi forgatagába, ahol a mű vége előtt egy rövid időre újra megjelennek a bábok, a főhős pedig életét veszti.

mulatság keringősorozata is hamis képet ad a történeésekről, hiszen legkevésbé az ifjú párnak van oka a vidámságra. Utóbbi zenéje kitűnően ábrázolja a helyzet fonák-ságát, és különösen a kezdőtéma sokszori visszatérése által válik szándékoltan erőltetetté. Vázsonyi Bálint így jellemezte ezt a pillanatot: „Muzsikusok gyakran róják fel Dohnányinak, hogy ez a valcer határozottan triviális. Nem is tudják, mennyire igazuk van: Dohnányi nem kevesebb, mint négy valcert komponált erre a helyre, mielőtt a szóban forgó változat megszületett. A korábbiakat mind elvetette, mert egyik sem volt eléggé triviális. Az első kép Pierrot öngyilkosságával zárul; Pierrette (sic!) – akinek szintén ki kellett volna innia a méregpoharat, de aki az utolsó pillanatban meghátrált – döbbenet áll a holttest felett és végül rémülten elrohan. Az ezt követő kép vidám báli jelenettel kezdődik: Pierrette mit sem sejtő vőlegénye a násznéppel iddoggál és menyasszonyát várja, emelkedett hangulatban. Ezt a két világot köti össze a valcer és, az első kép döbbenetébe robbanva, szinte hátborzongatóan drámai hatást kelt.”³³

Az esküvői keringőt követően nem lehet felhőtlen a *quadrille* helyett játszott hosszúságú menüett sem, hiszen eltűnt a menyasszony (a közönség már tudja, hogy mi történt vele), és a tánc egy ideig az izgatott keresés alatt is folytatódik, mintha minden a legnagyobb rendben volna. Ezt követően kétszeresen is hamis a törött hangszereken megszólaló gyorspolka, amire a kérdések elől menekülő, riadt Pierrette táncol. Ugyan-így álzene szól az utolsó kép álmulatsága alatt, amikor Arlequin a halottal iszik és gonosz játékot játszva Pierrette-nek udvarol, és végül hiába lejt perceként át keringőt a főszereplő, ha az megbomlott elméjének hangján szól, és végül magával rántja őt a halál örvényébe.

A *Pierrette fátyolában* Dohnányi táncai időzjelbe kerülnek, eltávolodva az elsődleges valóságtól. Ennek a kettős kódolásnak köszönhetően működnek kiválóan a színpadi megvalósításban, és emiatt nem igazán életképesek, amikor önállóan, koncertszerepben szólalnak meg. Érezzük a zene mögött rejlő drámai szituációt akkor is, ha a szerző álarcot húz ebben az álarc nélküli álarcos játékban. Nincs szüksége arra, hogy hiteles biedermeier zenét írjon, se arra, hogy expresszionista hatásokkal ragadja torkon a hallgatót. Bátran odaülhet a képzeletbeli színpad szélére egy kisasztal mellé, ahogy a narrátor teszi Sztravinszkijnál A *katona történetében*, és komponálhat saját, kissé eklektikus stílusában, hogy ezzel személyesen ő maga, Dohnányi Ernő legyen Pierrette megdöbbenő történetének elbeszélője.

Irodalomjegyzék

- DOHNÁNYI, Ernst von: *Der Schleier der Pierrette. Pantomime in drei Bildern von Arthur Schnitzler. Musik von - ., Ludwig Doblinger* (Bernhard Herzmannsky), Wien-Leipzig-Paris, 1910.
- ELEK Artúr: *Pierrette fátyola* = *Az Ujság*, 1910. május 8.
- ELEK Artúr: *Pierrette fátyola. Dohnányi Ernő zenes némajátéka* = *Nyugat*, 1910. június 1., 3. évf., 11. sz.
- F. Gy.: A pantomímia reformja. *A Hét*, 1910. április 17. (21/16), 262.
- GALAFRÉS, Elza: *Lives... loves... losses*. Vancouver, Versatile, 1973.
- GOMBOS László: *Dohnányi Ernő művészi tevékenységének sajtórecepciója. IV. rész: az 1905–1909-es berlini évek* = *Dohnányi Évkönyv 2006–2007*. Szerk. GOMBOS László – SZ. FARKAS Márta. Bp., MTA Zenetudományi Intézet 2007, 59–302.

³³ VÁZSONYI: i. m. 321.

- HERESCH, Elisabeth: *Arthur Schnitzler in Rußland* = *Modern Austrian Literature*, 1977, 10. évf., 3–4. sz., 283–308.
- KODÁLY Zoltán: *Közélet, vallomások, zeneélet*. Szerk. VARGYAS Lajos. Bp., Szépirodalmi, 1989.
- *Kodály Zoltán levelei*. Szerk. LEGÁNY Dezső, Bp., Zeneműkiadó, 1982.
- KOVÁCS Ilona: *Dohnányi Ernő új perspektívában*. Bp., Gramofon, 2019.
- LEBON, Daniel-Frédéric: *A beszéd zenei analógiája Dohnányi Der Schleier der Pierrette című művében* = *Dohnányi-tanulmányok 2015*. Szerk. KUSZ Veronika – RÁNKI András. Bp., MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2016, 41–64.
- SULLIVAN, Lawrence: *Arthur Schnitzler's „The Bridal Veil” at the American Laboratory Theatre* = *Dance Research Journal*, 1993. tavasz, 25. évf., 1. sz., 13–20.
- VÁZSONYI Bálint: *Dohnányi Ernő*. Bp., Zeneműkiadó, 1971. Második kiadás: Bp., Nap Kiadó, 2002.
- VOLLMER, Hartmut: *Der Schleier der Pierrette. Pantomime in drei Bildern (1910). Schnitzler-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Szerk. JÜRGENSEN, Christoph – LUKAS, Wolfgang – SCHEFFEL, Michael – METZLER, J. B., 2014, 142–143.
- WHITE, Eric Walter: *Stravinsky. A zeneszerző és művei*. Bp., Zeneműkiadó, 1976.