

10.18132/LFZE.2011.16

MOLNÁRNÉ SVIKRUHA MÁRTA

VONÓS HANGSZERSZERŰSÉG ÉS
PLASZTIKUSSÁG WEINER LEÓ
KAMARAMŰVEIBEN ÉS TANÍTÁSI
MÓDSZERÉBEN

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2011

10.18132/LFZE.2011.16

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28. számú művészet- és művelődés-
történeti tudományok besorolású
doktori iskola

VONÓS HANGSZERSZERŰSÉG ÉS PLASZTIKUSSÁG

WEINER LEÓ KAMARAMŰVEIBEN

ÉS TANÍTÁSI MÓDSZERÉBEN

MOLNÁRNÉ SVIKRUHA MÁRTA

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2011

Tartalomjegyzék

Tartalomjegyzék.....	i
Rövidítések	iv
Köszönetnyilvánítás	v
Bevezetés	vi
1 Weiner Leó életrajza.....	1
1.1 Életének kettőssége – sikerek és mellőzöttség	7
2 A zeneszerző Weiner Leó	11
2.1 Művészetének jellegzetességei	11
2.2 A budapesti kamarazenei élet (1905-1912).....	13
2.3 Weiner zeneszerzői pályafutásának tanulóiévei (1901-1906)	15
2.4 A kamaraművek keletkezési körülményei és elhelyezkedésük az életműben..	16
2.4.1 Korai korszaka – „a magyar Mendelssohn” (1906-1913)	17
2.5 Érett zeneszerzői korszaka (1918-1924)	24
2.6 A népzenei stílusváltás (1931-1938) háborúig tartó szakasza	28
2.7 Késői korszaka (1948-1955).....	31
2.8 Az átíratok időszaka (1938) 1948-1958-ig	31
2.9 Kamaraműveinek zenekari verziói.....	33
3 Kamarazenéjének jellemzői	34
3.1 A klasszikus formakeretek.....	34
3.2 Műveinek tételszáma.....	34
3.3 A tételcsere beethoveni mintája	35
3.4 Téma visszaidézés – tematikus egység	36
3.5 A kamaraművek műfaji és szerkezeti jellemzői	37
3.6 Műveinek sokszínűsége, hangzásvilága és stílusa	40
3.6.1 Magyaros hangvétel	40
3.6.2 Népzenei anyagú stílusváltás	42
3.6.3 Egyéb stílusok – szecesszió és neoklasszicizmus	43
3.6.4 Romantikus meseköltészet a Csongor és Tündével rokon karakterek	43
3.6.5 A humor és a humorosság megjelenítése	46
3.6.6 A szórakoztató zene, táncok, divertimentók.....	47
3.7 A tételek hangvétele	49
3.7.1 A scherzo jellegű tételek változatossága	49
3.7.2 A lassú tételek hangvétele	50
3.7.3 A szonátaforma kontraszt témái.....	51

4	Weiner Leó kamaraműveinek elemzése	53
4.1	Az op. 4 I. Esz-dúr Vonósnégyes.....	53
4.2	Az op. 6 g-moll Vonóstrió.....	65
4.3	Az op. 9 D-dúr Szonáta hegedűre és zongorára.....	77
4.4	Az op. 11 fisz-moll Szonáta hegedűre és zongorára.....	92
4.5	Az op. 13 II. fisz-moll Vonósnégyes.....	101
4.6	Az op. 26 III. G-dúr Vonósnégyes	115
4.7	Áttekintés.....	120
5	A hangszerszerűség Weiner Leó kamarazenéjében	128
5.1	A vonós hangszerszerűség.....	129
5.2	Az énekszerűség.....	129
5.3	A kötőívek hossza	130
5.4	A súlyviszonyok és a vonásirányok	131
5.5	A vonás a hegedűs beszéde.....	134
5.5.1	Artikuláció-vonások.....	134
5.5.2	Szünetek a tagolások szolgálatában	139
5.5.3	Szünet és átcsengetés	139
5.6	A regiszterhasználat és a színek, karakterek összefüggései	140
5.7	Fokozás - emelkedés	141
5.8	Üres húrok	141
5.9	A hangzáseffektek alkalmazása a kíséretben.....	141
5.9.1	Arpeggio	142
5.9.2	Repetálás – legáto-tremolo	143
5.9.3	Pizzicato	143
5.9.4	Duplafogások és akkordok	145
5.9.5	Variációs technikák, díszítések.....	150
6	Plasztikusság Weiner Leó kamarazenéjében	153
6.1	A fogalom eredete és jelentése	153
6.2	Weiner plasztikus kiemelés-technikája	154
6.2.1	A szólamok mellérendelése	154
6.2.2	A szólamok fölé- és alárendelése.....	155
6.3	A kiemelés-technika differenciált rendszere	155
6.3.1	Kiemelés karakterjelöléssel	156
6.3.2	Kiemelés dinamikával.....	157
6.3.3	Megnövekedett dinamikai távolságok a szólamok közt.....	159
6.3.4	Kontrasztálás dinamikával.....	160
6.3.5	A <i>fortepiano</i> effekt és változatai.....	161

6.3.6	Kiemelés hangsúlyozással	161
6.3.7	Egyéb kiemelések	163
6.4	A kiemelés módjai.....	165
6.4.1	Egyszerű kiemelések	166
6.4.2	Összetett jelölések	166
6.4.3	Három hangzásréteg.....	166
7	Weiner Leó tanítása	169
7.1	Tanításának előzményei és kinevezése	169
7.2	A tanítás körülményei	171
7.2.1	A budapesti vonóskultúra	171
7.2.2	A reneszánszát élő házimuzsika.....	172
7.2.3	Személyisége	173
7.3	Pedagógiája.....	174
7.3.1	Zongorázása	174
7.3.2	Az órák felépítése.....	175
7.3.3	Az órák tananyaga.....	178
7.4	Kapcsolata diákjaival	179
7.5	. Tanításának alapértékei	180
7.5.1	Állandóság a tanításban.....	180
7.5.2	Aprólékosság és maximalizmus.....	180
7.5.3	Az analitikus feldolgozási folyamat.....	181
7.5.4	A kottahűségre törekvés	182
7.5.5	A zeneszerzői szemlélet és az előadásmód szintézise.....	182
7.6	Együttesek.....	183
7.7	Vonóstanítás.....	185
8	Konklúziók	192
9	Függelék.....	195
10	Bibliográfia	209

Rövidítések

W. H.	Weiner Leó hagyatéka
W. F.	Weiner újság kivágásokat tartalmazó füzetek
B. M.	Berlász Melinda: <i>Weiner Leó és tanítványai</i> . Budapest. Rózsavölgyi és Társa Kiadó, Második, bővített kiadás. 2003.
B. M. Gréte levelek	Berlász Melinda: „Drága Grétém! Weiner Leó levelei Varró Margithoz.” (1930-1960) <i>Muzsika</i> 2005 /8 (1905. Augusztus), 9 (2005. Szeptember), 10 (2005. Október)
B. R. LX.	Dahlhaus, Carl; Eggebrecht, Hans Heinrich (szerk): <i>Brockhaus Riemann zenei lexikon I–III</i> . Budapest: Zeneműkiadó. 1983–1985.
B. SZ. T. LX.	dr. Bartha Dénes (főszerk.), Szabolcsi Bence és Tóth Aladár: <i>Zenei Lexikon</i> Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1965
G GY S.	Gál György Sándor: <i>Weiner Leó életműve</i> . Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1959.
Grove’s LX	Braun, William R.: <i>The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Weiner, Leo</i> . Oxford: Oxford University Press, 2001, Második Kiadás.
Szonáta	Szonáta hegedűre és zongorára
MKZÉ	Magyar Királyi Zeneakadémia Évkönyve
UMZE	Új Magyar Zene-Egyesület

Köszönetnyilvánítás

Köszönöm Somogyi Klárának, a hagyaték tanulmányozásában nyújtott segítségét, Lázár Károlynak az idegen nyelvű anyagok szakszerű fordítását, Pintér Csillának a stiláris és szerkezeti kérdésekben adott ésszerű tanácsait; Devich Sándornak, dr. Barsi Ernőnek, Deák Ágnesnek és Kemény Endrének, hogy emlékeiket megosztották velem.

Köszönöm munkatársaimnak, a Győri Széchenyi István Egyetem közösségének az elmúlt időszak folyamán nyújtott erkölcsi és anyagi támogatásukat, továbbá Benkő Szabolcsnak és a Richter János Zeneművészeti Szakközépiskolának munkám elkészülésének támogatását. Külön köszönet illeti régi és jelenlegi növendékeim megértését és kitartását.

Különös képen szeretnék köszönetet mondani Molnár Gyulának, Molnár Eszternek és Pál Ildikónak kritikai észrevételeikért és végtelen türelmükért. Végül, de nem utolsó sorban köszönettel tartozom családtagjaimnak, Svikruha Sándornénak, Molnár Boglárkának, Molnár Gergőnek, Molnár Tibornak, Juhász Viktornak, Pesztenlehrer Tamásnak és unokámnak, Emmának azért a türelmükért és odaadó lelki támogatásukért, melyet tőlük kaptam e dolgozat elkészítéséhez.

Győr, 2011. március 20.

Molnárné Svikruha Márta

Bevezetés

Zeneiskolai tanulmányaim befejezésekor kaptam az első Weiner Leó kottákat – két hegedű zongora szonátát – szép emlékü tanárnőm Cs. Kőry Erzsébet hagyatékából. Elmélyült tanulmányozásukra évekkel később került sor, melynek során megfogott ihletett szépségük, remekbe szabott formájuk. Különösnek és érthetetlennek tartottam, hogy mennyire ismeretlen és mellőzött például *D-dúr Szonátája*, még a hegedűsök körében is.

Weiner Leóval kapcsolatban akadémiai éveim zenekari gyakorlatából elevenednek fel emlékek, ahol karmesterünk, Simon Albert többször utalt tanítására, egyszerű, de lényegét érintő megjegyzéseire. Weinerre a nemzetközi zenei élet kiválóságai is – például Végh Sándor egy televíziós interjúbán, vagy később Varga Tibor a személyes beszélgetések során – úgy emlékeztek, mint zenei fejlődésük meghatározó személyiségére.

Ilyen előzmények után érdeklődéssel vettem kezembe Berlász Melinda *Weiner Leó és tanítványai* című könyvét, mely végképp a téma felé orientált. A könyvben szereplők impozáns névsora kapcsán felvetődött a kérdés: hogyan lehetett egy pedagógusnak ekkora hatása? Volt tanítványaihoz fordultam, akikkel interjút készítettem, hogy további információkkal bővísem a személyiségével, tanításával kapcsolatos ismereteimet. A megkérdezettek Devich Sándor, dr. Barsi Ernő, Deák Ágnes és Kemény Endre – Weiner utolsó időszakát ismerő diákjai voltak. A kérdésekre adott válaszokból kirajzolódott Weiner művészete, zeneszerzőként és tanárként leélt életének kettősége.

Volt tanárom, Devich Sándor professzor az interjú alkalmával hívta fel a figyelmem arra a tényre, hogy Weiner mennyire fontosnak tartotta kamaratanítása során a szólamok viszonyát, azok arányainak kialakítását, melyet a plasztikusság fogalmával jelölt. Deák Ágnes emlékezésében is megjelent a weineri utasítás: „Plasztikázza, kérem!”. Annak ellenére, hogy nem játszott vonós hangszeren, mind a kottaelemzéskor, mind a tanítására való visszaemlékezésekből kiviláglik egyfajta „hangszerösztön” és a hangszerek jellegzetességeinek mélyebb ismerete.

Mindezen előzmények után dolgozatom témájának Weiner Leó kamaradarabjainak elemzését választottam. A művek tanulmányozása során döbbsentem rá, milyen sajátosan is jelöli az általa elképzelt hangzást. Kompozícióiban megmutatkoznak szólamvezetésének differenciált rétegei, az általa alkalmazott, hangszerre jellemző hangszínek és a darabok jellegzetes textúrája.

További vizsgálódásaim során kitérek kamaradarabjainak keletkezési körülményeire, pályájának indulására, a pályatársak és Weiner kapcsolatára, alkotói válságaira, melyeket életrajzi adatainak összefüggésében fogok bemutatni. Az adatok hiányosságainak pótlása a Weiner hagyaték (W. H.) rendelkezésemre álló dokumentumai, elsősorban a fellelhető, még kiadatlan Hacker Máriához és Hacker Borbálához írt levelezések alapján történik. A hagyaték a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Vörösmarty utcai régi Zeneakadémia épületében lévő Kutató Könyvtár tulajdona.

A vizsgálódás során áttekintem stílusának változásait, különleges formamegoldásait, a kontrasztjelenségek különböző rendszerét. A forma és a karakter jellegzetességeinek és sajátosságainak bemutatására a kamaraművek elemzése szolgál alapul. Szeretném vizsgálni Weiner jellegzetes stilisztikai megoldásait, köztük a „magyaros” hangvétel megjelenését az op. 4 és az op. 6 műveiben, az op. 9 tételeiben a tematikus egység szempontjából kikeresni az arcultváltó témák eredetét. Szeretném kimutatni a „bartókos” invenciók jelenlétét az op. 13 elemzése során, valamint az op. 11 és az op. 26 darabokban megvizsgálni formai megoldásait és karakter rendszerét.

A vonós szólamok elemzésekor tanulmányozni fogom Weiner hangszerkezelésének jellegzetességeit. Megvizsgálom vonós hangszerhasználatát, a súlyviszonyokat, a vonásirányokat, azok gazdag artikulációját, a jellegzetes vonások alkalmazását, a regiszterhasználatot és a kísérő szólamok anyagának vonós jellegzetességeit. Tanulmányozom továbbá Weiner sajátos jelzésrendszerét. Gazdag kiemelés-technikájának elemzésével szeretnék képet kapni a szólamok több hangzássíkjának kialakításáról és a művekben megjelenő plasztikusságról.

Ezen elemzési módszerek mentén szeretném kimutatni a hangszerszerűség és a plasztikusság megjelenését Weiner kamarazenéjében, ami nemcsak műveinek – hanem egyfajta weineri gondolkodásmódként – tanításának is sajátja.

10.18132/LFZE.2011.16

1 Weiner Leó életrajza

Weiner Leó életrajzi adatait kutatva általában csak műveinek jegyzékét és a számos díjának felsorolását tartalmazó anyagot találtam. Ezért elsősorban a hagyaték apró ténymozsajkjain keresztül szeretnék betekinteni az egyébként eseménytelen életmű részleteibe, hogy magyarázatot kapjak Weiner pályájának hiányzó momentumaira.

Apja, Weiner Adolf (1843-1910) tisztviselő¹ már özvegyen kötött házasságot Dinner Jennyvel (1848-1885), a ma Szlovákiához tartozó Liptószentmiklóson, 1883. szeptember 12-én. Innen Budapestre költöztek, ahol 1885. április 16-án megszületett egyetlen fiuk, Leó.² A gyermekévekről kevés adat lelhető fel.

Kovács Sándor (1886-1918) zongorapedagógus írásából tudjuk, hogy Weiner azon három hónapon kívül, mely alatt zongoraórákat kapott, más zeneoktatásban nem részesült, hanem autodidakta módon képezte tovább magát.³ 1901-ben, tizenhat éves korában, titokban felvételizett a Magyar Királyi Zeneakadémiára, hogy komolyabb tanulmányokat folytathasson. A sikeres felvételi után⁴ Hans Koessler (1853-1926) zeneszerzés szakán tanult tovább, egyidejűleg végezve a reáliskolát és az akadémiát.⁵

A kiváló előmenetelű tanuló 1906-ban diplomázott. Hasonlóan, mint Bartók Béla (1881-1945)⁶ és Kodály Zoltán (1882-1967),⁷ Weiner is öt év alatt végezte el az akadémia zeneszerzés tanszakát, ebből egy évet „önként folytató” tanulóként.⁸

Utolsó éves növendékként az op. 3 *Szerenád* című, zenekarra komponált művével szinte berobbant a magyar zenei életbe.⁹ Lelkes, rajongó cikkekben tudósított

¹ A hagyatékban fellelhető egy Weiner Adolf névre kiállított orvosi diploma, de praktizálásról a hagyaték nem tartalmaz adatot.

² W. H. Anyja szülés közben, rángógörcs következtében elhunyt. Apja másodszor özvegyült meg. A gyászév letelte előtt 1885. december 20-án ismét megházasodott – Rosenthal Jennit vette nőül.

W. H. 51-53. Hacker Máriának küldött leveléből tudjuk, hogy Weiner apjának az előző házasságából már volt egy fiú gyermeke. A levél kiadatlan.

³ Kovács Sándor: *Válogatott zenei írásai. Weiner Leó.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1976): 263-270. 263. o. és Kovács Sándor: *Válogatott írásai. Az új magyar iskola.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1976): 271-282. 274. o. A két írás lényegében azonos adatokat tartalmaz.

⁴ Wagner: Tannhäuser nyitányából készített zongora négykezes átíratával felvételizett. B. M. Weiner Kató 190-191. o.

⁵ W. H. 1. Önéletrajz.

⁶ 1902/03 Magyar Királyi Zeneakadémia Évkönyve (a továbbiakban MKZÉ.)

⁷ 1904/05 MKZÉ.

⁸ 1905/06 MKZÉ.

⁹ A bemutató 1906. június 15-én hangzott el az Zeneakadémián a zeneszerzés záróvizsgán. 1906. október 22-én az Operaházban léphettek a végzős növendékek a nagyobb nyilvánosság elé. A Filharmonikus Társaság koncertjén Kerner István vezényelt.

róla Csáth Géza (1887-1919). A rég várt „magyar szimfonikus”¹⁰ zeneszerző megszületését, a „magyar Mendelssohnt”¹¹ látta benne. Munkásságát elemezte és méltatta Kovács Sándor is.

Az op. 3 sikere az egyik legígéretesebb zeneszerzővé emelte Weinert, aki ismerte saját értékeit, és ebben láthatóan a környezete is megerősítette őt. A kompozícióinak nemcsak itthon, hanem külföldön is példátlan sikere volt.¹² Műveit számos országban előadták – „ahol csak zenekar létezett” – utalt rá Kodály cikke.¹³ Az 1907-1908-as hangversenyszezonban a *Szerenád*ot bemutatták Berlin, Bécs, Dortmund, Freiburg, Haagen, Hamburg, Innsbruck, Köln, Lipcse, London, Magdeburg, Mainz, München, Prága, Sondershausen, Varsó, Wiesbaden és Zürich városokban.¹⁴

A mű helsinki bemutatója után a finn kritikus, J. Floddin „Magyarország Bizet-jének” nevezte a szerzőt.¹⁵ Lipcsében együtt ajánlották a *Szerenád* kottáját Max Reger és Hugo Wolf műveivel.¹⁶ Weiner „frenetikus”¹⁷ sikerei egy fényes, nagy ívű karrier képét vetítették előre.

Hasonló sikerek kísérik a versenyek alkalmával is, a tanulmányai alatt kiírt díjak és pályázatok szinte mindegyikét elnyerte: Liszt Ferenc-ösztöndíj, Erkel Ferenc-pályadíj, Haynald Lajos-díj, Schunda V. József-díj, Volkmann Róbert-ösztöndíj.¹⁸ 1908-ban megkapta a Ferenc József jubileumi-díjat, melyet Párizs, München, Berlin és Bécs zenei életének tanulmányozására szolt.¹⁹

1908-ban, tanulmányútjáról hazaérkezve állást vállalt két barátja és évfolyamtársa, Reiner Frigyes és Szirmai Albert kérésére a Népszínháznál – későbbi nevén a Vígoperánál – korrepetitori minőségben.²⁰

A tanítás mindig is vonzotta, első megbízását a Fodor Zeneiskola elmélet tanáraként kezdte.²¹ Sikerei sorát tovább növelte, hogy Koessler nyugalomba vonulása

Gál György Sándor: *Weiner Leó életműve*. (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1959): 9-10. o. (A továbbiakban G GY S.)

¹⁰ Csáth Géza: *Éjszakai esztétizálás*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1971): 37. o.

¹¹ Berlász Melinda: *Weiner Leó és tanítványai*. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa Kiadó, 2003): 144. o.

¹² W. H. és G GY S. 14. o.

¹³ Kodály Zoltán: *Visszatekintés. Weiner Leó*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1964)

¹⁴ W. H. és G GY S. 14. o.

¹⁵ G GY S. 13. o.

¹⁶ Az Allgemeine Musikzeitung No. 26 számában. és G GY S. 14. o.

¹⁷ B. M. Molnár 139. o.

¹⁸ Az Erkel Ferenc-pályadíjat az Op.3 Szerenádért, a Haynald Lajos-díjat az Agnus Dei 6 szolamú egyházi kórusműért, a Schunda V. József-díjat a Magyar Ábránd című tárogatóra és cimbalomra készült kompozíciójára kapta. Magyar Királyi Zeneakadémia 1905/1906 Évkönyv.

¹⁹ W. H. 51-53. Élményeit a Hacker Borbálának küldött képeslapokon adja hírül. A levél kiadatlan.

²⁰ W. H. 1. Önéletrajz.

után²² – mindössze huszonhárom évesen, két évvel a diploma megszerzését követően – felkérték, hogy tanítson a Zeneakadémián. Mihalovich Ödön 1908. október 3-án adta át a megbízást – rendkívüli tanár minőségben – a zeneelmélet tárgy tanítására.²³ Molnár Antal némi éllel jegyzi meg: azért esett a választás Weinerre, mert Koessler ragaszkodott hozzá, hogy ha Bartók és Kodály tanít, akkor harmadikként Weiner is taníthasson mellettük.²⁴ Ezzel az állással Weiner elkötelezte magát a tanári pálya mellett. Életének további részét a zeneszerzés és a tanítás kettőssége határozta meg.

1911-ben koncertsorozatot hirdetett az *Új Magyar Zene- Egyesülete* (UMZE) – pódiumot adva a régi és az új zenének – mely céljául tűzte ki a modern magyar zenei törekvések terjesztését és megismertetését, valamint a preklasszikus művek újraélesztését.²⁵ A kezdeti lelkesedés után az érdeklődés már a második koncerten megcsappant.²⁶

Bartók, aki állandó résztvevője volt a régi és az új művek tolmácsolásának, Weiner op. 7 *Három zongoradarabját* itt mutatta be. Ez volt az egyetlen közvetlen munkakapcsolat Bartók és Weiner között. A jó kritika ellenére mind Bartókot, mind Weinert megrázta a közönség érdektelensége.²⁷ Az UMZE ezért felfüggesztette működését, így megszűnt az a fórum, amely segítette az új kompozíciók bemutatását. Weiner pályájának alakulását azonban más is befolyásolta.

A töretlen lelkesedés, mely eddig körülvette őt, az op. 9 *Hegedű-zongora szonátával* váratlanul megtorpant. Pályafutása alatt először érezhette a mellőzöttség érzését, mikor a *Szonátával* kapcsolatban a kritika szinte csak az előadókkal foglalkozott, a szerzőről alig tett említést.

1911-ben a Budapesti Nemzeti Intézet megbízta, hogy írjon kísérfőzetét Vörösmarty: *Csongor és Tünde című* darabjához. A nagy lelkesedéssel megírt mű 1913-ban elkészült, de Weiner éveket várt a bemutató megvalósulására. Hosszú ideig csak a

²¹ W. H. I. Önéletrajz.

²² 1908. dec. 16. Eötvös Károly „valóságos hadjáratot indított” Koessler ellen német származása miatt a magyar nemzeti törekvések érvényesítésére (Koessler még magyarul sem tudott megtanulni.) Vélhetőleg ezért küldték nyugdíjba. Csáth Géza: *Éjszakai esztétizálás*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1971): 268-269. o. 1920-25-ig ismét az Akadémia tanára volt.

²³ W. H. 198. A megbízás heti 12 órára szólt.

²⁴ B. M. Molnár 137-138. o. Nem egyszerre kezdtek tanítani. 1906 Bartók, 1907 Kodály, 1908 Weiner. (1906/7, 1907/8, 1908/9 Évkönyvek).

²⁵ Elnöke: Kacsóh Pongrác, a titkár Balabán Imre, az igazgatóság tagjai: Bartók Béla, Demény Dezső, Kodály Zoltán, Kovács Sándor és Weiner Leó voltak. B. SZ. T. LX. 560. o.

²⁶ ifj. Bartók Béla: *Apám életének krónikája*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1981): 122. o.

²⁷ Bartókot annyira érzékenyen érintette az alapos előkészítő munka ellenére az elmaradt érdeklődés, hogy ennek hatására nem akart többet koncertezni.

mű részletének bemutatójára került sor,²⁸ majd 1916. december 6-án végre megszólalhatott az egész mű.²⁹ Viszonylag kevés előadás után azonban lekerült a műsorról. Weiner ekkor – már 1913 óta – nem komponált. A háború pusztításai, megrázó történései, az elesett hozzátartozók, ismerősök iránt érzett gyász elhallgattatja.

Öt év után, 1918-ban jelentkezett újra, az op. 11 *fisz-moll Hegedű-zongora szonátájával*, amit a kritika csak „tanáros” produkciónak tartott.³⁰

1919-ben a Tanácsköztársaság ideje alatt nem csatlakozott a Kodály, Molnár Antal vezette zenei direktóriumhoz, és nem is vett részt a munkájukban. Egész életében apolitikus volt, így taníthatott mindkét politikai rendszer alatt. A zeneszerzés tanszakot is vezette, amíg az eltiltott Kodályt vissza nem helyezték. Nem sokkal ezután Weiner lemondott a zeneszerzés tanításáról arra hivatkozva, hogy a növendékei az általa már nem értett, új irányzatokat kívánják követni. Maradt a számára oly kedvesnek tartott kamarazene tanszakon, amely mellett kitartott haláláig.

A tanításban elért sikerei mellett azonban egyre nyilvánvalóbbá vált zeneszerzői mellőzöttsége, mely 1920-ban már érzékelhető volt. Bartók egy 1910-ben írt levelében még furcsa dolognak tartja, hogy Weiner nevét kihagyták egy párizsi cikkből,³¹ ezzel szemben 1920-ban már egyáltalán nem említi Weiner nevét a Philip Heseltine zenetörténésznek Londonba írt levelében. Ellenben figyelmébe ajánlja Kodályt és Lajthát, sőt megállapítja, hogy rajtuk kívül „nincs értékes zeneszerzőnk”.³²

1922-ben Weiner megnyerte az amerikai mecénás, Elisabeth Coolidge által kiírt zeneszerzői verseny első díját az op. 13 *fisz-moll* II. Vonósnégyesével. A mű magyarországi fogadtatása vegyes volt, a pártolók rajongása mellett fanyalgó hangokat is lehetett hallani. A támogató kritikák megcsappantak, nem élt már Csáth, sem Kovács. Kodály ekkor írta meg cikkét, melyben Weiner alkotói stílusának eredetiségét hiányolta.

³³ Weiner még a szokásosnál is érzékenyebben reagált.

A Coolidge-díj elnyerése nemcsak a külföldi elismertségét növelte, hanem a versenygyőzelem új lendülethez segítette Weinert a zeneszerzés terén. Az op. 14 *Románc*, és az op. 15 *Concertino* darabjait siker koronázta. Az op. 16 *Katonásdi* után,

²⁸ A *Közjáték* bemutatójáról Csáth Géza tudósított 1914. febr. 16-án. Csáth Géza: *Éjszakai esztétizálás*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1970): 472-473. o.

²⁹ A *Csongor és Tünde* bemutatója: 1916. dec. 6. Opera, rendezte: Ábrányi Emil, a Nemzeti Színház színészei működtek közre.

³⁰ W. F. Újság kivágásokat tartalmazó füzetek.

³¹ Demény János (szerk.) *Bartók Béla levelei*. 1910. márc. 19. után (Budapest: Zeneműkiadó, 1976): 160-161. o.

³² Demény János (szerk.) *Bartók Béla levelei*. 1920. XI. 24. (Budapest: Zeneműkiadó, 1976): 261-262. o.

³³ Kodály: *Visszatekintés I. Weiner Leó. 1922* közreadó: Bónis Ferenc (Budapest: Zeneműkiadó, 1964).

1924-ben azonban a termékenysége elapadt, hét év hallgatás következett. Weiner súlyos zeneszerzői válságba került, teljesen a tanítás felé fordult, melyben egyértelmű eredményekre számíthatott. 1928-ban az akadémia zenekarát tanította be, de Popper hagyományát nem folytatta, nem vezényelt. A zenekar karmester nélkül játszott, óriási sikerrel.³⁴ Ezek a tanítás során szerzett pozitív élmények azonban csak részben kárpótolták zeneszerzői sikertelenségeiért.

Az idő múlásával Bartók, Kodály és a mások népdalgyűjtő körútjai által felhalmozódott népdalkincs megismerése, valamint a belőlük készült feldolgozások megváltoztatták a magyaros hangvételtől alkotott ideált. A műdal, verbunkos, cigányzene ihletésű anyag használata helyett a népzene – értékeit továbbító, „tisztá forrásának” anyagát feldolgozó – kiinduló elvre épített.³⁵ Barátja, Lajtha László (1892-1963) nyújtott mentőövet Weinernek. Népzenei gyűjtések anyagát vitte el hozzá és „brutálisan” ráparancsolt, hogy kezdjen velük valamit, új fejezetet nyitva ezzel a komponista életművében.³⁶

Weiner 1931-ben, hosszú hallgatás után elkészült a Lajtha László által ajánlott, népzenei feldolgozó irány első darabjával, az op. 18 *Szvit*t. Ezzel a művével jelentkezett a Dohnányi Ernő (1877-1960) elnöklete alatt kiírt versenyre, de itt a visszautasítás egy különös formájával találkozhatott. Sokáig nem hirdettek eredményt, majd a zsűri – a kiírást megváltoztatva – a meghirdetett 5000 pengő első díj pénzösszegét nem fizette ki, hanem két pályamű között 2000-2000 pengőt osztott szét, ezzel nyilvánítva ki, hogy nem született első díjra méltó mű.³⁷

Weiner szokatlanul élesen reagált minderre. Bár az első között volt, annyira megalázónak érezte a döntést, hogy nyílt levelet intézett a döntőbizottsághoz, melyben közölte, hogy visszautasítja a díjat. Barátja, a híres karmester, Reiner Frigyes (1888-1963) a segítségére sietett, és külföldön – főleg amerikai nagyvárosokban – sikerre vitte a művet. Ennek híréből egy egész oldalas újságcikkben tájékoztatta a hazai közönséget és a szakma képviselőit, idézve az ottani lapok lelkes írásait. Ez Weiner magyarországi megítélésén számottevően nem változtatott.

A '30-as évek végére a fasizmus faji megkülönböztető intézkedései elérték hazánkat is. A zsidótörvények bevezetésével nőtt a fenyegetettség, ezért 1938-ban

³⁴ B. M. Ambrózy 22-23. o.

³⁵ Kodály Psalmusa már 1923-ban elkészült, de említhetjük még ebből az időszakból a Székely fonót (1927), Bartók Táncszvitjét (1923), a Cantata profanát (1930).

³⁶ B. M. Kentner 98. o.

³⁷ W. F. Újság kivágásokat tartalmazó füzetek.

Weiner kikeresztelkedett.³⁸ Ám ez a lépése sem volt elég ahhoz, hogy tovább taníthasson, 1944 áprilisában elvesztette állását. Egy védett házban bujkált,³⁹ volt növendékével együtt.⁴⁰ Kétszer is átélte a razzia halálfélelmét, meg volt győződve róla, hogy kivégzik. Első alkalommal elengedték, másodszor azonban már munkatáborba hurcolták. Az elszenvedett időszakról a *Gréte levelekben* olvashatjuk megrázó beszámolóját.⁴¹

A munkatáborból – meg nem erősített források szerint – a Zeneakadémia rektora, Zathureczky Ede hozta ki.⁴² Lakását lebombázták, kottái, kéziratai odavesztek.

A háború után újrainduló akadémiára visszahívták tanítani.⁴³ Az Igazgató Tanács is tagjai közé választotta,⁴⁴ de a személyi kultusz idején mellőzöttsége olyan mértékű volt, hogy lemondott a Tanácsban betöltött tagságáról.⁴⁵

Barátai biztatására a már kiadott *Funkciótan*⁴⁶ mellett megírta másik összefoglaló elméleti művét, az *Elemző formatant*.^{47, 48} Weinernek meg kellett élnie a zeneelmélet teljes átalakulását, melyet értelmetlen, logikátlan változtatásnak tartott,⁴⁹ emiatt konfliktusba került Kodálllyal. Weiner formatan művét, mint tananyagot, visszavonták.

A háború után alkotói erejét veszítve átiratokkal foglalkozott, tovább gyarapítva azok sokaságát. 1952-ben „élete fő művét” készült megkomponálni, a *Toldi* szimfonikus költeményt, melyet még a közvetlen baráti köre sem talált méltónak Weiner eddigi műveihez.

Nyugdíjba vonulási kérelmét először elutasították, majd a másodszori kérelmét 1957-ben már elfogadták.⁵⁰ Otthonában folytatta a tanítást, többször jutalmazták munkáját állami elismeréssel. 1953-ban Kiváló művész elismerést kapott, kétszer

³⁸ W. H. 159/b Keresztlevél Kollégáját, Schiffer Adolf csellótanárt választotta keresztapjának.

³⁹ 1944-ben Sachs Renée Eötvös utcai lakásának cselédszobájában bujkált. B. M. Máthé 126. o.

⁴⁰ B. M. 181. o. Varga László a Léner kvartett csellistája segítette a nyomorúság elviselésében.

⁴¹ B. M. Gréte levelek.

⁴² B. M. Ferenczy 77. o.

⁴³ W. H. 79. 1945. szept. 20-án visszakapta a katedrát.

⁴⁴ W. H. 82. 1947. jún. 7-én adminisztratív minőségben kijelölték főigazgató helyettesnek.

⁴⁵ W. H. 41. 1948. jún. 1-én lemondott az Igazgatói Tanács tagságáról.

W. H. 65. 1949. máj. 1-én a Magyar Népköztársaság Érdemrend Kiskeresztje V. fokozatával jutalmazták. 1950-ben le akart mondani a tanszékről. Az illetékesek Kossuth-díjjal próbálták kiengesztelni.

B. M. Ferenczy 77. o.

⁴⁶ Weiner Leó: *Elemző összhangzattan (Funkció-tan)* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 1944).

⁴⁷ Weiner Leó: *A hangszeres zene formái*. (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1955).

⁴⁸ Elméleti műveit lásd Függelék 13. táblázat

⁴⁹ Berlász Melinda: „Néhány dokumentum Weiner Leó tanári pályájának utolsó időszakából.” In: Ujfalussy József (szerk.): *A Liszt Ferenc zeneművészeti főiskola 100 éve*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1977) 222-239. o. 227-228. o.

⁵⁰ W. H. 85. 1957. aug. 22. Nyugdíjazás, tanári állásának megszüntetése.

tüntették ki I. fokozatú Kossuth-díjjal: 1950-ben munkásságáért, majd 1960-ban a Beethoven zongoraszonáták elemzéséért és közreadásáért.⁵¹ Mindezek ellenére élete végéig mellőzöttnek érezte magát.⁵² Egészsége megrendült,⁵³ 1960. szeptember 13-án, 78. életévében, Budapesten érte a halál.⁵⁴

1.1 Életének kettőssége – sikerek és mellőzöttség

Weiner Leó élete a zeneszerzés és a tanítás kettőse körül forgott, de nem csupán emiatt volt rá jellemző a kettősség, hanem mert – a zeneszerző Weiner – munkásságát a sikerek ellenére mind a mai napig végigköveti a mellőzöttség. Életművét ezért nem is lehet tárgyalni anélkül, hogy az egész pályáivet ne vizsgálánánk meg.

Weiner életében az alkotás, és újraalkotás sajátos összekapcsolódásának dualitását érhetjük tetten. Ha párhuzamosan figyeljük meg munkássága két fő összetevőjét, láthatjuk, hogy – a zeneszerző Weiner – kezdeti sikerei később több okból is megfogyatkoztak, mellette – a tanár Weiner – tevékenységét egyfajta permanens eredményesség és elismertség kíséri. Kezdetektől fogva sajátos stílusban, különös magabiztossággal tanított, mellyel rövid időn belül nagyfokú tiszteletet vívott ki. A tanár Weinerről, annak eredményességéről több kortársa is a nagyvilágba vitte hírét, és mind a mai napig nem véletlenül osztják, többen is, Zádor Anna véleményét:

Én azt hiszem, az igazi értéke nem annyira a zeneszerzőnek, hanem elsősorban a tanárnak van. Egészen nagyszerű tanár lehetett.⁵⁵

Mint látjuk, zeneszerzőként – kivált pályája elején – csak elismerésben részesült. Ekkor 1906-ot írtunk, amikor Bartók zenekari műveit kevés alkalommal játszották, a Filharmónia Zenekar zenészei nem voltak hajlandók előadni az I. szvitet. Kodály pedig még a szerzői estje előtt állt.⁵⁶ Az op. 3 *Szerenáddal* bemutatkozó Weiner elsöprő sikerét viszont újabbak követték, mondhatni „túlnyerte” magát.

Ennek ellenére a fényesen induló pálya mégis megtorpant. Weiner többször is évekre elhallgatott, indokait csak sejteni lehet. Egyrészt beleszólt a történelem: a két

⁵¹ W. H. 68. 1960. márc. 7. Kossuth-díj átadás április 3-4.

⁵² „Az én életrajzom egy szó: mellőzés!” – mondta keserűen Weiner Tátrai Vilmosnak.

Tátrai Vilmos: *Hegedűszó alkonyatban*. (Budapest: Klasszikus és Jazz kiadó, 2001): 214. o.

⁵³ W. H. 85. 1957. aug. 22. Nyugdíjazták, de 1957. szept. 16. Munkaszerződés kapott heti 4 órára. (W. H. 86.) Így tovább dolgozott lakásán, a Majakovszkij utca 91-ben.

⁵⁴ 1960. szeptember 13-án eszméletlenül feküdt a kórházban. Szabó Ferenc igazgató és Ferenczy György meglátogatta. Este elaludt örökre. Nem szenvedett. B. M. Ferenczy 78. o.

⁵⁵ B. M. Zádor 202. o.

⁵⁶ Ebben az időszakban „Dohnányi és főleg Weiner voltak a legismertebb komponisták.” B. M. Molnár 139. o.

háború, a zsidótörvények, az elhurcolások, a rettegés időszaka, a munkatábor megaláztatásai.⁵⁷ Másrészt maximalizmusa a munkában, túlzott igényessége a kapcsolataiban, gyenge kudarcűrő képessége, túlérzékenysége, hangulati változásai csak fokozták magányosságát, befelé fordulását.⁵⁸

Hangos közönségikerei ellenére erősödött a szakma elidegenülése.⁵⁹ Egyre inkább mellőzötteknek, kirekesztettnek érezhette magát. Harmadrészt a mellőzöttség érzését kortársai, Bartók és Kodály kultuszra növekvő elismertsége sokszorozta meg. A pályakezdekori még együtt emlegették Bartók, Kodály és Weiner nevét, azonban 1910. március 17. és 19. – Bartók és Kodály szerzői estjének dátuma – sok mindent megváltoztatott. Bemutatkozásuk áttörést jelentett. A zeneszerző páros pályája megkezdte fölfelé ívelését, kiemelkedését a magyar zeneéletből. Bartók és Kodály új hangjának sikere stílusváltást készített elő. Weiner azonban a legcsekélyebb mértékben sem közeledett ezekhez az irányzatokhoz. Az ebből adódó konfliktushelyzet az idő előrehaladtával egyre mélyült. Bár a bemutatón továbbra is hatalmas közönségikereket ért el, a szakmai elismerés, a Bartókkal és Kodállyal való együtt- említés elmaradozott.⁶⁰ Idézzük Doráti Antal szavait:

Életét traumatikus csalódás érte zeneszerzői hivatásában, a fiatalkori sorozatos sikerek után – egyik napról a másikra – a múlt embere lett, mint komponista.⁶¹

Az ok, amiért a „múlt embere lett”, hogy továbbra sem értette meg az újító törekvéseket, melyek felbontották a tonális alapú hangrendszert, és a zeneszerzést az atonalitás, a polimodalitás, a tizenkétfokúság stb. rendszereinek irányába tolták. Mindezt „zagyva, átmeneti kísérletezésnek” tartotta.⁶² Ez jelentette alkotói dilemmáját is, mely a tonális alapon álló, konzervatív irányú szemlélet képviselőjévé tette. Ragaszkodott a hagyományos rendszerhez, mely mellett mindvégig kitartott; mert hitte, hogy a zene csak a tonális keretein belül létezhet, arra épülve fejlődhet tovább. Megtagadott mindent, ami a szokott gyakorlattól, a hagyományos „szép” fogalmától eltért. A kortárs zeneszerzők törekvéseit még általánossá válásuk után, az '50-es években sem fogadta el. Mi lehetett ennek az önkirekesztő magatartásnak az oka?

⁵⁷ B. M. Gréte levelek..

⁵⁸ B. M. Molnár 138. o.

⁵⁹ Weiner Molnár Antalt is okolta, hogy az elismertsége megkopott. Molnár Antal: *Magamról, másokról. Weiner Leó.* (Budapest: Gondolat, 1974): 134-139. 134. o.

⁶⁰ U. o. 134. oldal; B. M. Molnár 139. o.

⁶¹ B. M. Doráti 65. o.

⁶² W. H. 54. Reiner Frigyeshez írt levele. 1947. Január 10.

Egész életében gyűlölte az „izmusokat” [...] ⁶³

Már korai ifjú éveiben tudta pontosan azt a határvonalat a „haladási” processzusban, amelyet túllépni nem volt hajlandó, és ehhez mindvégig ragaszkodott. ⁶⁴

Pedig pályája elején érdeklődése a zenei újdonságok iránt – különösen a tanulmányai alatt – igen aktívnak mondható. Kereste a lehetőséget, hogy megismerkedjen minden kiadott újdonsággal. Ezért csatlakozott az akadémisták azon köréhez, akik a kottakereskedésből lopva kihozott új kiadásokat átblattolták. ⁶⁵ Azokat az új irányzatokat elfogadta, melyek a romantika fő vonalából levezethetők voltak. Szerette Debussy és Sztravinszkij korai műveit, lelkesedett Szkrjabin kompozícióiért, illetve ⁶⁶ kedvelte és sokat tanította Bartók I. Vonósnégyesét. ⁶⁷

Weiner rendületlenül hitt a klasszikus értelemben vett értékekben, és nem viselte el azokat a változtatásokat, melyek nem képviselték az elvei szerinti hangzásvilágot. Az új mozgalmak akkor és olyan mértékben voltak követhetők számára, amennyiben beleillettek a zenei elképzelésébe.

Ha tovább vizsgáljuk Weiner életének más vonatkozásait is, kézzelfoghatóan kirajzolódik a szokásokhoz, a harmonikus változatlanhoz való vonzódása. Az 1908-as párizsi útjáról írja levelében, hogy megtudott annyi mindent a festészetről, ami számára elegendő. Barátjánál, Berény Róbertnél lakott, aki a világkiállítás miatt tanulmányútra ment Párizsba. Berény a „fauvok”-nak, „vadaknak” nevezet haladó festészeti irányhoz csatlakozott, de elvei Weinert nem érintették meg. ⁶⁸ Nemcsak a képzőművészetben, hanem az irodalomban sem preferálta túlzottan az új irányzatokat. Főleg a klasszikusokat szerette: Petőfit, Aranyt, Vörösmartyt. ⁶⁹ Olvasott orosz regényeket, kedvence Goncsarov *Oblovovja* volt. ⁷⁰ Ezen kívül H. G. Wells, Jack London és a német irodalom modern írói, mint Stefan Zweig, Franz Werfel és Jakob Wasserman tartoztak az általa olvasottabb szerzők közé. ⁷¹

Ha Weinert, mint magánembert vizsgáljuk meg, akkor a szokásai mellett rendíthetetlenül kitartó embert találunk, aki minden körülmények között ragaszkodott a biztos, kitaposott úthoz. Legendás történetekkel van tele a tanítványok emlékeit

⁶³ B. M. Kentner 97. o.

⁶⁴ B. M. Kentner 97. o.

⁶⁵ B. M. Kenton 106. o.

⁶⁶ B. M. Máthé 126. o..

⁶⁷ B. M. Devich 58. és Pauk 143. o.

⁶⁸ W. H. 51-53. Hacker Borbálának írt képeslapokon számol be párizsi benyomásairól. Kiadatlan.

⁶⁹ B. M. Kentner 101. o.

⁷⁰ B. M. Kentner 100. o.

⁷¹ B. M. Kentner 101. o.

tartalmazó kötet, melyek Weiner étkezési szokásairól, főbiáiáról szólnak.⁷² Még a nehéz háborús években is véresen komolyan vette a táplálkozást,⁷³ amelyből szintén a hagyományosat szerette. A „zsír határt” ritkán lépte át.⁷⁴ Képes volt külföldi bemutatóról is lemondani, hogy ne kelljen idegen ízeket kóstolni, vagy az esetleges vajjal főzés kockázatát bevállalni.⁷⁵ A változás ellen mindig védekezett, életét a Zeneakadémia, a Király utcai lakása és a Fészek klub háromszögében élte. Ritkán utazott külföldre.⁷⁶

Családot nem alapított, agglegény maradt, idős korában unokahúga ápolta. Baráti körének mindennapos találkozásai pótolták a hiányzó intim kapcsolatait. A baráti társasága azokra terjedt ki, akiket elfogadott.⁷⁷ Kényes természete miatt az összejöveteleket is megválogatta, nem ment el olyan találkozókra – lehetett az magas rangú, gazdag mecénás is — ahol a házigazdát nem szerette.⁷⁸ Zádor Anna, aki Weiner baráti köréhez tartozott, így írt alapvető sérülékenységről:

Leó még sokkal érzékenyebben reagált a mindig érezhető mellőzésekre, fitymálásokra.

Tanszékvezető tanár volt az akadémián, ezért valamelyest érvényesülni tudott. Alapvetően meg volt sértve. Biztosan tudta, hogy Bartók nagyobb zeneszerző. Talán ő sem volt tapintatos vele. Nagyobb emberi függetlenséget tudott elérni, mint Leó. Túl érzékeny volt és ügyefogyott, kiszolgáltattott a hétköznapiakra. Ez egy alkati szerencsétlenség.⁷⁹

⁷² B. M. Banda 28, Horvay 92-93, Kentner 102, Solymos 163, Weiner Kató 190, 192, Zádor 199. o.

⁷³ B. M. Berkovits 34, Starker 165. o.

⁷⁴ B. M. Kerekes 109, Koromzay 116, Starker 165. o.

⁷⁵ B. M. Kentner 102, Weiner Kató 190, 192. o.

⁷⁶ B. M. Zádor 199.o.

⁷⁷ Életre szóló barátságot kötött Varró Margittal, a zongorapedagógussal. A belső barátikörhöz tartozott még Varró Margiton kívül férje, Varró István, Kabos Ilonka, ezen kívül Berény Róbert, Reiner Frigyes, Kentner Lajos, Aczél Erzsébet, Máthé Klára, Sándor René, Barta Pál, Szondy Lipót, Füst Milán, Ferenczy Sándor, Karinty Frigyes, Farkas Aladár orthopéd sebész és Zádor Annáék is. B. M. Engel István; Máthé Klára; Zádor Anna; Ferenczy György; Dános Lili;

⁷⁸ B. M. Zádor 199. o.

⁷⁹ B. M. Zádor 199. o.

2 A zeneszerző Weiner Leó

2.1 Művészetének jellegzetességei

A művészet két fő elve: a szépség és az érthetőség.¹

Tekinthetjük ezt Weiner Leó művészi ars poeticájának is. Műveiben a klasszikus temperamentum domborodik ki, nem nevezhető újítónak, inkább összegzőnek. Tisztelte a hagyományokat, fontosnak tartotta az értékmegőrzést, ragaszkodó következetesség jellemezte. Hangzásvilága az eddig elért eredmények összegzését jelenti hagyományos eszközökkel, de egyéni ízzel. Korai művei elsőprő sikerének magyarázata közérthetőségükben, színgazdagságukban és eredeti lendületükben keresendő.

A nagy stílusművész és ragyogó kolorista.²

Műveit a sziporkázó humor, finom, elégikus mosolyú líra, és a gazdagon ömlő melódiakincs jellemezte.³

Mellőzöttségének okait is ugyanebben találjuk. Ragaszkodott a klasszikus stílushoz, formához és hangzásvilághoz, nem hallotta meg a kor újító szellemét.

A zeneszerzői elveihez következetesen ragaszkodó Weiner – mint azt Molnár Antal is írja – szinte ténylegesen megköltötte, megformálta műveit. Az arányosság, a kerektség, a rendezettség elvei mentén mindig a szigorúan vett „jó ízlés” határait megtartva alkotott.⁴

Munkáit áthatja a precíz és a szuverén magabiztosság. Ez tükröződik komponálásában is. Vizsgáljuk meg munkamódszerét, alaposságát a kottajelölésben, maximalizmusát a bemutatók és koncertek előkészítésében. Maga Weiner így vall erről:

Megint nagyon el vagyok foglalva magammal, egész elmerültem magamba, se nem látok, se nem hallok, nem veszem észre a körülöttem történeteket, senkivel sem érintkezem. Szóval, dolgozom, komponálok.⁵

Nem annyira dolgozom, mint inkább vajúdom, új hangulatokkal vagyok terhes, s ezeknek világra jöttét várom nap-nap után keserves kínok között. Mondhatom, nyomorúságos állapot ez.⁶

Ez a tunyaság egyébként is uralkodik most rajtam, dolgozni nincs energiám.⁷

Nem annyit tanítani, hanem inkább komponálni kellene!⁸

¹ B. M. Máthé idézetek Weinertől 122. o.

² W. F. 1945 jún. 19. dátummal.

³ W. F. Hiányzó adatok.

⁴ B. M. Doráti 62. o.

⁵ W. H. 51-53. Hacker Borbálának írt levele 1907. augusztus 29. Kiadatlan.

⁶ W. H. 51-53. Hacker Borbálának írt levele 1908. Kiadatlan.

⁷ W. H. 54. 1947. január 10. Reinerhez írt levele.

Természetesen inspiráció kérdése, hogy a mű el tud-e készülni a kívánt határidőre, különösen azért, mert a kötött terminus rám mindig gátlóan hat.⁹

Molnár Antal írásából tudjuk, hogy Weiner hagyományos módon, a zongora mellett komponált.¹⁰ Rajztehetsége a kottairás szépségében is megnyilvánult, kottagrafikájának letisztultsága ámulatba ejtette Koessler felvételi bizottságát.¹¹ Kedvelte a ceruzát, kiadatlan partitúrái közül többet is grafittal írt, hogy gond nélkül elvégezhesse javításait. A kötőívek, az artikulációk, a dinamikai jelölések legkisebb részleteire is a legnagyobb alapossággal figyelt. A hagyatékban megtalálható a *D-dúr* Szonáta (op. 9) korrektúrája, melynek javításokkal teli kottájából képet kaphatunk a Weiner által alkalmazott jelölésekről. Nem viselte el a kotta legkisebb hanyagságait sem. Ezt az is bizonyítja, hogy egyik, még kiadatlan műve bemutatójára saját kézzel írta ki a szólamokat a zenekar számára; nem bízta másra, hanem maga ellenőrizte a szöveg hibátlanságát.¹² Weiner kritikusan viszonyult saját munkáihoz, előfordult, hogy az op.11 *fisz-moll* Szonáta terjedelmes negyedik tételében húzást javasolt, vagy korrigálta a kiadó által szerencsétlenül nyomtatott kottát. Az op. 9 IV. tételében átírta a kotta egy részletét, hogy könnyebben lehessen lapozni.¹³ Ezt a helyet a kiadóval korrigáltatta¹⁴ (lásd az op. 9 keletkezési körülmények című fejezetét).

Weiner a művei bemutatójára különös alapossággal és gondossággal készült, a zenekar próbáit rendszeresen látogatta és együtt tanította be a művet a karmesterrel. Ha elégedetlen volt, akkor kivette a pálcát a karmester kezéből és maga vezényelte el. Ha nem tetszett valamilyen hangzás, akkor akár pultonként is megszólóztatta a zenészeket.¹⁵ Dirigált, alapos és hasznos tanácsokat adott az előadóknak, majd az előadást nagy örömmel hallgatta végig.¹⁶ Ha a kamaraművét játszották, a betanításban tevékenyen részt vett; akár a hivatalos órán felül a lakásán is folytatta a munkát, több óras foglalkozásokat tartva készítette fel az előadókat a koncertre.¹⁷

⁸ W. H. 54. 1947. január 10. Reinerhez írt levele.

⁹ W. H. 1949. IX. 22-én kelt levél.

¹⁰ Molnár Antal némileg lekicsinyelve mondta ezt Weinerről, szembeállítva Bartókkal, Kodállyal, akik zongora nélkül is képesek voltak komponálni. B. M. Molnár 139. o.

¹¹ Molnár Antal: „Emlékezés Weiner Leóra” *Magyar Zene* 1960. decemberi szám.

B. M. Polgár 146. o.

¹² B. M. Polgár 146. o.

¹³ B. M. Hajdu 85. o.

¹⁴ W. H. Zeneműkiadó Vállalat levele 1957.II. 24.

¹⁵ B. M. Szécsi 178. o.

¹⁶ B. M. Horvay 92. o.

¹⁷ B. M. Mihály 129. o.

Weiner nem erőszakolta rá a növendékeire műveinek eljátszását,¹⁸ de ha valamelyik darabjának előadására készültek, megkívánta, hogy a szólamot többször is átvegyék vele.¹⁹ Ha rádiófelvételre került a sor, akkor a lehallgató fülkéből követte a produkciót és megismételtette azt a részt, amellyel nem volt megelégedve.²⁰

2.2 A budapesti kamarazenei élet (1905-1912)²¹

Budapest századfordulós miliője kedvezett a kamaramuzsikának. A német zene nagy apparátust alkalmazó műfajainak ellenirányzataiként megjelentek a kisszámú együttesekre írt művek, így a különböző kamarazenei alkotások. A fellendülést segítette még az elterjedt – polgári értékhez tartozó és alapvető zenei kultúrát éltető – házimuzsikálás is, mely a főúri estélyek, polgári szalonok művészetpártoló közönségének és a zenerajongó baráti társaságoknak volt rendszeres időtöltése. A koncertprogramok is tükrözik a zenei élet pezsgését, melyben a növekvő érdeklődés közepette megszaporodtak a kamarazenei estek is.

Az akadémia új épülete, a Zenepalota 1907. május 13-i megnyitását követően bővült a koncerttermek száma, konkurenciát jelentve a Vigadó visszhangos akusztikájával szemben. A magyar előadók mellett²² az európai koncertélet elismert szereplői is rendszeresen látogattak Budapestre.²³

A szóló koncertek mellett a magyar és a külföldi előadók közös produkciókkal is pódiumra léptek, egyre gyakoribbá vált a kamarapárok szereplése.²⁴ A szonátaestek közül kiemelkedtek azok a vállalkozások, melyek ciklusok előadását tűzték ki célul; mint a Beethoven összes hegedű-zongoraszonátáját bemutató három est. A nem mindennapi attrakcióra többen is vállalkoztak: 1907-ben Eugene Ysaÿe – Gönczy Mór;

¹⁸ B. M. Frankl 83. o.

¹⁹ B. M. Dános 50-51. o.

²⁰ B. M. Devich 58; Hajdu 85.

²¹ Az adatok Csáth Géza: *Éjszakai esztetizálás*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1970) könyvéből származnak.

²² A pódiumon olyan virtuóz hegedűsök tűntek fel, mint Szigeti József, Vecsey Ferenc, Geyer Stefi, Kresz Géza, Arányi Alida. Jelentős zongoristák léptek fel, köztük Dohnányi Ernő, Bartók Béla, Polonyi Elemér, Lengyel Ernő, Székely Arnold, Szántó Tivadar és Keéri Szántó Imre.

²³ A külföldi hegedűsök közül megfordul itt Willy Burmester, Jan Kubelik, Eugene Ysaÿe, Joan Manén, Mischa Elman, Fritz Kreisler, Jaques Tibaud, George Enescu, Bronislaw Hubermann; a csellisták közül Pablo Casals, és Son Henry, valamint a gordont szólista szintre emelő Szergej Kuszevitzky, aki – később karmesterként – kérte fel Bartókot a Concerto komponálására. A zongoristák közül koncertezett Emil Sauer, Leopold Godowsky, Eugen D'Albert, Wilhelm Backhaus, Raoul Pugno, Arthur Schnabel és Claude Debussy.

²⁴ Híres szonáta párosok: Eugene Ysaÿe – Raoul Pugno; Vecsey Ferenc – Dohnányi Ernő; Vecsey Ferenc – Arthur Schnabel; Joan Manén – Frederic Lamond; Kresz Géza – Diénz Oszkár; Pablo Casals – Donald Towey és Szántó Tivadar; Szergej Kuszevitzky – Bertram György; Son Henry – Zágon Géza Vilmos;

1908-ban Henrik Marteau – Dohnányi Ernő kettőse.²⁵ Beethoven művei igen nagy népszerűségnek örvendtek a hegedűsök körében; a *Kreutzer szonáta* a szonátaestek legtöbbet játszott darabja volt, a mű interpretálása szinte a kiváló hegedűsök kötelező értékmérőjének számított.²⁶ Szólistaként megismert neves muzsikuskok, nagy személyiségek és a kamarazenét nagyra értékelő előadók vállalkoztak triózáásra egy-egy koncert erejéig.²⁷ Hazai és Európa-hírű vonósnégyesek adtak koncertet a hagyományos repertoárból, de az újonnan született műveket is bemutatták. Az 1906/07-es szezonban öt koncertből álló kamaraest sorozat indult, melyen a Brüsszeli vonósnégyes²⁸ és a Cseh vonósnégyes játszott. A már befutott művészek mellett, mint a Kemény-Schiffer vonósnégyes-társaság,²⁹ egyre több kamaraegyüttes alakult.

Az akadémián tanító művész-tanár személyiségek – köztük Hubay Jenő és Popper Dávid – kiváló növendékeket képeztek, megteremtve ezzel a lehetőséget új együttesek szerveződésére. A legjelentősebb volt közülük a Waldbauer-Temesváry-Molnár-Kerpely kvartett.³⁰

A kedvező tendenciák segítették a kamarazenei kompozíciók megszorodását, az akadémia zeneszerzős növendékei évente mutatták be az új kompozícióikat. A kamaraműveket saját maguk és kortársaik játszották el házon belül, de kikerülve az intézményből, a koncertélet neves előadóit, együtteseit kérték fel az új darabok bemutatására. (A kik a hagyományos repertoárdarabjaik között előadtak egy-egy új – sokszor csak kéziratban létező – kortárs művet.) Hubay rendszeresen játszott, Popper pedig vezényelt bemutatókat. Az említett két magyar vonósnégyes is élen járt az új művek bemutatásával.

²⁵ U. o. 73-74; 202-203. o.

²⁶ 1906. Vigadó: Willy Burmeister — Willy Clasen; 1907. Vigadó: Jan Kubelik — Goll Ede; 1907. február 15. Royal: Eugene Ysaÿe – Gönczy Mór, 1907. március 5. Eugene Ysaÿe – Gönczy Mór, 1908. Vigadó: Marteau – Dohnányi; 1908. Royal: Kresz Géza – Dienzl Oszkár; 1909. Zeneakadémia: Vecsey — Dohnányi; 1910. nov. 16. Vigadó: Vecsey — Schnabel; 1910. nov. 19. Vigadó: Vecsey — Schnabel; 1910.dec.20. Zeneakadémia: Ysaÿe — Pugno; 1911. nov. 21. Zeneakadémia: Joan Manén — Frederic Lamond;

²⁷ Eugene D'Albert – Hubay Jenő – Popper Dávid; Willy Burmeister – Pablo Casals – Eugene D'Albert; Enescu – Casals – Towey; Baré Emil – Földessy Arnold – Polónyi Elemér; Szergej Kussevitsky – Lindeman Frigyes – Henrik Casadesus; Hubay Jenő – Popper Dávid – Lamond Frigyes és Joun Pál.

²⁸ U. o. 62-63; 175-176; 195-196; 199-200;

²⁹ U. o. 167-168; 187; 234;

³⁰ 1910. márc. 17-én Kodály, márc. 19-én Bartók szerzői estjén mutatkozott be a fiatal Waldbauer-kvartett. U. o. 301-303. o.

2.3 Weiner zeneszerzői pályafutásának tanulói évei (1901-1906)

Koessler tanári tevékenysége nyomán a fiatal zeneszerzők előszeretettel komponáltak vonós, illetve vonós-zongorás kamarazenét. Ide sorolható Bartóknak a tanulói évei alatt komponált *Quartettje* és a *Zongoraötöse*,³¹ Kodály vonóskamarái³² és Weiner korai alkotói időszakában keletkezett kompozíciói.

Weiner korai műveiről keveset tudunk, Kovács Sándor szerint az önállóan kialakított, korához képest meglepően érett zeneszerzés-technikáját tanulmányai során mindvégig megtartotta. Kiváló minősítései azt mutatják, hogy kedvelte, és ígéretes tehetségnek tartotta Koessler a fiatal Weinert.³³

Az 1904/1905-ös Akadémiai évkönyvben szerepel a zeneszerzés tanszak utolsó, „vizsgálati estélyének” műsora, ahol Kodály Vonóstriója és Vonósnégyesének III. tétele is elhangzott. Ez a koncert Weiner termékenységről, eredményességéről tanúskodik, mert három művével is szerepelt. Már ekkor nyomon követhető, hogy milyen hangszer-összeállításokra írt szívesen. Az énekes (dalok) blokkban nem szerepelt műve, viszont, a zongorára komponált darabjai közül kettő is bemutatásra került.³⁴ Érdekesség, hogy a *Változatok zongorára* című művét Hacker Mária, Weiner nagy szerelme játszotta, a két zongorára (8 kézre) készült *Tarantella* előadói pedig Rosenfeld Aladár, Reiner Frigyes, dr. Szirmai Albert és Weiner Leó voltak. Ez az eddig fellelt egyetlen dokumentum arról, hogy Weiner, mint előadóművész a nagyobb nyilvánosság előtt pódiumra lépett. A zongorára írt művek mellett vonós hangszerekre írt kamaramuzsikája is szerepelt, a *Vonósötös* Scherzo tétele. Bár a művek elvesztek, de – Weiner zeneszerzői technikáját ismerve – valószínűleg feldolgozott valamennyit belőlük későbbi darabjában. Ez a mű az egyetlen vonósokra írt kompozíció, melyről adatunk van ebből az időszakból.³⁵

³¹ Bartók: Quartett (1900), C-dúr Quintett (1900), Szonáta hegedűre és zongorára (1903), Quintett zongorára és kvartettre (1903-4).

³² Kodály: Esz-dúr trió (1899), I. Vonósnégyes (1905-1909)

³³ B. M. Molnár 137. o.

³⁴ A művek elvesztek.

³⁵ 1904/1905 MKZÉ.

2.4 A kamaraművek keletkezési körülményei és elhelyezkedésük az életműben

Weiner életművének egyik legértékesebb részét képezik a kamaramuzsikái. Műveit Doráti Antal felkérésére rendszerezte.³⁶ Egy 1949. március 24-én írt levelében a következő darabjait sorolta a kamara kompozíciói közé: op. 4 I. *Esz-dúr* Vonósnégyes, op. 6 *g-moll* Vonóstrió, op. 9 *D-dúr* Szonáta hegedűre és zongorára, op. 11 *fisz-moll* Szonáta hegedűre és zongorára, op. 13 II. *fisz-moll* Vonósnégyes, op. 26 III. *G-dúr* Vonósnégyes. Az 1. táblázatban találjuk meg a megnevezett hat kamaradarabot és elhelyezkedésüket a weineri életmű különböző korszakaiban.

Korszak	Időszak	Művek	Kamaradarabok		
			Opus	Darab címe	Dátum
Tanuló évek	1901-1906	op. 1-2			
Korai időszak	1906-1913	op. 3-10	op. 4	I. <i>Esz-dúr</i> Vonósnégyes	1906
			op. 6	<i>g-moll</i> Vonóstrió	1908
			op. 9	<i>D-dúr</i> Szonáta hegedűre és zongorára	1911
<i>Hallgatás</i>	<i>1913-1918</i>				
Érett korszak	1918-1924	op. 11-16	op. 11	<i>fisz-moll</i> Szonáta hegedűre és zongorára	1918
			op. 13	II. <i>fisz-moll</i> Vonósnégyes	1921
<i>Hallgatás</i>	<i>1924-1931</i>				
Népzenei stílus	1931-1938	op.(17) 18-24., 26	op. 26	III. <i>G-dúr</i> Vonósnégyes – Pastoral, Fantásie és Fuga	1938
<i>Hallgatás</i>	<i>1938-1948</i>				
Kései korszak	1948-1955	op. 27. 30. 33. 34. 36. 38. 39. 40. 41. 42. 43.			
Átiratképzések	1949-1958	op. (23.) 28, 29, 31. 32. 35. 37. 41. 44. 45.			

1. táblázat

Weiner Leó zeneszerzői korszakai és a kamaradarabok elhelyezkedése

Weiner kamaraművei 1906-1938 között keletkeztek. Ezek közül az I. Vonósnégyes, a Vonóstrió és a *D-dúr* Szonáta a korai opusok, melyek Weiner alkotói pályájának első, legtermékenyebb szakaszában íródtak. A hallgatás évei után, a népzenei korszaka előtt készült a *fisz-moll* Szonáta, a II. Vonósnégyes. A III. Vonósnégyes már a népzenei ihletésű művek impozáns darabja.

A Grétének írt levelében említést tesz a IV. Vonósnégyeséről,³⁷ melyet elvetett és a II. *Divertimento* anyagában dolgozott fel.³⁸ Weiner írt még különböző előadási darabokat, mint az op. 8 *Ballada* klarinéttra és zongorára, valamint az op. 14 *Románc*

³⁶ W. H. 55. Doráti Antalhoz írt levele.

³⁷ B. M. Gréte levelek.

³⁸ B. M. Gréte levelek.

gordonkára és zongorára, de ezeket az egy tételes műveit nem sorolta a tradicionálisan többtétéles szonáta, vonóstrió és vonósnégyes műfajához.

A továbbiakban tekintsük át zeneszerzői pályafutásának korszakait, és kiemelten vizsgáljuk meg a kamaradarabok keletkezési, bemutatási körülményeit és fogadtatásukat.

2.4.1 Korai korszaka – „a magyar Mendelssohn” (1906-1913)

Az időszak a nagy sikerű bemutatkozástól (op. 3) a *Csongor és Tünde kísérezene* (op. 10) megírásáig terjed. A tanulóévek végeztével Weinert a legígéretesebb magyar zeneszerzőként tartották számon. Műveinek bemutatóit óriási siker övezte, európai tanulmányútra ment, szinte azonnal alkalmazták tanárként az akadémián és nemzetközi hírnévre tett szert. Korai műveinek hangvétele okán – mint korábban idéztem – Csáth Géza „magyar Mendelssohnnak” nevezi, mint méltó követőjét az európai romantikus tradícióknak. Folytatja a kor magyaros hangvételének hagyományait (lásd a Magyaros hangvétel című fejezetet).

Vizsgáljuk meg a korai korszakában íródott három kamaramű, az op. 4, op. 6 és op. 9 keletkezési, bemutatási körülményeit és fogadtatásukat.

2.4.1.1 Az op. 4 I. Esz-dúr Vonósnégyes

ELKÉSZÜLT: 1906.

BEMUTATÓ: 1908. január 6, Royal

ELŐADÓK: Kemény-Kladivkó-Szerémi-Schiffer vonósnégyes

A művet a Waldbauer kvartett is játszotta.³⁹

(Még a Waldbauer-Temesváry-Molnár-Kerpely összeállításban.)

KIADÁSOK: Bote u. Bock, Berlin⁴⁰

Lauterbach & Kuhn Leipzig.⁴¹

A művet báró Kohnér Adolfnak ajánlja.⁴²

³⁹ B. M. Molnár 137. o.

⁴⁰ Grove's LX; G GY S. 66. o.

⁴¹ Copyright 1908

⁴² Lauterbach & Kuhn Leipzig 1908.

A mű keletkezésének előzményei közé tartozik, hogy 1906 őszén, miközben az op. 3 *Szerenád* bemutatójának előkészületei folynak, Weinert szerelmi csalódás éri. Hacker Mária, zongorista növendéktársa az addigi harmonikus kapcsolatukra nemet mondott. A hagyatékban fellelhető Hacker Máriához, majd testvéréhez, Hacker Borbálához írt levelezése, melyben dokumentálható az a több évre kiható érzelmi trauma, mely meghatározta az op. 4 megírásakor Weiner alaphangulatát. Első ízben itt olvashatunk a mű keletkezéstervéről:

„azt hiszem meg lesz a kárpótlás a kiállott szenvedelmekért egy egészséges újszülött kamara piece alakjában.”⁴³

1906-ban fejezte be a mű komponálását, ezzel az évszámmal kapcsolatban azonosak az információk.⁴⁴ A bemutató 1908. január 6-án a Royal teremben rendezett kamarahangversenyek keretében hangzott el, a főleg akadémiai tanárokból álló vonósnégyes előadásában, melynek tagjai: Kemény Rezső, Kladvikó Vilmos, Szerémi Gusztáv és Schiffer Adolf voltak.⁴⁵ Az előadás sikerét mutatja, hogy „a Scherzo után a fiatal szerzőt kitapsolták.”⁴⁶

A mű fogadtatása nemcsak a közönség soraiban szerzett osztatlan sikert. Az op. 3 *Szerenáddal* kezdődő diadalmenet után folytatódott a beszámolók elismerő hangja. Álljon itt egy részlet Csáth Géza kritikájából:

A magyar melodika egyenes, öntudatos és zseniális kiterjesztése az abszolút muzsika internacionális határai felé. A Szerenádbeli pregnáns ritmusok helyett most a taktusok szigorú korlátai eltűnnek, a polifónia sajátosan egyensúlyozott hanghatások szolgálatává szegődik. A tételek szerkezetileg épp oly tökéletesek, mint amennyire hangulatban kiegészítik egymást. [...] a poézis eredeti és új. Az első tétel üde, pastorel-hangulatát a Scherzo részeges, tobzódó fiatalsága váltja fel. A harmadik tétel méla, tragikus szomorúságig mélyülő adagio, a negyedik egy játszi, veszettül részeg Rondó. A nehezen játszható művet a művészársaság kitűnően és nagy sikerrel adta elő.⁴⁷

Egy másik Kovács Sándor tollából:

Akadnak „nem hangzó” részek, merőben kivihetetlen, az expozíció szélesen kiépített homlokzatát nem ellensúlyozza a meredeken lezuhanó visszatérést. Az átvezető részek fedetlenek, összeomlással fenyegetnek. Weiner rombolt, hogy építkezzen. Vad hangulatcikázások, vakmerő és önérzetes keménységek, párás maga elvesztések,

⁴³ W. H. Hacker Borbálához írt levele. Kiadatlan.

⁴⁴ Grove's LX; B. R. LX; G GY S. 66. o.

⁴⁵ Kemény Rezső 1898-1934-ig, Szerémi Gusztáv 1900-36-ig, Schiffer Adolf 1900-1939-ig tanított az Zeneakadémián.

⁴⁶ Csáth Géza: *Éjszakai esztétizálás*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1970): 187. o. (Nyugat I/4, 294-296 1908. február 16.)

⁴⁷ U. o. 187. o.

[...] Sturm und Drang mű, Weiner mondogatta „ennek ki kellett jönnie” krízis volt, mely fejlődést jelentett.⁴⁸

Weiner benyomását a bemutatóról a Hacker Borbálával folytatott levelezéséből tudjuk: szenvedett a hamis intonációtól. Az I. Vonósnégyese bemutatója után – bár a műnek nagy volt a sikere – felháborodottan írt arról, hogy mennyire elégedetlen az előadókkal, a Kemény-Schiffer kvartettel. Bár a vonósnégyes összeszokott társaság volt, és a rendszeresen szereplő együttesek közé tartozott, talán nem jól mérték fel a darab intonációs nehézségeit vagy kevés idő állt rendelkezésükre a megfelelő minőségi szint eléréséhez.

A műről az Auer kvartett készített felvételt 1997-ben.⁴⁹ Weinernek ez a legkevésbé játszott vonósnégyese mind a mai napig.

2.4.1.2 Az op. 6 g-moll Vonóstrió

ELKÉSZÜLT: 1908-ban.⁵⁰

BEMUTATÓ: 1910. január⁵¹

ELŐADÓK: nincs adat

A Waldbauer kvartett tagjai is játszották.⁵²

(Waldbauer Imre, Molnár Antal és Kerpely Jenő összeállításban.)

Rádiófelvételt készült a műről, Szécsi Magda hegedült.⁵³

KIADÁSOK: Bote & Bock Berlin⁵⁴ 1909, 1937.

Nincs ajánlás feltüntetve.

A mű keletkezésének előzményét találjuk meg Weiner Hacker Borbálának írt levelében:

Igen valami kamaramuzsikát fogok legközelebb kibocsájtani, hogy mit az még bizonytalan”⁵⁵

A mű befejezését a források egyöntetűen 1908-ra helyezik.⁵⁶ A bemutató időpontjának Csáth Géza a Nyugat február 1-én megjelenő cikkében a „néhány hét előtt” időpontot

⁴⁸ Kovács Sándor: *Válogatott zenei írások. Weiner Leó.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1976): 263-270. 264-265. o. Kovács Sándor: *Válogatott zenei írások. Az új magyar iskola.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1976): 271-282. 275. o.

⁴⁹ HUNGAROTON CLASSIC LTD. 1997 HCD 31687 DIGITAL STEREO.

⁵⁰ B. R. LX. 654-655. o.

⁵¹ Csáth Géza: *Éjszakai esztetizálás.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1970): 322-323. (Nyugat III/3, 206-207 1910. február 1.)

⁵² B. M. Molnár 137. o.

⁵³ B. M. Szécsi Magda 178. o. Nem említi a kamarapartneri nevét.

⁵⁴ G. GY. S. 66. o.; Csáth Géza: *Éjszakai esztetizálás.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1970): 654. o.

⁵⁵ W. H. 51-53. Hacker Borbálának írt levele. Kiadatlan.

jelöli meg.⁵⁷ A cikk átfutási idejét figyelembe véve a Weiner op. 6 bemutatója minden valószínűség szerint január 15. után lehetett.

Csáth Géza közleménye nem tér ki a konkrét előadókra. „Egy kamaratársaság hangversenyén hangzott fel.” – írja cikkében.⁵⁸ A magyarországi bemutatót később külföldi előadások követték. 1918. első három hónapjában zajlott a berlini Sing-Akademie kamarazene -sorozata, világhírű kamaramuzsikuskok előadásában. Drezdában a Tonkünstlerverein műsorán is felhangzott a Vonóstrió.⁵⁹

Az op. 6 előadásáról rádiófelvétel készült Szécsi Magda és másik két meg nem nevezett személy közreműködésével. A hangfelvétel jelentőségét mutatja, hogy a részletes betanítás után „Weiner legnagyobb elismerésével sikerült eljátszani a darabot” – írja Szécsi Magda.⁶⁰

A műnek pozitív volt a fogadtatása, Csáth Géza és Kovács Sándor írtak elemzést róla. Csáth a már említett – Nyugatban megjelenő – cikkében Weiner művészetében fejlődést hozónak nevezi a darabot, mely eddigi munkájához képest új szintet képvisel. Kiemelte a lassú, de tökéletességre törekvő munkastílusát, írásának hibátlanságát, kompozíciójának leszűrtségét. Csáth dicséri Weiner formaérzékét, mely „tökéletes, csalhatatlan [...] a forma szónak mozarti és beethoveni értelmében”. Kiemeli a mű magyaros jellegét, melynek hiányában nem felelne meg az akkori elvárásoknak. Új irányt hirdetőjének álltja Weinert, és párhuzamot von a festészetben megjelenő „praeraffaelista” áramlattal, mely fogalmat a zeneművészetben is meghonosítaná. Várja megjelenését, mely irányzathoz Weiner művét is besorolja. Csáth elveti a nagyzenekari apparátust és az egyszerűséghez való visszatérést, a legegyszerűbb eszközöket alkalmazó kifejezőmódokat szorgalmazza. „Weiner triója [...] jelentős, kiváló alkotás: minden tekintetben ide sorolandó.”⁶¹

Kovács Sándor elemzése is Weiner klasszikus formakeretekben való gondolkodását méltatja.

⁵⁶ Grove's LX; B. R. LX; G GY S. 66. o.

⁵⁷ Csáth Géza: *Éjszakai esztetizálás*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1970): 322-323. o.

⁵⁸ U. o. 322. o.

⁵⁹ G GY S. 26. o.

⁶⁰ B. M. Szécsi Magda 178. o.

⁶¹ Csáth Géza: *Éjszakai esztetizálás*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1970): 322-323 o. (Nyugat III/3, 206-207. 1910. február 1.)

Itt tartom a kezemben Weiner Leó vonóshármasát és ünnepnapí érzés fog el, hogy elolvastam; az az érzés, hogy valami igazán klasszikussal adatott megismerkednem. Mert ez a trió valóban klasszikus; nem szabad más kategóriával közeledni feléje.⁶²

Kovács tovább elmélkedik a klasszikus hagyományok „egyenes továbbvitelén”. Odáig jut, hogy eljátszik a gondolattal, mi lenne, ha Beethoven a mai korban születne, nevelkedne, a mai társaságban élne. „Nagyon másképp nem komponálna” – jelenti ki.⁶³ *Az új magyar iskola* című cikkében is említést tesz a műről:

Az újdonság itt nem a kifinomultságban van [...] hanem a „hangzás a hangzásért” elvének elutasításában, a visszatérésben, amit zenei építkezésnek nevezhetnénk. Weiner elsőrangú építész.⁶⁴

2.4.1.3 Az op. 9 D-dúr Szonáta hegedűre és zongorára

ELKÉSZÜLT: 1911, Budapesten.⁶⁵

BEMUTATÓ: nincs adat

KIADÁS: Rózsavölgyi & CO BUDAPEST 1912

EDITIO MUSICA BUDAPEST 1958

A MŰ AJÁNLÁSA: Hubay Jenőnek szól.

A Hacker Boriskának címzett, 1911-ben íródott levélben találunk utalást arra, hogy Weiner nagy lendülettel fogott bele új darabok komponálásába.⁶⁶ A megalakult UMZE koncertjei összekapcsolódtak Weiner új műveinek bemutatásával.

Az op. 7 *Három zongoradarab* megírásában, elemzői szerint Weiner új utakon indult el.⁶⁷ Az UMZE második koncertjén, melyet 1911. december 12-én tartottak, Bartók mutatta be a darabot. Weiner és Bartók munkakapcsolata gyümölcsözőnek bizonyult. A műveket „Bartók Béla játszotta teljes odaadással, finom részletezéssel és szuggesztív szépséggel”.⁶⁸ Az UMZE iránti érdektelenség, a koncert látogatóinak csekély száma

⁶² Kovács Sándor: *Válogatott zenei írások. Weiner Leó.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1976): 263-270. 265-269. o.

⁶³ Kovács Sándor: *Válogatott zenei írások. Weiner Leó.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1976): 263-270. 265. o.

⁶⁴ Kovács Sándor: *Válogatott zenei írások. Az új magyar iskola.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1976): 271-282. 275. o. A cikkben, mely 1911-ben keletkezett, az op.6-ról, hibás évszám megjelöléssel, mint az „1910-es Vonóstrióról” ír.

⁶⁵ Grove's LX; B. R. LX; G GY S. 66. o.

⁶⁶ W. H. 51-53. Hacker Borbálához írt levél. Kiadatlan.

⁶⁷ Csáth Géza: *Éjszakai esztétizálás.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1970): 424. o.

⁶⁸ U. o. 424. oldal.

Weinert is megviselte.⁶⁹ Az UMZE harmadik koncertjén hangzott el 1912. március 22-én az op. 8. *Ballada klarinéttra és zongorára* (egytételes szonátaformájú darab). A műnek akkora volt a sikere, hogy meg kellett ismételni.⁷⁰ Talán a következő UMZE koncert jelenthette volna a *D-dúr* Szonáta bemutatóját. Mivel nincs konkrét adatunk az op. 9 bemutatójának tényeiről (időpontjáról, helyszínéről, előadóiról stb.), ezért a fellelhető adatok mozaikjából kísérem meg a bemutató körülményeit rekonstruálni.

Az op. 9 Szonáta a források adatai szerint már 1911-ben készen állt arra, hogy bemutassák.⁷¹ Az ajánlás Hubay Jenőnek, a Zeneakadémia akkori igazgatójának szólt.⁷² Weiner 1911-ben csak a kéziratot mutathatta meg Hubaynak, aki rendkívül elfoglalt volt ez idő tájt. 1911 őszén az olasz kormány meghívást adott a magyar kormánynak, hogy kérjen fel művészeket, akik méltón képviselik hazájuk kultúráját a Rómában rendezendő „Festival Ungarese”-n. Hubayt bízták meg a koncertek szervezésével, a hegedűsök és a zenekar betanításával, vezénnyelével. A római koncertsorozat december 3-án, 5-én, 9-én frenetikus sikerrel zajlott le,⁷³ így a Weiner-darab bemutatása csúszhatott.

A hagyatékban fellelhető egy Lipcsében készült kotta korrektúrája, melyben tüzetesebb vizsgálat után felfedezhető a pecsét dátuma: 1912. augusztus 6. Ez azért érdekes, mert az ajánlást ekkor még csak kézzel írta rá Weiner. Nem tudni, hogy mikor jött ki a nyomdából a kész anyag, de a szűk időkorlátok miatt előfordulhatott, hogy Hubay ekkor sem vállalta a neki ajánlott mű bemutatását, mert az 1912-es év kiemelkedő eseményére készültek: Hubay művészi és tanári működésének 30. évfordulóját ünnepelték, nagyszabású koncertek keretében. Hubay hegedült, hegedűversenyeit tanítványai játszották, operáit műsorra tűzték.⁷⁴ Hogy ez mennyi munkát jelentett a mesternek, nem tudhatjuk. Ha mégis felhangzott a szonáta akár Hubayval, akár nélküle, akkor szokatlan, hogy a lapok hasábjai nem őrizték meg az esemény hírét.

Csáth Géza 1912. november 12. után abbahagyta a kritikaírást. Legközelebb 1914. február 16-án, a Nyugat hasábjain megjelenő lelkes ajánlásával sietett Weiner

⁶⁹ Elkeseredettségében Bartók lemondott. Az egyesület tudomásul vette és tiszteletbeli elnöknek választotta. ifj. Bartók Béla: *Apám életének krónikája* (Budapest: Zeneműkiadó, 1981): 124. o. Az UMZE nemsokára feloszlott. Csak a 30-as években szerveződött újjá. B. SZ. T. LX.: 560. o.

⁷⁰ Csáth Géza: *Éjszakai esztétizálás*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1970): 457. o. Haják Ferenc (klarinét) és Balabán Imre (zongora) mutatták be.

⁷¹ Grove's LX; B. R. LX; G GY S. 66. o.

⁷² W. H. Az op. 9 D-dúr Szonáta korrektúra kottája.

⁷³ Hubay Celebrián Andor: *Apám, Hubay Jenő*. (Budapest: Ariadne, 1992): 126-127. o.

⁷⁴ U. o. 128. o.

segítségére, amikor az op. 10. *Csongor és Tünde* kiemelt tételét, a *Közjátékot* mutatták be a Népopera matinéján; kedvet csinálva a közeledő, Nemzeti Színházban történő bemutatóhoz.⁷⁵ Ez volt Csáth utolsó kritikája.⁷⁶ Feltételezhetjük, hogyha 1912 novembere előtt lett volna a bemutató, akkor Csáth nagy valószínűség szerint — mint mindig — jelen lett volna és kritikát is írt volna.

A Zene 1912. decemberi számában találtam az első hangverseny kritikát az op. 9 előadásáról.⁷⁷ Az újságrészlet a november 24-én tartott koncertet jelöli. Az előadók – Flesch Károly és Artur Schnabel – személyében két tapasztalt művész játszott. Schnabel 1910. november 16-án,⁷⁸ és 20-án⁷⁹ már adott szonátaestet Vecsey Ferencsel a Vigadó színpadán, így ismerhette az akusztika problémáit. (Tudvalevő, hogy a Vigadó koncertezésre használt terme alkalmatlan volt a kamara-hangversenyek árnyalt hangzásainak visszaadására.) Az összemosódó hangzással Csáth Géza is foglalkozott az akkori koncertkritikájában.⁸⁰ Az 1912-es koncert másik előadóművésze a magyar származású kiváló hegedűművész és nagyhatású pedagógus, a Berlinben élő Flesch Károly volt,⁸¹ aki nagy tapasztalattal rendelkezett a kamarazenélés terén is.⁸² A problémák ellenére kiderült, hogy „két kiváló ízlésű művész”⁸³ játszott, akik „kitűnő kamarazenészek voltak.”⁸⁴ Minden adott volt tehát, hogy Weiner újdonsült darabja ideális előadókkal hangozzék fel. A műsoron Brahms *d-moll szonátája* (op.108) és Beethoven *Kreutzer szonátája* (op-47) társaságában hangzott fel Weiner *D-dúr Szonátája* (op. 9). A két, talán legtöbbet játszott szonáta közt szereplő mű nem volt diadalmenet Weiner számára. A cikk írója nem tudta szétválasztani az akusztikai problémákat a művészek zenei teljesítményétől és számon kéri az előadóktól a hangzásbeli aránytalanságokat. Arra sem kaptunk választ, hogy ez volt-e a darab bemutatója. Mivel nem találtam adatot a mű 1912. november 24. előtti megszólaltatására, és vizsgálódásaimban sem találtam olyan utalást, mely tagadta volna a bemutató tényét; ezért nem zárható ki, hogy a Vigadóbéli koncert november 24-én –

⁷⁵ Csáth Géza: *Éjszakai esztetizálás*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1970): Weiner „Közjáték” 472-473. o.

⁷⁶ Csáth Géza 1887-ben született és 1919 őszén mindössze 33. életében halt meg az ópiumfüggőség tragikus körülményei közt. Csáth Géza: *Éjszakai esztetizálás*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1970): 5. oldal.

⁷⁷ A ZENE 1912. decemberi száma.

⁷⁸ Csáth Géza: *Éjszakai esztetizálás*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1970): 336-337. o.

⁷⁹ U. o. 340. o.

⁸⁰ U. o. 340. oldal.

⁸¹ Flesch Károly 1873-ban született Mosonban (a mai Mosonmagyaróváron), meghalt 1944-ben Luzernben. B. SZ. T. LX. 637. o.

⁸² Triót is alapított. B. SZ. T. LX. 637. o.

⁸³ B. SZ. T. LX. 336. o.

⁸⁴ U. o. 340. o.

melyen a Flesch Károly-Arthur Schnabel kettős játszott – lehetett az op. 9 *D-dúr* Szonáta bemutatója.

A *D-dúr* Szonátáról rádiófelvétel is készült, mely előtt a Király utcai lakásán Weiner többször is meghallgatta az előadókat, Horvay Erzsébetet és Hajdu Istvánt. Kiderült, hogy a régi Rózsavölgyi kiadásban kevés idő jut a lapozásra (a IV. tételben a 17. oldalon). Weiner ezért a 18. oldal tetejére 26 ütemet lekottázott, az előző oldalon lévő 7 ütem szünet fölé pedig beírta „*Lapozz!*”.⁸⁵ Az említett helyet Weiner kérésére 1958-ban a Zeneműkiadó Vállalat korrigálta:

Ugyancsak ide mellékeljük a D-dúr hegedű-zongora szonátát fotózásra retusált állapotban, t. u. kívánsága szerint lapozás szempontjából átmontírozott hegedűszólammal, szíves átnézés és jóváhagyás céljából. Tardos Béla igazgató⁸⁶

Az op. 9. *Szonátát* a külföldi megjelenését követően hosszasan elemzi a THE STRAD 1912-es kiadása.

2.5 Érett zeneszerzői korszaka (1918-1924)

A *Csongor és Tünde* (op. 10) elkészülte után a várakozás évei következtek, mert a bemutató késett. A háború kitört és az elvesztett barátok, ismerősök iránt érzett gyász hallgatásra kényszerítette Weinert. 1914 és 1918 között nem muzsikált – mondták róla ismerősei.

A háborús évek hallgatása után termékeny időszak következett. Ekkor készült – még fiatalon, de már a mellőzöttség egyre erősödő légkörében – a hegedűre és zongorára írt op. 11 *fisz-moll* Szonáta. Ezt követte az op. 12 *Miniatur-Bilder* zongorára írt két kötete, mely kisebb darabokat tartalmazott. Majd nagysikerű kompozíciók jelzik érett korszakának kiemelkedő műveit: az op. 13 *fisz-moll* II. Vonósnégyes, az op. 14 *Románc csellóra és zongorára*, az op. 15 *Concertino zongorára és zenekarra*. A sort az op. 16 *Katonásdi* című zenekarra írt műve zárja.

2.5.1.1 Az op.11. *fisz-moll* Szonáta hegedűre és zongorára

ELKÉSZÜLT: 1918.

BEMUTATÓ: nincs adat

⁸⁵ B. M. Hajdu 85. o.

⁸⁶ W. H. 96/h Zeneműkiadó Vállalat levele 1957.II. 24.

ELŐADÓK: Dohnányi Ernő és Vecsey Ferenc

KIADÓ: 1918 Franz Bárd und Sohn, Budapest, Leipzig

1955 Editio Musica Budapest

1976 Editio Musica Budapest

AJÁNLÁS: Weiner tanítványának, Erica Morininek ajánlotta a művet.⁸⁷

A *fisz-moll* Szonáta a mai napig is Weiner egyik leggyakrabban játszott kamaradarabja. A többéves hallgatás után, 1918-ban befejezett kompozíció stílusát tekintve a korábbi kamaraművek sorába tartozik.

A bemutatóról két újságcikk értesít, melyek Weiner kis füzeteiből valók. A kivágott cikkeken azonban sem a dátum, sem az újság neve nem szerepel.⁸⁸ Valószínűleg két különböző újságban jelentek meg. A vasárnap délutáni koncerten Dohnányi Ernő és Vecsey Ferenc adott szonátaestet a Zeneakadémián. Műsorukon Brahms: *d-moll* (op. 108), Weiner: *fisz-moll* (op.11) és Beethoven: *Esz-dúr* (op. 12. Nr. 3.) szonátái szerepeltek.

A két kritika hasonló stílusú, de ellentétes értékelésű. Az egyik cikk értékes munkának tartja, különösen a II. tételt dicséri:

Komoly, intenció a melodikájában, finom kulturált technika a tematikában. Választékosan harmonizált.

Addig a másik kritika a művet „zenetanáros” darabnak ítéli. A művet „csak a két nagy előadóművész jóindulatú buzgalma tartotta életben”. Ami dicsérendő, hogy felkarolták ezt a „alaposan elhibázott kompozíciót”, mely „teátrális, orkeszterszerű”, de „nincs invenciózus ereje”.

A Weiner-szonáta minden külső csillogó effektusai dacára is jelentéktelen, tanáros dolgozat, amelynek zajos sikere senkit ne ejtsen tévedésbe.⁸⁹

A *fisz-moll Szonátát* Pauk György és Frankl Péter kérésére maga Weiner tanította be a müncheni kamarazene versenyre. A főlkészülés során szóba került a IV. tétel hossza. Weiner korrigálta a kompozíciót, javasolta a IV. tétel rövidítését.⁹⁰ Az 1955-ben

⁸⁷ W. F. Erica Morinit, a kivételes tehetségű hegedűst a *ZENE* egy cikkében együtt említ a csodagyerek státuszt kiérdemlő hegedűsökkel, mint Joachim, Hubermann, Kreisler, Elman, Vecsey, Thibauld, Heifetz, és az akkor megjelenő Yehudi Menuhin. (1926).

⁸⁸ W. F. A füzetbe Weiner esetenként saját maga írta be az újság nevét, de gyakrabban fordul elő, hogy sem a forrásanyag neve, sem a megjelenés dátuma nem szerepel a kivágás mellett. Így nem garantált az időrendiség sem.

⁸⁹ W. F. A cikk írójának névjegye: y. r.

⁹⁰ B. M. Frankl 83. o.

megjelent kottában már megtalálható a rövidítés, ahogy az 1957-ben kiadott zenekari verzióban is (op. 45).

Külföldön a THE STRAD hasábjain adják hírül, hogy megjelent Weiner: *fisz-moll Szonátája*, később ugyanott, az 1930. áprilisi számban elemzés lát napvilágot.⁹¹

1922. április 20-án Weinert különböző darabjaiért, köztük a *fisz-moll Szonátáért* Wius Berkshire Price-elismerésben részesítették.⁹²

2.5.1.2 Az op. 13 II. fisz-moll Vonósnégyes

ELKÉSZÜLT: 1921⁹³

BEMUTATÓ: 1922. szeptember 28-án a Berkshieri Fesztiválon.

ELŐADÓK: Lenox kvartett,

Léner kvartett (Magyarországi bemutató)

KIADÁS: 1923 Franz Bard und Sohn Budapest (partitúra)

1955 Zeneműkiadó Vállalat Budapest (szólamok)

AJÁNLÁS: Frau Elisabeth Coolidge-nek a verseny fővédnökének ajánlotta.

Mrs. Elisabeth Sprague Coolidge zenekedvelő amerikai mecénás – aki kamarazene-egyesületet alapított; támogatta a kortárs szerzőket; versenyt hirdetett új művek megszületésére, ezzel ösztönözve a fiatal zeneszerzőket – elévülhetetlen érdemeket szerzett a kortárs kamaraművek, különösen a vonósnégyesek létrejöttében. Az általa kiírt verseny díjazottjai között volt Weiner (1922), Lajtha (1929). Bartókot is felkérte, melynek eredményeképpen született meg az V. vonósnégyes (1934).

Weiner figyelmét a pályázatra Bartók Béla hívta fel épp akkor, mikor új kvartettje elkészült.⁹⁴ A zsűri bármilyen előítéletének elkerülése érdekében Weiner francia nyelvű jeligét adott meg és megkérte az egyik diákját, hogy amerikai területen adja postára a pályamunkát. Az eredményről a hírt születésnapján, 1922. április 16-án hozta a postás. Az értesítésben ez állt:

Az Ön gyönyörű vonósnégyese nyerte a díjat. Fogadja őszinte szerencsekívánataimat:

Elisabeth Coolidge bizottsága.⁹⁵

⁹¹ W. F. 1930. április THE STRAD cikke.

⁹² W. F. 1922. április 20-án.

⁹³ G GY S. 66. o.

⁹⁴ U. o. 28. oldal.

⁹⁵ G GY S. 28. o.

A Musical Courier arról számolt be, hogy hatvan mű közül választották ki Weiner művét. A versenydarabokat a Lenox kvartett játszotta elő⁹⁶ a zsűri számára, melynek tagja voltak: Pablo Casals, Henry Eicheim, Lawrence Gilman, Hans Letz és Charles Martin Loeffler. Az újság közölte Weiner rövid életrajzát is.⁹⁷

A győzelem lélegzetvételhez segítette Weinert, aki eddig óraadással töltötte ideje javát. Az 1000\$ díjazás megszabadította napi gondjaitól, így ismét a komponálással foglalkozhatott. A díj kapcsán az *Új Nemzedék* című újságnak nyilatkozta: „most nyugodtan dolgozhatom megint.”⁹⁸

A kiírások szerint a művet nem lehetett megszólaltatni addig, amíg a versenyben eredményt nem hirdettek. Valamint a továbbiakban még négy hónapig, amíg le nem járt a jogviszony – Elisabeth Coolidge jogilag is ellenőrizte a mű előadásait. A mű hivatalos bemutatója a Berkshire Fesztivál 1922. szeptember 28, 29 és 30-i koncertjein hangzott el a Lenox kvartett előadásában.

Weiner a magyarországi bemutató jogát a Léner kvartettnek ígérte, akikkel már évek óta munkakapcsolatban állt. A Léner Jenő, Smilovits József, Roth Sándor, Hartmann Imre⁹⁹ alkotta kvartett a győzelem hírére megtanulta – a nem nyilvános összejöveteleken – többször eljátszotta a vonósnégyest. Weiner megvárta az eredmény kihirdetése utáni négy hónapot, utána adott engedélyt a bemutatóra, és a mű további külföldi népszerűsítésre. Lénerék a művet repertoárjukba vették. Előbb külföldi turnék alkalmával vitték sikerre, a magyarországi bemutató csak ezek után következett.

Weiner művét több londoni lap méltatta: az Evening News, a The Observer és a The Morning Post is.¹⁰⁰ A verseny eredményét hírül adták a magyarországi lapok is. A bemutatóról *A pesti premier* tudósított. Tóth Aladár így jellemzi Weiner művét:

[...] meggyőző, tökéletes arányú mestermű. [...] Fisz-moll vonósnégyesének mendelssohni romantikája sehol sem tesped stagnáló hangulatfestésben; ellenkezőleg: édes melódiákba szövődő vonalrajza a klasszika friss sodrású horizontalitásával vezet végig a négy tételen. [...] Legmélyebb benyomásunk kétségkívül az Andante kifejező kontrapunktikája; az első tétel mélabús lentóból kibontakozó Allegro Appassionatója, a

⁹⁶ A Lenox kvartett tagjai: Emmeran Stoeber, Sander Harmati, Wolfe Wolfensohn és Nicolas Maldavan voltak.

⁹⁷ W. H. A Musical Courier cikke.

⁹⁸ G GY S. 28. o.

⁹⁹ A Léner kvartett 1919-ben alakult. Gádor Ágnes és Szirányi Gábor (szerkesztette): *Nagy tanárok, híres tanítványok 125 éves a Zeneakadémia*. (Budapest Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem 2000): 182. o.

¹⁰⁰ G GY S. 29. o.

franciásan könnyed, szellemes Molto Vivace, a „con anima” finálé: csupa kristálytisztá, tömör koncepció.¹⁰¹

Nem sokkal a győzelem bejelentése után a Budapest kvartett meghívta Weinert Scheveningenbe, hogy a nyári pihenőjük alkalmával nekik is tanítsa be az új vonósnégyest.¹⁰² A Léner kvartett 1930. október 21-én New Yorkban „kolosszális sikerrel” játszotta a darabot.¹⁰³ Bár a Léner vonósnégyes New Yorkba költözve 1941-ben feloszlott, majd többféle összetételben újraszerveződött, tovább folytatták a Weiner művek népszerűsítését egészen Léner Jenő 1948-ban bekövetkezett haláláig. Tőlük a stafétát újabb, fiatal együttesek vették át: a Végh, a Magyar kvartett majd további együttesek: köztük említhetjük a Pauk vonósnégyest, majd a Szász (később Weiner), és a Komlós (később Bartók) vonósnégyest. Az idő múlásával műveinek fogyott a népszerűsége. Álljon itt Weinernek a Pauk vonósnégyeshez írt levele:

Nagyon nagy örömmel vettem a hírt, hogy kinn fényes sikerrel koncerteztek. Jól esik, hogy fizsmoll quartetemet, melyet eddig eléggé elhanyagoltak külföldön, most autentikus előadásokban hallhatja a külföldi közönség. Rádió-szereplés, lemez-fölvétel: mind igen fontos dolgok.

Arra kérlek benneteket, hogy a további sikerekről is pontosan számoljatok be nekem, mert nagyon érdekel és a világ-sikert nagyon kívánom nektek.

A quartett minden egyes tagját külön-külön és a quartettel együttesen sok-sok szeretettel öleli Weiner Leó”¹⁰⁴

2.6 A népzenei stílusváltás (1931-1938) háborúig tartó szakasza

1924-1931-ig a hallgatás időszaka következett, az invenciók elapadtak. Weiner abbahagyta a komponálást hét évre. A hallgatást alkotói válságnak nevezhetjük, melyben a zeneszerzői inspirációi cserbenhagyták. A környezeti tényezők: Weinert ért kritikák és a művei mellőzöttsége épp úgy befolyásolhatták, mint tehetetlensége az új irányzatok előretörésével szemben, melyet nem volt képes követni.

Weinert a hallgatásból csak barátja tudta kimozdítani. Lajtha László népzenei gyűjtések anyagát hozta el neki, hogy munkára inspirálja. Weiner nehézségek árán, de újra komponálni kezdett és a népzenei anyag feldolgozása új korszakot nyitott stílusában.

¹⁰¹ U. o. 29-30.

¹⁰² B. M. Földes 80. o.

¹⁰³ W. H. Távirat.

¹⁰⁴ W. H. Levél a Pauk vonósnégyeshez. 1957. II. 14.

Az új művek anyagaként Lajtha László mellett Bartók Béla, Kodály Zoltán, Vikár Béla és Molnár Antal gyűjtései, továbbá a Balabán Imre, Csaplár Benedek, Csiky János, Kiss Áron, Kerényi György, Kovács Kálmán, Péczely Attila, Seem Vilmos és Veress Gábor által gyűjtött anyagok is szerepelnek.¹⁰⁵ Az népzenei stílusváltás korszaka az op. 18 *Szvit*tal indult, melyet az 1938-as háborús események szakítottak meg.

Weiner művészetének ez a periódusa, melyben kimutatható a népzenei gyűjtések anyaga, a háború után folytatódott. Tulajdonképpen 1931-1952-ig, az op. 18 *Szvit*től az op. 42 *Magyar népi muzsika* című zongoradarabokig tartott.

2.6.1.1 Az op. 26 III. G-dúr Vonósnégyes

ELKÉSZÜLTE: A kvartett verzió volt előbb

op. 26 III. Vonósnégyes 1938.¹⁰⁶

KIADÁSA: Csak 1949-ben adta ki a Rózsavölgyi és Társa, Budapest¹⁰⁷

Editio Musica, Budapest 1950¹⁰⁸

BEMUTATÓ: Kvartett verziót az Ajtai vonósnégyes¹⁰⁹ mutatta be.

ÁTFOGALMAZÁS: A kislemezverzió:

OP. 23. Pastorale, Phantasie et Fugue 1938.¹¹⁰

KIADÁSA: Rózsavölgyi és Társa, Budapest 1941¹¹¹

Zeneműkiadó Vállalat, Budapest 1961¹¹²

BEMUTATÓ: Zenekari verzió: Somogyi László dirigált.¹¹³

AJÁNLÁS: nincs

Kentner Lajos zongoraművész – Weinerrel baráti viszonyt ápoló növendéke – emlékezéseiből tudjuk, hogy Weiner terve között létezett egy eredetileg hegedűre és zenekarra írt *Fantázia*, mely mégsem készült el ilyen formában. Weiner a művet

¹⁰⁵ Tari Lujza: „Weiner Leó művészete a népzenei források tükrében”. *LFZF Tudományos Közleményei* 2. Bp. (1989). dokumentumai alapján a Weiner által felhasznált anyag gyűjtői

¹⁰⁶ Grove's LX:

¹⁰⁷ G GY S. 67. o.

¹⁰⁸ Budapest: Editio Musica, 1950.

¹⁰⁹ B. M. Mihály 128-129. o.

¹¹⁰ Grove's LX: 1938-ra teszi a zenekari verzió elkészültét, még Gál György Sándor tévesen 1934-re. G GY S. 67. o.

¹¹¹ G GY S. 67. o.

¹¹² Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1961. Kispártitúra.

¹¹³ B.M. Mihály 128-129. o.

zongoradarabnak „kontemplálta”. A létrejött kompozíció címe a 2 *Nocturnes* lett, melyet Kentner Lajos mutatott be. Később Weiner ezt a verziót a „megtagadott művei” közé sorolta. Majd újabb metamorfózison keresztülmenve, a kompozíciót a III. Vonósnégyes *Phantasie* tételévé alakította át. „Ebben a formában már szeretem” – mondta elégedetten, mint mindig, amikor az eredményt véglegesnek tekintette.¹¹⁴

Weiner kompozíciós technikájához egyre többször hozzátartozott, hogy műveiből több változatot is készített. Nemcsak befejezésük után hangszerelte át őket, hanem a kiadásuk előtt is több verziót készített belőlük. A vonósszenekari verzió, mely az op. 23 számot kapta, a *Pastorale, Phantasie et Fugue* címen lett ismert; míg a kvartett verzió az op. 26 számmal, III. Vonósnégyesként vonult be a köztudatba. Ebben az esetben a levelezése ad magyarázatot az elkészülés sorrendjére, az opus számok felcserélésére. 1940-ben Weiner Varró Margitnak címzett levelében a következőket írta:

A 3. kvartettetmet átfogalmaztam vonós zenekarra, s ebben a formában még jobbnak érzem [...] Lehet, hogy a kvartettfogalmazást ki sem adom; de ha igen, hát csak azután (legjobb esetben a háború után).¹¹⁵

Weiner kereste a legmegfelelőbb hangzást, a vonósnégyes mellett elkészítette a mű zenekari verzióját. A kis zenekari hangzás kialakítását tulajdonképpen azáltal segítette elő, hogy a cselló szólam megerősítéseként, (oktávval mélyítve), bőgő szólam hozzákomponálásával, akusztikailag tágította a hangzásteret. Az átalakítás során néhány helyet átformált, néhányat leegyszerűsített a tisztább, áttetszőbb hangzás érdekében. Mindez a hangszer jellegzetességeinek alapos ismeretét mutatja.

A mű két formájának két bemutatója volt. Egy a vonósszenekari verziónak, melyet Somogyi László dirigált; és egy a Vonósnégyesnek, melyet a fiatalon alakult Ajtai vonósnégyes adott elő, akik már nem jártak az Akadémiára. Tagjai voltak Ajtai Adler Viktor, Ákos Ferenc, Lukács Pál és Mihály András.

Mihály András emlékezéseiből tudjuk, hogy a vonósnégyest Weiner tanította be. Az idő rövidege miatt egész éjszaka kitartóan próbált a tagokkal. Tette ezt oly módon, hogy minden szólammal külön-külön vette át az elképzelését. Míg az egyikkel foglalkozott, addig a többiek aludtak. „A műnek óriási közönségsikere volt!” – emlékezett vissza Mihály András.¹¹⁶

¹¹⁴ B. M. Kentner Lajos emlékezéséből 99. o.

¹¹⁵ B. M. Gréte levelek.

¹¹⁶ B. M. Mihály 128. o.

2.7 Késői korszaka (1948-1955)

Az üldöztetés és a II. világháború hatására 1938 és 1948 között harmadik alkalommal hagyta abba a komponálást. Weinert a zsidó-törvények miatt eltávolították az akadémiai állásából, a bujkálást az elhurcolás, majd a munkatábor szenvedései követték. Megszabadulva a tábor borzalmaitól, visszahívták tanítani.

Késői korszakát leginkább az átíratkészítés és a komponálás kettőssége jellemezte. Folytatta a zongorára írt *Magyar parasztdalok* IV.(op. 33) és V.(op.34) kötetét (1950); a IV. (op. 38) és az V. (op.39) *Divertimentót* (1951). Kiadásra került a *Peregi verbunk* (op.40) klarinét, hegedű és brácsa verziója (1951). 1952-ben pedig megszületett a *Toldi* című szimfonikus költemény (op. 43), melyet később kétszer is átdolgozott zenekari szvit 10 tételes (op. 43/a), majd 6 tételes formációban (op. 43/b)(1954, 1955). A mű minden verziója kiadatlan maradt. A zeneszerzés szempontjából késői korszaknak nevezhető időszakban – Tari Lujza szavaival – Weiner a népzenei feldolgozások utókorszakát éli, ahol a népzeneből nyert tapasztalatokat már inkább megsűrve, „a népiességet már nem annyira tiszta formában, hanem belső töltést, hovatarozást jelző eszmeiségként” jeleníti meg, miközben visszanyúl az előző korszakok műveihez, melyekből merítve átíratokat képez.¹¹⁷

2.8 Az átíratok időszaka (1938) 1948-1958-ig

Weiner Leó életművéről nem beszélhetünk anélkül, hogy nagyszámú átíratát ne tekintenénk át, melyeknek megalkotása már a harmincas években elkezdődött (2. táblázat). A háború után Weiner számára a visszatérést a zeneszerzés alkotómunkájához az átíratok jelentették, melyek az 1948-1958-ig tartó időszakban szaporodtak meg igazán. Az életművének jelentős részét képező átíratok nagy száma magyarázható egyrészt az addigra lecsökkent alkotói kedvvel, valamint az ismeretterjesztés gyakorlatával, de legfőképp a briliáns hangszerelés-technikájával. Az átíratok több csoportba sorolhatók aszerint, hogy mi volt a céljuk.

Azokat a műveket, melyekkel nem volt megelégedve, teljesen átírta. Tudni kell, hogy ha Weiner elkészített egy átíratot, a legtöbb esetben megsemmisítette, vagy megtagadta az eredetét. (Csak a hangszereléssel kapcsolatban hagyta a régi verziót is

¹¹⁷ Tari Lujza: Weiner Leó művészete a népzenei források tükrében. *Budapest: LFZF Tudományos Közleménye* 2, 1989. 59- 227. 67. oldal.

előadni.) Így járt el az op. 1 *Scherzo* esetében is. Miután feldolgozta az op. 10 *Tündértáncba*, megsemmisítette. A IV. Vonósnégyesét a II. *Divertimento*-ban dolgozta fel (lásd még a 2 *Nocturnes* és az op. 26 Vonósnégyes kapcsolatát a Keletkezési körülmények című fejezetben).

A több tételes műből a tételek csoportosításával szvitet hozott létre: például a *Csongor és Tünde* kísérezzenéből két szvitet is összeállított (op. 10/a, op. 10/b). A 12 tételes *Toldi*-ból rövidebb átiratokat készített¹¹⁸ (op. 43/a; op. 43/b).

A következő csoportba tartoznak a hangszerelések. A legtöbb zongorára írt művét zenekari színekkel ruházta fel, például az op. 7 *Három zongoradarabból* elkészítette az op. 31 *Preludium, Notturmo és Scherzo diabolico* című zenekari változatot. Vagy a két lépcsőben átírt op. 17 *Passacaglia* zongorára – már az op. 2, átirata – az op. 44. zenekarra átdolgozott hangszerelésében hallhatjuk új színekben.

A zenekarra írt műveit zongoraátiratok formájában népszerűsítette: ide tartozik például az op.5. *Farsang* zenekari humoreszkből átírt zongorás letétje (op.37), vagy a sok közül az op.18 *Szvit* zongorás változata (op.35).

Valamint készített másik hangszer színét kipróbáló átiratokat is. Ide soroljuk, például a *Peregi verbunkot* (op. 40), mely nemcsak hegedű, hanem klarinét és brácsa verzióban is elkészült. A *Lakodalmast*, mely a hegedű-zongora verzió mellett az I. *Divertimento* indító tételeként, kisérezkenekari feldolgozásban is megjelent. A *Húsz könnyű zongoradarab* apró tételeit hegedű-zongora változatra is átírta.

	Eredeti mű	Átirat
1	op. 2. és Op. 17.	op. 44. Passacaglia
2	op. 5.	op. 37. Farsang
3	op. 7. Három zongoradarab	op. 31. Preludium, Notturmo és Scherzo diabolico
4	op. 8.	op. 28. Ballada
5	op. 9. <i>D-dúr</i> Szonáta	op. 41. <i>D-dúr</i> Hegedűverseny
6	op. 10. <i>Csongor és Tünde</i> kísérezzene	op. 10/b <i>Csongor és Tünde</i> szvit
7	op. 11 <i>fisz-moll</i> Szonáta	op. 45. <i>fisz-moll</i> Hegedűverseny
8	op. 14.	op. 29. Románc
9	op. 18.	op. 35. Szvit
10	op. 21/a Lakodalmas zongorára	op. 21/b Lakodalmas hegedűre és zongorára op. 24. II. Divertimento
11	op. 26. III. Vonósnégyes	op. 23. Pastorale, Phantasie és Fuga
12	op. 30	op. 32. Változatok egy magyar népdal felett
13	op. 40/a Peregi verbunk klarinétára	op. 40/b Peregi verbunk hegedűre op. 40/c Peregi verbunk brácsára
14	op. 43. Toldi – szimfonikus költemény	op. 43/a Szvit 10. tétel op. 43/b Szvit 6. tétel

2. táblázat Weiner Leó saját műveiből készült átiratai

¹¹⁸ B. M. Kentner 99. o.

2.9 Kamaraműveinek zenekari verziói

A kamaradarabjai közül az op. 26 III. Vonósnégyesből készült az op. 23 *Pastorale, Phantaisie e Fuga* című, vonósszenekari mű. Az opus szám megtévesztő lehet, de a Varró Margithoz írt levélből tudjuk, hogy a vonósnégyes verziót korábban készítette. A kisénekari verzióban egy önálló bőgőszólam hozzákomponálásával változtatta meg a hangzásképet (lásd még op. 26 keletkezési körülmények fejezetet).

A két hegedűre és zongorára írt szonátáját – az op.9 *D-dúr*, és az op.11 *fisz-mollt* – teljesen szokatlan módon hegedűversenyekké komponálta át, melyek az op.41 és az op.45 számot kapták.

Az op. 11 ajánlása Erica Morininak szolt. Ő vetette fel először a művel kapcsolatban, hogy a mérete, szerkezete, kadenciája lehetővé tenné, hogy hegedűverseny készüljön belőle. Kérte Weinert, hogy hangszerelje szólóhegedűre és szimfonikus zenekarra. Weiner ezen kívül biztatást kapott Waldbauer Imrétől is, aki az amerikai emigrációjából írta neki, hogy Elgar Hegedűversenye már nem, Bartók Hegedűversenye még nem időszerű az amerikai közönség számára. Biztatta Weinert: ő tudná megírni azt a versenyművet, ami aktuális lenne.

1950-ben kezdte el az op. 9 *D-dúr* Szonáta zenekari átíratát, mely az op. 41 *D-dúr* Hegedűverseny címen szerepel. A mű befejezésének időpontja a kéziratban szereplő dátum szerint 1958. május 22. A partitúra a mai napig kiadatlan.

Az op.11 *fisz-moll* Szonáta hangszerelésének kottája legvégén található dátum: 1954. A zenekari verzió, az op.45 *fisz-moll* Hegedűverseny, melyet Ney Tibor mutatott be nagy sikerrel. Kottáját 1957-ben a Mills Music Ltd. cég adta ki.

Weiner más zeneszerzők műveiből is készített átíratokat. Számtalan művet írt át. Közülük talán leghíresebb Bartók *Két román tánc*a, melyre büszke volt, mert Bartók meglátva Weiner átíratát, a saját fiatalkori verzióját megsemmisítette, mondván; a Weineré jobb¹¹⁹ (lásd a 14. táblázat Átíratok más műveiből felsorolást a Függelékben).

¹¹⁹ B. M. Kertner

3 Kamarazenének jellemzői

„az építés az ő legigazibb szenvedélye és ereje”¹

3.1 A klasszikus formakeretek

Weiner Leó kötődése a klasszikus formákhoz Koessler tanításának klasszikus alapjaira vezethető vissza. Koessler óráinak középpontjában gyakran Beethoven formavilágának vizsgálata áll. Művészetének hatását és a klasszikus formák iránti tiszteletét, elsősorban Weiner kamaraműveinek strukturális építkezésében követhetjük nyomon.² Nemcsak tanulmányaiból, hanem személyiségéből is adódott, hogy Weiner a klasszikus forma keretein belül komponált, ragaszkodott a klasszikus megoldásokhoz és azok egyensúlyához, melyhez hű maradt egész életében.

Weiner imádta Beethoven művészetét,³ műveit kézzel lemásolta.⁴ Közreadta a 32 zongoraszonátáját,⁵ kadenciákat írt a zongoraversenyekhez,⁶ tervezte kiadni a tíz hegedű-zongoraszonátáját is.⁷

3.2 Műveinek tételszáma

Weiner Leó kamaraműveinek formai ideálja a négy tételes szerkesztés. Az op. 4, az op. 6, az op. 9, az op. 11 és az op. 13 egyaránt szigorúan ragaszkodik ehhez az alapmintához. Weiner a klasszikus tételrendhez képest csak a tételek sorrendjének megváltoztatásában végzett újítást. Műveinek tételszámait a 3. táblázat tartalmazza.

¹ Kovács Sándor: *Válogatott zenei írárok. Weiner Leó.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1976): 263-270. 268. o.

² Ahogy említhetnénk a másik Koessler tanítvány – Bartók Béla vonósnégyeseinek a késői Beethoven vonósnégyesek által ihletett megoldásait is.

³ Beethoven szeretetéről Molnár Antal, *(Magamról, másokról.* Weiner Leó. Budapest: Gondolat, 1974), és Berlász Melinda könyvében számtalan tanítványa emlékezik meg (B. M. Banda 25; Bónis 46; Dékány 55; Ferenczy 76; Földes 80; Kerekes 109; Máthé 125; Molnár 139;).

⁴ Molnár Antal; B. M. Bónis 46. oldal.

⁵ Közreadásuk: *Beethoven 32. Zongoraszonáta.* Budapest: Zeneműkiadó, 1956-59. A művek alapján készítette el: *A hangszeres zene formái.* (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1955).

⁶ Kadenciák Beethoven I. II. III. és IV. zongoraversenyéhez 1950.

⁷ Halála megakadályozta abban, hogy elkészüljön vele. Nyolc Weiner által közreadott szonáta mellett az utolsó kettő (op. 47, op. 96), „jelöletlenül” került a Weiner közreadásba. Ezek a kották sokáig Weiner „legtöbbit eladott” kottái voltak. A közreadás nem Urtext igénnyel lépett föl, hanem eligazítást ad a művet játszani vágyóknak. Következetes jelölésük, az artikuláció és a dinamika kérdéseire mindenhol választ ad. A kottában jelölt előadói utasítások Weiner véleményét tükrözték, a mű előadásának egy lehetséges megoldását. Aki nem járt Weinerhez kamarazenélni, az nem érthette a pedállal, a billentéssel, a hangszínekkel kapcsolatos különleges elvárásait. (B. M. Bónis 46; Kovács 119; Máthé 127. oldal.)

Tétel számok	Művek	Megjegyzés
Egy tételes	op. 5 Farsang op. 8 Ballada op. 28 Ballada* op. 14 Románc op. 29 Románc*	*-gal jelzett művek átiratok
Két tételes	op. 15 Concertino zongorára és zenekarra	
Három tételes	op. 7 Három Zongora darab – op. 31. Prelúdium, Notturmo és Scherzo diablo* op. 26. III. Vonósnégyes – op. 23. Pasztorál, Fantázia és Fuga*	Pastorale, Phantasie és Fuge attacca összefűzött forma.
Négy tételes	op. 3 Szerenád op. 6 Vonóstrió op. 4 I. Vonósnégyes op. 13. II. Vonósnégyes op. 9 D-dúr és a op. 11. fisz-moll Szonáta hegedűre és zongorára op. 18. Szvit op. 41 D-dúr Hegedűverseny.* op. 45 fisz-moll Hegedűverseny*	
Négynél több tételes	op. 10. Csongor és Tünde kísérőzene op. 10. Csongor és Tünde szvit op. 20, op. 24, op. 25, op. 38, op. 39 5 Divertimento op. 43 Toldi szimfonikus költemény	
Ciklusfűzés – kötet	„Magyar parasztdalok” – öt kötet op. 19; op. 19/a; op. 22; op. 33 és op. 34. op. 12. „Miniatur-Bilder” op. 27. Húsz könnyű zongoradarab op. 42. Magyar népi muzsika zongorára	A zongoradarabok rövid lélegzetű, karakter darabok, feldolgozások

3. táblázat Weiner Leó művei tételszámuk szerint

3.3 A tételcsere beethoveni mintája

A klasszikus típusú négy tételes szonáta tételrendjében a leggyakoribb, hogy az első szonátaforma, a második lassú tétel, a harmadik menüett vagy scherzo jellegű és a negyedik legtöbbször rondó. A tételek sorrendjének kialakításában egyre gyakoribbá vált egy másik típus, ahol az első tétel megőrzi szonátaformáját, míg a második és harmadik helyet cserél. Így a második tétel scherzo jellegű, a harmadik a lassú tétel, a negyedik, a finálé legtöbbször rondó vagy szonátarondó formában íródott. A tételcserére számos példát találhatunk Beethoven szonátái közt: az op. 26 *Asz-dúr zongoraszonáta* - bár variációval kezdődik, utána a Scherzo, Allegro molto, majd a Gyászinduló következik. A további Beethoven-zongoraszonáták is a lassú és a scherzo

jellegű tételek cseréjének mintáját követik: op. 27 *Esz-dúr*; op. 31 *Esz-dúr*; op. 101 *A-dúr*; a *Hammerklavier* op. 106 *B-dúr*; valamint az op. 69 *A-dúr cselló-zongora szonáta* (melyben a második tétel, a terjedelmes Scherzo után – mindössze 18 ütemben – az *Andante cantabile* jelenik meg). Weiner így ír erről *Beethoven 32 zongoraszonátája* elemzése alkalmával:

Sokszor felcseréli a komponista a két közép-tételt: előbb áll a Scherzo és csak azután az *Andante*; megvan ennek az oka: ha pl. a Scherzo és Finale jellege, tempója nem eléggé ellentétes, ilyenkor jobb, ha nem kerülnek egymás mellé (a változatossági elv érvényesül!)⁸

Weiner négy tételes művei mindegyikében következetesen ragaszkodott ehhez a felcserélt tételsorrendhez. Legyen az a zenekari op.3 *Szerenád*, vagy az op. 18 *Szvit*, de legfőképpen kamaramuzsikája: vonósnégyesei (op. 4, op. 13), triója (op. 6) és a két hegedű-zongora szonátája (op. 9, op. 11). Egyedül a későbbi népzenei korszakában született vonósnégyese (op. 26) három tételes, ahol a középső a lassabb karakterű tétel.

3.4 Téma visszaidézés – tematikus egység

A szerzők a tételek összetartozásának, a mű egységének érdekében még egy új megoldást alkalmaztak: a tételek jellemző témaanyagának visszaidézését a mű IV. tétele előtt. Másik megoldás, hogy a témák átlényegülve illeszkedjenek a IV. tétel anyagához, beleszövődjenek a zárótétel témáiba. A két eljárás - a tematikus anyag zárt visszaidézésétől a feldolgozáson át, a témák teljes karakterváltó átalakulásáig - kimeríthetetlen lehetőségekkel szolgál a szerzőknek a zárótétel tematikus rokonságának megteremtésére.

A leghíresebb példa erre Beethoven *IX. Szimfóniája*, mely témáinak visszaemlékezéseivel követendő például szolgált annyi nemzedéken keresztül. A legtöbb példát azonban Liszt szolgáltatja, aki számos esetben megkísérli ugyanannak a témának arculatváltását, sőt ellentétes karakterének szembeállítását (pl. *Esz-dúr, A-dúr zongoraverseny, Les préludes, Mefisto keringő, Faust-szimfónia*). Ezt a megoldást találjuk meg Berlioznál és Debussy vonósnégyesében, de ez a technika elevenedik meg Bartók *Két Arcképének* ellentétes karakterű tételeiben is.

A szonáták közül egyet kiemelnék; Franck (Budapesten is többször felhangzó, új szellemű) *A-dúr hegedű-zongoraszonátáját*, mely nemcsak tételrendje, hanem

⁸ Weiner: Leó: *A hangszeres zene formái*. (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1955): 78. oldal.

visszaidéző technikája révén is mérvadó lehetett. Weiner kapcsolódása Franck szonátájához több szempontból is kimutatható.⁹ Visszaemlékezésekből tudjuk, hogy Weiner hozzáfért az újonnan megjelent kottákhoz, melyeket barátaival rendszeresen át is játszottak. Valószínű, hogy már a pesti bemutató koncert előtt találkozott a művel, később többször is hallhatta koncerten, többek között olyan előadásban, ahol az előadókat az az Eugene Ysaÿe (1858-1931) tanította be, akinek Franck a darabot írta.¹⁰

Weiner két hegedű-zongora szonátájában (op. 9 és op. 11) a megváltozott tételrend mellett a tematikus egységet segítő kompozíciós technikák egész sorát alkalmazza a visszaidézéstől a témák arculatváltó átalakulásig¹¹ (lásd az elemzésnél). A szerkezeti változások a mű dramaturgiai ívére is kihatottak. Az általában közepgyors első tétel tempóját tovább fokozza a sebesebb scherzo. Ez az izgatottabb tétel felfokozott sebességével, élesedő karakterével nagyobb kontrasztot tud adni az utána következő lassú tételhez, mely után újabb kontraszt-lehetőség kínálkozik a lassú tétel nyugvópontja és a finálé között. Az összetartozást fokozza a korábbi témák visszaidézése, ami gazdag tematikus kapcsolatokat eredményez a tételek között. Így a finálé kontrasztot képezve tud harmóniát teremteni.

3.5 A kamaraművek műfaji és szerkezeti jellemzői

[...] mindent őszintén, tisztán megérez. [...] a muzsika fejlődése valóban ez, amit az ő álláspontja is képvisel: a nagy formák új szintetizálódása és a kis formák (melódia, ritmus), a hangzás (hangkeverés, hangszerelés) differenciálódása.¹²

Weiner Leó saját műveinek műfaji és szerkezeti elemzését néhány esetben megtalálhatjuk a hagyaték levelezései közt, a partitúrák kiadásainak bevezetőjében.¹³

Weiner hagyományos, főként a klasszikus stílusban kialakult formákkal dolgozik. Kamaradarabjainak tételrendje többnyire a Beethoven által kialakított sorrendet követi (lásd a Tételsorrend fejezetet).

⁹ Lásd az elemzésnél.

¹⁰ C. Franck: A-dúr Szonátája 1908. Royal teremben hangzott el a Kresz Géza, aki Ysaÿe-nál tanult hegedülni, Dienzl Oszkár zongorázott 1909-ben Vecsey és Dohnányi Zeneakadémiai kamarakonzertjükön „odaadó együttmunkálkodással” játszották a művet. Csáth Géza: *Éjszakai esztétizálás*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1970): 222; 286. o.

¹¹ Akár csak Beethoven a IX. szimfóniában és a Franck Szonátában, ahol a témák hol eredeti formában, hol arculatot váltva tematikusan feldolgozva köszönnek vissza.

¹² Csáth Géza: *Éjszakai esztétizálás*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1970): 194. o.

¹³ A művek elemzése az akkori fogalmak szerint történt. Ezt a gyakorlatot követte Bartók is, aki az új korszakot nyitó, forradalmi struktúrájú műveit is ezekkel a – Kárpáti János szerint – konzervatív fogalmakkal elemezte.

A tételek többsége szonáta formában íródott. Weiner azonban nemcsak a nyitó, hanem a lassú tételekben, sőt a scherzok esetében is ebben a szerkezetben gondolkodik; de nem áll meg az alapformánál, hanem a rondó, de még a fuga esetében is a szonátarondó és a „szonáta fuga”¹⁴ összetett formáját alkalmazza. A többi tétel leggyakoribb formája a triós dalforma. Weiner a szonáta formájú tételek hagyományos építőelemeit a klasszikus arányok szerint, ám olykor egyéni megoldásokkal alkalmazza.

A hagyományos szerkezeti egységek áttekintését kezdjük a bevezetéssel. A kamaraművek közül az op. 9-ben és az op. 13-ban az első tétel előtt, az op. 4-ben pedig a második tétel előtt szerepel bevezetés. A tételekhez csatlakozó egység a „lassú introdukció” szerepét tölti be, de a Lento (op. 13), Andante (op. 9) és Moderato (op. 4) kevésbé lassú tempófokozataiban. Mindegyik megoldás más jellegű. A *D-dúr* Szonáta bevezetőjéből az első tétel főtéma- anyagának hangjai formálódnak ki. A visszatérésnél a bevezető anyagát csak átalakult formában, beolvastva a főrész tempójába, a zongora szólamában találjuk meg. Az op. 13 esetében a bevezetés rövidített formában idézi vissza, melyből hiányzik a darabot nyitó, szinte a semmiből születő, majd kibomló anyag. Az op. 4 II. tételének esetében is más a szerkezeti megoldás. A Scherzo bevezetőjének összetett textúrájából a Moderato témája adja a trió anyagát, és a tematika a visszatérés után coda szerepben lép ismét színre.

Weinernek már korai opusaiban is felfedezhető az a törekvés, amelynek során az elkülönült bevezető rész helyett a tétel indításába szervesen beépíti a nyitást segítő, transzparens jellegű, úgynevezett mottó anyagot; mely kontrasztot képez az ezt követő első téma anyagával. Mindezek az ellentétes anyagok nagyobb lehetőségeket nyújtanak a tematikus feldolgozás során. op. 4/IV. tétel; op. 6/I; IV. tétel és op. 9/IV. tétel (lásd A tételek hangvétele fejezetet).

Weiner kamaráinak szonátaformájú tételeiben hagyományos formarészeket alkalmaz. Az expozíciót sohasem ismétli, csak a triós formában (op. 4/ II. tétel; op. 6/ II. tétel; op. 9/II. tétel; op. 11/II. tétel) és a variációs tételben (op. 6/III. tétel) ír be ismétlő jelet. Témáinak kidolgozására helyezi a hangsúlyt, akár egyszerűek, akár már a kezdetekkor variáltak. A témák kontrasztját kihangsúlyozza, előfordul, hogy metrumváltással (op. 4/I. tétel) növeli a karakterek különbségeit.

Az átvezető rész súlya, jelentősége megnő, dinamizmusa fokozódik. Kivezető és előkészítő funkciójában erősödve sodorja a művet a következő rész felé. Weiner több

¹⁴ W. H. Weiner alkalmazza a „szonáta fuga” kifejezést elemzésében.

tételben a fő témát az expozíció végén, még a kidolgozás előtt visszaidézi (op. 4/I. tétel; op. 6/IV. tétel; op. 13/I. tétel). A tematikus feldolgozást már a második téma előtt elkezd, így a kidolgozás lerövidül (op. 9/IV. tétel; op. 11/IV. tétel). A kidolgozás elé új anyag is beékelődhet (op. 4/III. tétel; op. 8 Ballada, op. 9/IV. tétel). A kidolgozási rész indulásának határát néha elmosza (op. 11/I. tétel; op. 9/IV. tétel).

A kidolgozási részek a témák tematikus feldolgozásának színterei. Weiner sajátos eszközökkel végzi ezt a motívumok fejlesztésén, karakterváltásán és sajátos variációs technikáján keresztül, a hangszerre jellemző anyagszerűség megőrzésével (op. 4/I. tétel; op. 6/I. tétel; op. 13/I; II. és III. tétel).

A visszatérésben a tömörítés elve érvényesül. A rövidülést az átvezető részek megfoghatkozása, a témák szerkezetének leegyszerűsödése idézi elő. Olykor a témák sorrendje felcserélődik (op. 9/IV. tétel), máskor elmaradnak egyes témák (op. 13/I. tétel; op. 4/ I. tétel; op. 6/I. tétel). Az op. 26 II. tételében bővül a visszatérés.

Weiner codáinak befejezésére különböző dramaturgiai megoldásokat alkalmaz. A kezdő vagy belső tételek (I, II, III), melyek a teljes mű tekintetében még nem igényelnek végleges lezárást, könnyeden lekerekítettek. Csendes befejezésük a hangzás elfogyását, az eltávolodás gesztusát mutatják, várakozást keltve a folytatásra (op. 4/I, II, és III. tételek; op. 6/ I, III. tételek; op. 9 /I, II, III. tételek; op. 11/ I, II, III. tételek; op. 13/I, II, III. tételek és op. 26/ I, II. tételek).

A gyors, erőteljes tételek végén határozott, frappáns zárásokat találunk (op. 4/ IV. és op. 13/IV. tétel). Weiner sokszor mottószerűen idézett motívumokkal keretezi a tételt (op. 6/II, IV. tételek). A nagyméretű finálékban a hosszan felépített coda a fokozások színtere (op. 9/IV; op. 6/IV. és op. 26/ IV. tétel). Bonyolultabb szerkezeteket is alkotott; mint az op. 11 Scherzo, vagy az op. 9 IV. tételének nagy formája.

A variációk is Weiner művészetének jellegzetes formái: *Passacaglia* op. 2; op. 17; op. 44 - átiratok; *Változatok egy magyar népdal felett* op. 30; op. 32- átirat; op. 3 *Szerenád* III. tétele. Kamarazenéjében is előfordul a variáció (op. 6/III. tétel), és kitekint a fuga műfajára is (op. 26 III. tétel).

3.6 Műveinek sokszínűsége, hangzásvilága és stílusa

Weinerből áradt a karakterek gazdagsága, a színek gazdagsága, miután a zenének minden elemét, minden paraméterét rendkívül fölényesen, egy elsőrendű zeneszerző szintjén értette, kezelte, vizsgálta és alkalmazta¹⁵

Weiner korai kompozícióit vizsgálva, melyeket tanuló évei végén kezdett opus számmal ellátni, kijelenthetjük, hogy műveit meglepő érettség, formai gyakorlottság, hangszerelési biztonság jellemzi. A tanuló korszak Weinernél szinte észrevétlenül alakult át kiforrott stílusú időszakká, amelynek eredményeképpen már a kezdeti bemutatkozás meghozta számára az elismerést, és nagy feltűnést keltő sikerdarabok megszületéséhez vezetett. Ha műveinek stílusát tanulmányozzuk, megállapíthatjuk, hogy megfelelt a kor elvárásainak¹⁶ és a kezdő zeneszerzők eklektikusságát mutatja.

Az a sokszínűség, mely műveiben jelen van, Kodályt arra készítette, hogy cikkében már-már az epigonizmus gyanúját vesse fel művei kapcsán. Bizet, Smetana, Brahms, Franck, Mendelssohn és Saint-Saëns nevét említi – nem épp hízelgően – mint akik Weiner műveire „inkább véletlenszerűnek minősülő hatást” gyakoroltak. Kodály írásában még ennél is tovább megy, amikor stílusát „eszperantó” nyelvezetnek titulálja, bár műveit „határozottan magyaros színekkel” komponálnak tartja.¹⁷

Ha ki is mutatható az ösztönző, ihlető alapanyag, Weiner eredetisége a feldolgozás során erőteljesen érvényre jut, és szuverén művet eredményez. A bírálók – bár stílusát nem tartják egységesnek – abban általában egyetértenek, hogy Weiner hangvétele egyéni.

3.6.1 Magyaros hangvétel

A századfordulón az ország millenniumi ünnepségek lázában égett. A megemlékezések, a tisztelegések légköre felerősítette a nemzeti törekvéseket. A magyarosság kihangsúlyozása a magyarosító mozgalmaknak is új lendületet adott.¹⁸ A nemzeti ügy

¹⁵ B. M. Mihály András 129-130. o.

¹⁶ Lásd a „Magyaros hangvétel” fejezetet.

¹⁷ A népzene gyűjtések időszakában Kodály tollából a „magyaros” jelző már nem lehetett elismerő. Kodály: *Visszatekintés I. Weiner Leó. 1922 közreadó: Bónis Ferenc* (Budapest: Zeneműkiadó, 1964).

¹⁸ Weiner nemcsak a komponálásban, hanem a neve magyarosításával is csatlakozott ezekhez a törekvésekhez. Csáth Géza 1907. június 20-án a Budapesti Napló XII/146, 9-10 számában megjelenő cikkében Weinert már *Vándor-Weiner* Leó néven említi, melyet Csáth az 1910. februártól megjelenő Nyugat III/3 206-207 számtól kezdve visszaváltoztat a Weiner Leó névre elemzéseiben. Más forrás nem említi ezt a névváltoztatást.

támogatása hazafias kötelességnek számított, ezért a fiatal zeneszerzők is kivették részüket ebből a szemléletből. A kritikusok elvárták, sőt számon kérték a „faji”¹⁹ (nemzeti) karaktert, így magától értetődő volt az új művekben a magyaros tónus intonálása.

A kor zeneszerzői a nagy elődök, Liszt Ferenc (1811-1866), Erkel Ferenc (1810-1893), Goldmark Károly (1830-1915) és Mosonyi Mihály (1815-1870) műveit tartották követendő példának. Ezt az utat követte a német hatást ellensúlyozó, jellegzetes nemzeti stílus kialakításáért harcoló, utánuk jövő generáció is; így a magyaros hangvétel megnyilvánulása főszerepet játszott a művek értékelésekor is.²⁰ A kor zenekritikusai – nehezen magyarázható módon – egyes műveket magyarosnak tartottak, másokat pedig nem. Válogatásuk kiterjedt a magyar témát feldolgozó programzenei alkotásokra csakúgy, mint a versenymű és a szimfónia európai hagyományokat továbbvivő műfajára is.²¹

A kor szellemiségének megfelelően Weiner is csatlakozott ehhez a szemlélethez, művei megfelelnek a nagy elődök és a közvetlen környezetében alkotó zeneszerzők „magyarosság” felfogásának.

Zeneszerzői programjának egyik fontos aspektusát a nemzeti stílus kialakításában látta. Doráti Antalnak írt levelében saját műveit büszkén, mint „kezdetektől fogva magyar” nemzeti stílusú műveket értékelte.²²

Kovács Sándor pedig így jellemzi művei magyaros karakterét:

Weiner művészetéből kiérződik valami nehezen elemezhető magyaros íz. Hazánk lelkiülete hívja életre és inspirálja ezeket a műveket, vérmérsékletünkől fogantak, a mi zenei atmoszféránkat szívták magunkba.²³

Csáth Géza 1908. február 16-i, a *Nyugatban* megjelent cikkében a következőket írja:

Megérezte, hogy a magyar muzsika ornamentális elemei mennyire faraghatók és alakíthatók, ha szélesen folyó szonátaformában akarunk velük dolgozni. Ritmikája a

¹⁹ 1900-as évek elején a „faji” kifejezést használták a „nemzeti” jelző helyettesítéseként. Ekkor még nem tapadt hozzá negatív felhang.

²⁰ Csáth Géza a magyar muzsika hátramaradásának egyik főokát a német zene reánk gyakorolt erős befolyásában látta. Csáth Géza: *Éjszakai esztétizálás*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1970): 194. o.

²¹ Goldmark: Zrínyi, Dohnányi Ernő: d-moll szimfónia (1885), Mihalovich Ödön: IV. szimfónia, Ünnepi hangok, Koessler: Gyász-óda, Volkmann: Dúr zgverseney (1898), Hubay Jenő, Popper Dávid művei. Az akkori kortárs zeneszerzők törekvései, közül Ábrányi Emil: Monna Vanna 111, Lányi Ernő: Magyar románc, Major J. Gyula: Miléniumi jelenetei, Farkas Ödön: Mese, Buttkay Ákos: cisz-moll szimfónia (1888) stb. műveit tartották magyarosnak, de ezt a vonalat folytatták olyan művek is, mint a Dohnányi: Rurália Hungária, Bartók: Kossuth szimfónia (1903), vagy a Rapszódia OP.1 (1904). Csáth Géza: *Éjszakai esztétizálás*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1970): 30. o.

²² W. H. 55. Weiner levele Doráti Antalhoz 1949. március 24.

²³ Kovács Sándor: *Válogatott zenei írások. Az új magyar iskola*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1976): 271-282. 277. o.

magyar táncok és népdalok ritmusaiból stilizálódik kik és eredeti kontrapunktikában szövődik egy intim, kedves, jókedvűen méla s egyszersmint egyéni zenekari nyelvvé.²⁴

Weiner műveit vizsgálva – különösen a korai opusaiban – ez a hangvétel művészetének egyik alaptónusa. Az op. 3 *Szerenád* sikerének egyik fontos tényezője volt, hogy magyaros hangon szólt, így meg tudott felelni az elvárásoknak. Ennek a hangvételnek az értelmezése, elemzése nehezen fogható meg konkrétumokkal, de a „magyarosság” leginkább a verbunkos jegyekkel fémjelezhető. A verbunkos mellett a magyar táncok, a csárdás, a hallgató, a cigányzene és a népies műdal tapasztalataiból eredeztethető leginkább Weiner magyaros stílusfelfogása (lásd az Áttekintés fejezetet).

3.6.2 Népzenei anyagú stílusváltás

A magyaros hangvételről az áttérés a népzenei „tisza forrásra” Weiner esetében csak az 1930-as években következett be. A hosszú hallgatás terméketlen időszaka után barátja, a zeneszerző, népdalgyűjtő és kutató Lajtha László készítésére fordul a mások által gyűjtött magyar népzenei kincshez. Lajtha a parasztdalt ajánlotta alapanyagként feldolgozásra, hogy ihletettségre segítve kizökkentse hallgatásából és munkára bírja az elbizonytalanodott Weinert. 1931-ben a sikeres visszatérést az új stílus gyümölcse jelentette; a „magyar” jelzővel is emlegetett op. 18 *Szvit*. Ezt követte az öt divertimento, az 5 kötet zongorára írt feldolgozás *Magyar parasztdalok* címmel, valamint több kisebb léptékű feldolgozás és a *Pastoral, Phantasia és Fuga*, melyet két formában is megírt, ezek az op. 23 *Vonósötös* és az op. 26 III. Vonósnégyes (Az új művek felhasznált népzenei anyagának gyűjtőit lásd A népzenei stílusváltás 1931-1938 című fejezetben).

Weiner mindig is érdeklődéssel fordul a cigányzenekarokhoz, 1951-ben a Fővárosi Népi Zenekar munkájába is bekapcsolódott. Meghívott művészeti szakértőként átiratokkal segítette munkájukat.²⁵

²⁴ Csáth Géza: *Éjszakai esztétizálás*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1970): 193. o. (Nyugat I/4).

²⁵ Érdeklődéssel fordult a cigányzenészek „magukkal hozott” népzeneje felé. A Peregri verbunk megszületéséhez is hozzájárultak az ott szerzett tapasztalatok. Az együttes számára hangszerelte Berlioz: Rákóczi indulóját. Tari Lujza: Weiner Leó művészete a népzenei források tükrében. (Budapest: LFZF Közleménye 2, 1989): 59- 227. old.

3.6.3 Egyéb stílusok – szecesszió és neoklasszicizmus

Weiner nem szerette a divatos zeneszerzői irányzatokat. Bár Csáth Géza megfogalmazta a képzőművészet mintájára a zenében is fellelhető preraffaelista irányzat szükségességét – követőjeként tünteti fel Weinert; műveit is programjához tartozónak sorolja (lásd az op. 6 keletkezési körülményeit), – igazából Weiner sohasem csatlakozott semmilyen csoporthoz, nem vallott szándékairól, nem tette le a voksát újíto törekvések mellett. Egyes műveinek dallamformálását lehet szecessziós fűzérként aposztrofálni (lásd. op. 4 és op. 6 elemzés), de a klasszikus formák iránti vonzalmát nem lehet – a romantika tagadásából születő – „neo-klasszicizmusnak” nevezett, új tartalommal megtöltött irányzatához sorolni; hiszen Weiner sohasem tagadta meg a romantikus alapokat, hanem ellenkezőleg, kiindulópontként fogadta el és mindent abból tartott levezethetőnek.²⁶

3.6.4 Romantikus meseköltészet a Csongor és Tündével rokon karakterek

Weiner romantikus hangvétele egész művészetének kiindulásaként szolgál. A finom, érzékeny lírája csakúgy, mint a szenvedélyes érzelmei, felfokozott indulatai, azok kontrasztos kifejezése mind része a sokszínű palettának – ahogy Kentner Lajos jellemzi Weinert:

Vörösmarty tündérmesejátéka kifejez valamit Weiner természetéből „a dicső”, „az égi szép” utáni vágyakozásából, egy tündérszerű szellem-ember sokoldalúságából, akiben az „Ördögfiak” gúnyos humora is megvolt, nemcsak az „Aranyalmafa” varázslata.²⁷

Weiner érzelme a karakterek visszaadásában már az elemi iskolában megmutatkozott. Rajzolt, grafikai tehetségét rajztanára elismerte²⁸ és „dühöngött”, mikor megtudta, hogy Weiner titokban felvételizett a Zeneakadémiára.²⁹ A későbbiek során is megmaradt érdeklődése a képzőművészet iránt, mely elsősorban köszönhető barátjának, a festő Berény Róbertnek. Weiner kiváló ízléssel ítélte meg a képzőművészeti alkotásokat, ezen kívül a gyakorlatban is kapcsolatban maradt a rajzzal: karikatúrákat skiccelt barátairól, azok legnagyobb öröme.³⁰

²⁶ Sztravinszkij, Prokofjev műveit tekinthetjük neoklasszikusnak, Bartók egyes korszakának stílusjegyeit pedig neobarokknak.

²⁷ B. M. Kentner Lajos 22. o.

²⁸ „Kis Munkácsynak” nevezte. B. M. Weiner Kató 190. oldal.

²⁹ B. M. Weiner Kató 191. o.

³⁰ B. M. 93. o. Weiner karikatúrája Léner Jenőről; A többi karikatúrája elveszett. Weiner Kató 190. o.

Ez a karakterizáló hajlam a *Csongor és Tünde* megbízatásakor érvényesült, és ért be egy lírai meseköltészetben, valamint ez az ábrázolási mód tört újra elő a *Toldi* megírásakor.

A *Csongor és Tünde* Weiner talán legköltoőbb alkotása, melyet sokan élete fő művének tekintenek. Említését nem hagyhatjuk ki, hiszen két kamarakompozíció között készült, így hatással volt a darabok hangvételére. Az op. 10-es számmal ellátott darab előzménye, hogy 1911-ben a Budapesti Nemzeti Intézet felkérte Weinert, hogy írjon kísérozénét Vörösmarty veretes szövegéhez.³¹

A *Csongor és Tündét* tekinthetjük Mendelssohn műve, a *Szentivánéji álom* késői rokonaként, mely a kísérozene formátumában példaként szolgálhatott Weiner számára. A mű 1913-ban elkészült, de bemutatója éveket késett,³² a darab részleteiből összeállított *Közjáték* előbb került bemutatásra.³³ Később Weiner szvitet állított össze, hogy elősegítse a mű koncerttermi előadhatóságát. A szvit tételeit a kísérozene ismertebb, karakteresebb részleteiből válogatta össze. Az op.10/a szvitet *Az éj* jelképes alakja nyitja, ez egyfajta természetpoézis, mely eddig nem szerepelt Weiner művészetében.³⁴ Az atmoszféra megteremtésében a mesteri hangszerelés-technika segít, a hosszan kitartott üveghangok és az orgonapontok nyugalma, állandósága a misztikum hangulatfestését képviseli, míg a hárfa csillogása – a „flitter” hangszerelés-technika – a történet szövésének meseszerűségét jelenti.³⁵ Kamarazenéjében ennek a légkörnek a visszaidézését a III. Vonósnégyes I. és II. tételének hangulatfestő részeiben találjuk. (II. 3, 24, 25. és 41. ütemek) (lásd még Aranyalmafa hangszerelése).

A második tétel Balga portréjának játékos (giocoso), vidám és együgyű megrajzolását jelenti (lásd A humor című fejezetet). Majd a Mendelssohn *Szentivánéji álom* című művének szellemiségéhez legközelebb álló tétel, a *Tündértánc* című scherzo következik, mely egy álomszerű varázslat; könnyed, áttűnő, légies hangzásvilágával a mendelssohni tündérezene gyönyörű újjáéledése. A *Tündértáncban* megtalálhatjuk Weiner egyik régebbi darabjának, az op. 1 *Scherzo* anyagának újra feldolgozott verzióját, melynek elkészülte után Weiner az eredeti darabot megsemmisítette,

³¹ Az 1907-ben keletkezett Op. 5 *Farsang* óta nem írt programzenét.

³² Csak 1916. dec. 6-án mutatták be a *Csongor és Tünde* kísérozénét.

³³ 1914. febr. 16-án. Csáth Géza: *Éjszakai esztétizálás*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1970): 472-473. o.(Nyugat VII/4, 293).

³⁴ A század elején az éj romantikus misztikumának élményét fölváltja a morbid (Bartók: A kékszakállú herceg vára) vagy dekadens (Schoenberg: Pierrot lunaire) élményanyag. Kókai Rezső - Fábián Imre: *Századunk zenéje*.(Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1961): 24-25. oldal.

³⁵ Kókai Rezső - Fábián Imre: *Századunk zenéje*.(Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1961): 40. o.

mondván a *Tündértánc* jobban sikerült. Bár az apró mozgású legatós motívumok különböznek a mendelssohni spiccato anyagtól, de könnyedségében, légies mozgásában Weiner is a motívum-zsongás technikájával él. Ez a fantasztikus tánc az op. 11. II. tételére is kihatott, melynek scherzo tételében a gyors irányváltó, suhanó felbontások közeli rokonai ugyanannak a – meseszerű lények mozgását megjelenítő – varázslatos atmoszférának. Weiner karakterizáló hajlama a *Boszorkánykonyha* tételben bontakozik ki igazán, mely rokon Berlioz *Fantasztikus Szimfóniájának Boszorkányszombat* tételével. *Boszorkánykonyha* megjelenítésére a Furioso jelzés telitalálat. Weiner a karakter ábrázolásában végletes eszköztárral dolgozik, a tételben féktelenül száguldó kromatikus menetek, túlzó dinamikai kontrasztok, szélső regiszterekben mozgó, zabolátlan motívumok, éles akcentusok jelenítik meg az ijesztő légkört, Mirigy sötét szándékát. A kamarazenék kontrasztjaiban, disszonanciájában találunk rokonságot a hangulatfestéssel.

A következő tétel személyes hangjával ejti rabul a hallgatót. A *Bánkódó Tünde* szomorúsága, kedvessége, vágyódása jelenik meg az *E-dúr* hangnemben, a siciliano lüktetés finom ringásával. A tétel rokonságban áll az op. 6 Vonóstrió III. tételével, mely ugyancsak emelkedett *E-dúr* hangnemű; 6/8-os lüktetésű témája és a szomorú *e-moll* variáció espressívója is ezt a bánkódó hangulatot idézi. A hangulat újraéledése, hangnemi szín-azonossága arra utal, hogy Weiner számára ez a hangvétel jellegzetes intonációt jelent.

A szvithez kiválasztott tételek utolsó darabja az *Aranyalmafa*, az álmok megvalósulásának, boldog beteljesedésének allegóriája. A meleg, *Asz-dúr* aranyló színével, a bölcsesség harmóniájának nyugalmaival, a hangszerelés a hárfá csengő felbontásaival, a szerelem beteljesülő élményével zárja Vörösmarty gyönyörű szövegének végkicsengését. A hárfajellegű felbontás az op. 11 *fisz-moll* Szonáta kísérszólamainak legatós kötéses felbontásaiban él tovább. Az I. tételben a zongora kíséretének folyamatos arpeggioiban, a II. tétel suhanó gesztusaiban, a III. tétel befejező kétkezes zongora passzázsában találhatunk a *Csongor és Tünde* hangulatfestő hárfahangszereléseit idéző foltokat. Majd az op. 14 *Románc* gordonka szólam kíséretének végtelenített arpeggió felbontásaiban éled újjá, melynek szólamát – igazolva a hangzásképp illúzióját – a darab zenekari verziójának hangszerelésekor (op. 29) Weiner a kiemelt szólamot valóban a szólisztikus szerepű hárfára bízta.

3.6.5 A humor és a humorosság megjelenítése

Weinernél, a humor finomabb megjelenésére már az op. 5 *Farsang* című – zenekari humoreszkként meghatározott – művében találunk példát. A kapatosság megjelenítése Bartók *Kicsit ázottan* című darabjának megjelenése előtt született. Weiner így ír 1907-ben:

Egy csuda víg dolgot csinállok most. „Farsang” lesz a címe. Látja megjött a reakcióm azután a szomorú quartett után egy über-lustig dolgot tudtam összehozni.³⁶

A *Farsang* gyülekezetének vidám alaphangját a becsípett öregúr megszólalásának közjátéka szakítja meg. Komikussága abban áll, hogy a hangszerelésben a „komoly”, mély regiszterű fagottot használja a dülöngélés megjelenítésére. A karneváli hangulatban a szerelmes ifjú is helyet kap, aki szintén italtól fűtve ad szerenádot kedvesének, amely a hegedűszóló szabad előadásában elevenedik meg. A rubato jellegű előadásmódot – persze a tempó mozgását pontosan jelölve³⁷ – Weiner már az op. 4 /II. tételének Moderato témájában kipróbálta.

1910-ben készült el *Caprice* című zongoradarabja.³⁸ A kizárólag kvintekből álló darabról Csáth Géza írja:

Ez tréfa, de nem alkalmi tréfa. Zamatos, meglepő. Nemcsak szellemesség, hanem kedély is van benne.

A balgaság és együgyűség jellemábrázolása Weiner különleges megjelenítéseinek egy emlékezetes és találó példája, melyet a *Csongor és Tünde* tételei közt találunk meg, Balga portréjának megrajzolásakor. Az „igenis uram” darabos, bokázós motívum meg-megszakad, közte a primitíven leegyszerűsített hangismétlésekkel teli zene teszi nyilvánvalóvá az ábrázolt jellem együgyűségét. Ennek a giocoso témának grazioso rokona már az op. 4 /I. tétel 3/2-es témájának hangismétlődéseiben megformálódott.

A groteszk, mint túlzó szélsőséges karakterábrázolás is megjelenik a *Boszorkánykonyha* tételben. Weiner a sötét, ijesztő és gonosz különleges illusztrálását, bár szélsőséges eszközökkel, de a hagyományos keretek közt teszi. Egyfajta önmérsékletet tanúsít ezzel a szép megőrzése érdekében, még a végletes karakter esetében is megtartja a hagyományos eszköztár bevált elemeit.

³⁶ W. H. 51-53. Hacker Borbálának címzett 1907. aug. 29-i levelében írja.

³⁷ Ezt a népzenei műszót akkoriban nem igen használták a klasszikus zenei előadásmódra.

³⁸ Kern Aurél szerkesztésében „Musique moderne hongroise” címmel zongoradarabokból álló antológiát adtak ki. Weiner a *Caprice* darabjával készült, mely opusz. szám nélküli. Csáth Géza: *Éjszakai esztetizálás*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1970): 382--384. o. (Nyugat III./20, 1479-1480 1910. okt. 16.)

A népzenei korszakban is megnyilvánul Weiner vonzódása a humoros jellegű népi anyagokhoz. Az op. 24 II. tétel *Tréfálkozás* címmel, mely a vonósnégyes verzióban³⁹ *Incselkedés* címet kapta, a 3/4 és a 4/4 váltakozása jelentette a sziporkázó szellemesség élményét hallgatósága számára. Az op. 25 III. Divertimento III. tétel *Juhásztréfa* és V. tétel *Maskaranóta*, vagy az op. 27 *Húsz könnyű kis darab a zongorázó ifjúság számára*/20. Az *Egy nagyóru bóha* darabja ritmikai játékokkal hangsúlyozza ki a könnyedséget, a tréfás jelleget

Kamaramuzsikájában a könnyedség, a vidámság főleg a II. és a zárótételek hangulatában van jelen. Műveiben a legtöbbször a giocoso jelzéssel (ahogy a Balga tétel is) fogalmazza meg a játékosság, könnyedség karaktereit. Az op. 4 II. tételének ötleteit, az op. 6 II. tételének erőteljessége múlja felül. A szinkópalánc gazdag figuráinak kiszámíthatatlan, hangsúlyokkal még élesebbé tett ritmikai variációi váratlanul lecsapó, vaskos tréfának hatnak (Az akkori közönség humorosnak találta az op. 4 I. tételének súlyra rákötött crescendáló gesztusát vagy az op. 13 /I. tétel ritmikai játékait is).

3.6.6 A szórakoztató zene, táncok, divertimentók

Weiner kapcsolata a különböző műfajú zenéhez már a kezdetektől jelen volt. Nemcsak az operákat, a klasszikus repertoár ismert műveit tanulmányozta, hanem akadt köztük angol operett, varieték műsora; a Café Concert repertoárja is a vizsgálandó művek között volt.⁴⁰ Weiner szórakoztató zene iránti érdeklődését Molnár Antal is említi:

Weiner „saját szájából hallottam, hogy az operettekből indult ki”, mint zeneszerző.⁴¹

Koessler zeneszerzési osztályából Bartók, Kodály és Weiner mellett olyan nevek is kikerültek, mint Kálmán Imre, Szirmai Albert és Jacobi Viktor, akik az operett világában kamatoztatták alkotótehetségüket. Weiner korai időszakában elmélyülten tanulmányozta a táncmuzsikát. Molnár Antal írja Weinerről, hogy

[...] vénája behízsgő, gyorsan célba találó, mindig kellemesen szórakoztat, simán és élvezetesen ferkőzik eszméletünkbe [...] Mert az ő tehetsége pontosan tükrözi egyéniségét.

Az pedig szelíd, simulékony és jótékonyan alkalmazkodik [...]

Weiner nem vált tánc illetve operett komponistává, mindvégig megmaradt a komolyzene keretein belül, de vonzódása a táncmuzsika iránt fellelhető. Ennek hatása

³⁹ Weiner művének népszerűsítése végett a II. Divertimentót átírta vonósnégyes formátumra (op. 24/a).

⁴⁰ Kovács Sándor: *Válogatott zenei írásai. Weiner Leó*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1976): 263-270. 263. o. és Kovács Sándor: *Válogatott írásai. Az új magyar iskola*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1976): 271-282. 274. o.

⁴¹ B. M. Molnár 137. o.

leginkább a műveiben jelenlevő mozdulatszerűségben érezhető, melyet néhány esetben konkrét táncjáték formájában hív életre.⁴²

Az 1924-ig tartó alkotói korszakáig műveiben helyet kap a tánc és az indulózene is. Az op. 9 II. tétele az 1912-es kiadásban Raches Walzertempo jelzéssel utal a táncjellegre.⁴³ A IV. tétel lüktetése tarantellát idéz, a záró finálék gyakori formáját, (például Mendelssohn *Olasz szimfóniájának* utolsó tétele vagy Saint-Saëns *h-moll* Hegedűversenyének fináléja stb.). A táncok közül nem hagyhatjuk ki a *Csongor és Tünde* táncjátékait, a *Tündértánc* és a *Boszorkánykő* ellentétes karakterű scherzójának említését.

Az induló-karakter a háborús évek után is közkedveltnak számított, Weinert is foglalkoztatta a téma. Ezt mutatja az 1918-ban készült op. 11 IV. tétele, mely a feszes ritmusú kürtmeneteivel induló hangvételt intonált; valamint az 1924-ben készült gyermekjátékra utaló op. 16 *Katonásdi*, mely az utolsó mű volt a hét éves, hosszú hallgatás előtt.

Weiner a népzenei ihletésű, új korszakának indító darabjává is azt a területet választotta, hívta segítségül, amelyik a népzenei anyagból legközelebb állt hozzá: a táncok világát. Az indító op. 18 *Szvit* régi magyar táncokat dolgozott fel, a műben a csárdás, pásztortánc, dudanóta mind megtalálható.

A későbbiekben, az 1931-es népzenei anyagot feldolgozó fordulat után a táncok iránti vonzódását a divertimentók nagy száma is bizonyítja. Az öt divertimento könnyed, idillikus zsáner jeleneteket tartalmaz, melyben csokorba szedi a különböző játékos témájú népi táncokat. Köztük található a *Jó alapos csárdás*, a *Rókatánc-Kanásztánc*, a *Marosszéki kerengő*, a *Verbunkos*, a *Csüddögölő*, a *Székely verbunk*, a *Csárdás*, a *Kanásznóta*, a *Dudanóta*, a *Lakodalmas* és a *Palotás*.

Összegzés

Weiner életművét vizsgálva megállapíthatjuk, hogy az a nagyfokú tapasztalat, melyet a kaleidoszkópszerű sokszínűség tapasztalása által szerzett, nem távolította el őt a klasszikus zenétől, sőt megerősítette benne a feltétlen zeneszeretetet, végtelen tiszteletet, melyet gyerekkorától érzett a számára oly nagyra tartott elődök iránt:

⁴² Meg kell említeni, hogy Weiner vonzódását a különböző mozdulatzenékhez mutatja az is, hogy vállalkozott egy pantomim zenéjének elkészítésére. Ez a munka Liszt két művének hangszerelése volt. A *Funerailles* és *Marche Funèbre*, mely művek *Az örök temetés* címmel 1934-ben kerültek az Operában előadásra.

⁴³ Az 1958-as kiadás már csak a Vivace jelzést tartalmazza.

Valami szent és elérhetetlen távolságban láttam a zeneszerzőket. Elképzelhetetlen volt számomra, hogy egy egyszerű, köznapi ember abba a sorba léphet, amelyben a zenetörténet nagyjai sorakoznak. Eszembe sem jutott, hogy zeneszerző lehetek én is.⁴⁴

3.7 A tételek hangvétele

3.7.1 A scherzo jellegű tételek változatossága

Weiner tételkarakterei az életműből egyediségükkel emelkednek ki. Ha megvizsgáljuk Weiner scherzo jellegű tételeit, az op. 4 II. tétele egyfajta magyaros jelleget hordoz. Szinkópái tánc tételre utalnak, de még a könnyedebb, grazioso karakter mozdulatai is megjelennek bennük. Az op. 6 II. tételében a magyaros szinkópák már túlsúlyba kerülnek. Szilaj, az előzőnél vadabb, izgatott ritmikai játék giustója kerekedik felül.

A kamaraművek között született az op. 7 *Három zongoradarab* scherzója említendő meg, melyet később átírt *Scherzo diaboló* címmel (op. 31). A név is mutatja a karakter fokozott hevesességét. Az op. 9 a tánc-tétel típusába sorolható waltzerre utaló ritmikájával. Ezt követi a *Csongor és Tünde* változatos mesevilága. A *Tündértánc* és a *Boszorkánykonyha* két különböző karaktert megjelenítő világa a Weiner által már kialakított scherzók tovább fejlesztését, illetve új hang megjelenését jelentik. A tündérek könnyed mozgásának zenekari eszközei: az üveghangok, a magas regiszterek, a halk, suhanó figurációk; szemben a boszorkányok hangos, vijjogó, ijesztő, kontrasztokat alkalmazó hangfestéseivel. Az op. 11 II. tétele szinte folytatja a *Csongor és Tünde* hangvételét. A scherzo karaktert a tremoló gyorsaságú zongó repetálás és a sebes, villanó mozdulatú zongora figurációk jelenítik meg. A tételt a kontrasztos hangkiemelések és a jellegzetes, hirtelen mozdulatai miatt, akár „koboldtáncnak” is nevezhetnénk. Az op. 13 scherzója Beethoven felfokozott sebességű, scherzóinak folytatása, Weiner disszonánsabb, új hangvételével (az erőteljes oktáv repetálás, osztinató ismételtetés). Az op. 26-ból hiányzik a scherzo, a záró Fuga tétel témájában halljuk megjelenni a giocoso jellegű scherzo karaktert.

⁴⁴ G GY S. 7. o.

3.7.2 A lassú tételek hangvétele

Weiner lassú tételeinek hangulata széles skálán mozog a pasztorális ringó, finom mozdulatoktól, az érzelmekben differenciált, szenvedélyes, sőt drámai karakterig. Mindegyik tétel különbözik egymástól, jellegében, hangvételében egyedülállók.

Az op. 4/III. tételben megtalálható a „szerelmi csalódás hangja”, mely *espressivo*, *c-mollban* szól. Az *E-dúr* hangnem az op. 6/III. tétel esetében – az alaphangnem *g-moll*jához képest a 6# emelkedés, terc kapcsolat – *A bánkódó Tünde siciliano*-lüktetésű, *E-dúros* tételpárja (Csongor és Tünde op.10).

Az „emlékezés hangját” az op. 9/III. tételében találjuk. Lírája, szomorúsága már a későbbi szenvedélyes tételek *fisz-moll*ját vetíti előre. Romantikus hangvétele Franck *Szonátájával* és Brahms beszédes, tagolt dallamaival mutat rokonságot.

A további Weiner művekben jelentős szerepet kap a *fisz-moll* *appassionato* hangvétel. Az op. 11 *fisz-moll* Szonáta és az op. 13 *fisz-moll* II. Vonósnégyes Weiner életművében is kiemelkedő jelentőségű, a kamaraművek közül talán a két leggyakrabban játszott, melyhez méltán járult hozzá hangvételének felfokozott érzelemvilága. Mondanivalója születése óta rokonlelkekre talál az előadói gyakorlatban. A művek népszerűségével talán csak a később készült op. 26 vetekedhet.

A „fájdalom hangja” jelenik meg az op. 13/III, *doloroso*, *espressivo* tételében. Ez a drámai hangú tétel Weiner legmélyebb érzelmeket érintő, elégikus hangvételű zenéje. Nem véletlen, hogy halálakor ezzel a tétellel búcsúztatta őt a Weiner vonósnégyes.

Az op. 11/III. tétel nemcsak szerkezetében, felépítésében, hanem tartalmában is megkapó. Ez az őszi lírát, bölcsességet, megnyugvást, teljességet árasztó tétel egyike Weiner legérettebb kompozícióinak.

Az op. 26 három tételes, így elüt az előző művek felépítésétől. Az első tétel pasztorális hangulatú természetzene, derűség, vidámság, kiegyensúlyozottság sugárzik szabadon áradó dallamfüzéreiből. A három tétel közül a középső, a *Fantázia* című tétel a lassabb, mely nem követi az éneklő lassú tételek mintáját, hanem ellentétes anyagokat felvonultató, csapongó, sokszínűbb és tematikájában összetettebb, mint a rokon-karakterű anyagot feldolgozó lassútételek. A misztikus indítást nem sokkal később feszes népdalt idéző ellentétes jellegű téma követi, majd a szólóhegedű – a zenekari darabok mintájára – kadenciát játszik, mely apró motívumokból felépített, improvizáltan variált, melizmatikus anyaggal köti össze a formarészeket. A tétel végén

megszólaló népzenei téma dolcissimóra változtatott alakja személyességével, melegségével ad kontrasztot az attacca következő fuga élénk, játékos indulásához.

3.7.3 A szonátaforma kontraszt témái

Weiner a szonátatételeiben felsorakoztatott témáit egyfajta kontraszt-terv alapján szerkeszti meg, melyben a legváltozatosabb karakterű témák szerepelnek. Egyrészt éneklést, lágyságot, bensőséges intimitást, a női jelleget exponáló témákat találunk; másfelől határozott, temperamentumos, energikus karaktert megjelenítő tematikát, valamint a mottó jellegű motívumok transzparens jellegét kihangsúlyozó férfias témákat. Azonban a kontraszt nemcsak két ellentétes témát jelent. Weiner különböző jellegű tematikát hoz létre – akár egy formarészen belül is – így alkotva több pólusú ellentétet. Az elmondottakon kívül kontrasztjai közt szerepelnek a legato éneklő témák és az erősen tagolt témák ellentétpárjai. Weiner ezt még megtoldja azzal, hogy az első témát ellentétes karakterű anyag vezeti be, melyhez az átvezető anyag, majd a második téma is kontraszt jellegű tematikával kapcsolódik, biztosítva ezzel a tétel szélsőséges hangulati hullámzását (op. 13/I. tétel).

Az op. 4/I. tétel első, legato témája és a tagolt átvezető anyag, majd a grazioso második téma ellentétesek. Az op. 6/IV. tétel tagolt, mottószerű indítását a legato téma, majd a homofón mozgású második téma követi. Az op. 13/I. tételben már a bevezető és a tételt indító markáns akkordok is ellentétes karakterűek, melyet további különböző jellegű témák követnek. Az első téma appassionato, szinkópás lüktetése után megszólal az ellentétes hangvételű *innig, dolce p* bensőséges téma, mely tovább bővíti a karakterek sokszínű palettáját.

Előfordul, hogy a téma a saját kontrasztos arculatát mutatja már a megszólalása után (op. 4/I. tétel *p* átvezető cselló anyag, mely variáltan jelenik meg a brácsával együtt, *ff marcato*). A szabadabb tempójú témát a felhasználása során feszessé, és egyre virtuózabbá fokozza (op. 4/II. tétel Moderato téma, mely a trióban szerkezetet vált és energikusabbá válik).

Weiner legbensőbb sajátja a könnyed, vidám jellegű, kecsességet, játékoságot megjelenítő, változatos mozgáskarakterű tematika, melyben a korszak táncmozdulatait érezzük. A témák rendszerében ezek az anyagok is mindig további kontrasztos anyagok megjelenésével válnak változatossá és ez által teljessé. Az op. 4/I. tétel grazioso témája, a fent említett környezetben; az op. 9/II. tétel walzerének szignáljellegű *ff* három negyed

hangja, és a könnyed táncmozdulatú *p* témája közti ellentét; az op. 26 Fúga témájának (grazioso) hangvétele és az azt követő homofon szerkesztésű második téma kontrasztja; majd a marcato játékmód erőteljessége egészíti ki a tételt.

4 Weiner Leó kamaraműveinek elemzése

A következőkben áttekintő elemzés során szeretném végig járni a kompozíciók – Weiner számára oly fontos – szerkezeti felépítését, motivikus összefüggéseit és karakter-váltó rendszerét. Vizsgálatom tárgya emellett a gazdagon használt vonós eszköztár, melyet Weiner leginkább az artikulációban juttat kifejezésre. Valamint szeretnék rávilágítani szakavatott hangszerismeretének jellegzetes megnyilvánulásaira, a dinamika és a vonások összefüggéseiben.

4.1 Az op. 4 I. Esz-dúr Vonósnégyes

I. TÉTEL

Allegro (C, 3/4 és 2/3) Szonátaforma

A kezdés rendhagyóan a szekund hegedű szólójával indul, mely két ütemig kíséret nélkül marad. A *p dolce e semplice* téma legátós ívei hangterjedelembe lépésről lépésre hinta módjára bővülnek (1. Kottapélda).

A hangkészlete pentaton, átmenő hangokkal, mely Weiner gyakori dallamfordulatait tartalmazza.

1. Kottapélda: op. 4/I. tétel A II. hegedű kezdő 11 üteme.

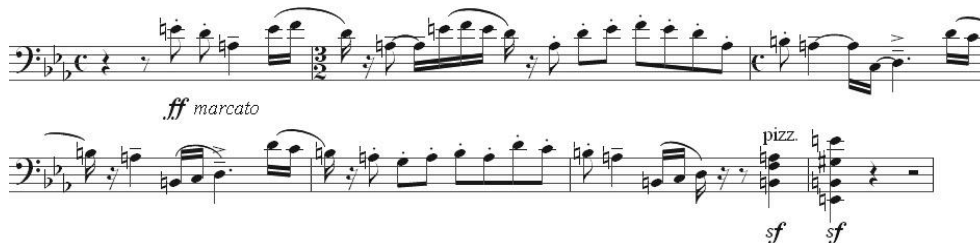
A téma dallamrajzolata a negyedik ütemben éri el a csúcspontját, innen hullik vissza. A tágulás a hangközugrásokban is mérhető: először kvart, kvint, majd kibővül oktávra és a decima ugrással éri el a tetőpont hangot, a g''-t. A visszaereszkedés is hullámokban történik, melyeket a sűrűsödő tizenhatodok lefelé zuhanása lendít tovább. A téma a mélyebb hangok irányába szekundlépésekben végez táguló mozgást a g'-től a c'-ig. A dallam tetőhangjait a schwellerek emelik ki. A téma váltó- és

átmenőhangokban gazdagon díszített. A különböző kötэшosszak, a súlyon és a súlytalan ütemrészen induló ívek változatos artikulációt biztosítanak, ezáltal csakúgy, mint a 4/4 és a 3/4 lüktetés váltakozása, egyfajta improvizatív játékoság benyomását kelti a szecessziós növényindákra emlékeztető hosszú, tíz és fél ütemes mondatban.¹ A megtorpanó dallam az első hegedűn egy oktávval magasabban ismétlődik meg rövidebb ívekkel, beszédesebb artikulációval.

A 25. ütemben a szekund hegedű és a brácsa izgatott repetálása felett, szinkópás kvart-kvint lépésű, magyaros jellegű motívum bontakozik ki a csellóban (2. Kottapélda). Weiner korai művében már jelen van a karaktermváltó technika, mely során egy anyag akár több különböző karaktert is kaphat. Ebben az esetben a *mp* könnyed téma a 37. ütemben *ff marcato* kontraszt-karakterre vált (3. Kottapélda). A téma variálva a csellóban a brácsa szólammal megerősítve szólal meg, a két hegedű zaklatott, magas *sf* hangra rányitó, repetáló gesztusaival kísérvé (lásd a 103. Kottapéldát).



2. Kottapélda: op. 4/tétel 25. ütem A cselló könnyed témája.



3. Kottapélda: op. 4/I. tétel 37-43. ütem. A könnyed téma kontraszt-karaktere (cselló).

Weiner átvezető részeit aprólékos kidolgozottság jellemzi. A kötőívek artikulációjának játékosága, kifinomult arány érzékre vall. A szimmetriát kerülve, játszik a dallamirányokkal, a lépések és ugrások arányával, a dallamrajzolattal és a kötések kombinációjával (49-63. ütem).

A lecsendesedő mozgás elvezet a 63. ütem domináns *B-dúr*jáig, a második vagy melléktémáig (4. Kottapélda).

¹ Weiner fogalmai szerint a téma mondat egységnyi. „A mondat olyan zenei gondolat, mely nem tagolódik cezúrával.” *A hangszeres zene formái*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1954): 11. oldal.



4. Kottapéllda: op. 4/I. tétel 63-67. ütem. Második téma (I. hegedű).

A metrum változás mutatja (4/4-ből 3/2-be), hogy nagyobb léptékűvé, „nyugodtabbá” válik a mozgás, *ppp*, *molto grazioso* jellegűvé szelídül. A téma tánc lépései ebből a visszafogott hangulatból indulnak. A 4 ütemes sorok végét a súlyos ütemrészre rákötött vonás elegáns mozdulata kapcsolja össze. Az anyag minden eleme él, lélegzik. A téma *mf espressivo*, (majd *p*) változata az artikuláció hosszának megváltozásával jár, melyet Weiner a vonás húzottabb jellegével pontosan jelez. A súlyra kötés *ff*-ig fokozódó dinamikája a *grazioso* téma tréfás csattanójaként jelenik meg (74-75. ütem).

Weiner az expozíció végét gyakran keretezi az első téma visszaidézésével. A téma *Molto moderato (Quasi adagio)* tempó-változata és a *ritenuto* megjelenése mutatja, hogy ismét a karakter módosulásával állunk szemben. Ez a deklamáló, rubato jellegű *espressivo* forma a kidolgozáshoz vezet (lásd a 101. Kottapéldát).

A kidolgozásban (94. ütem) a témák kivetkőznek eredeti karakterükből szélsőséges álarcot öltve, nemcsak dinamikában, hanem a vonások megváltoztatásával is, ezt a változást az artikuláció széles skálájával követ.

A továbbiakban felsorakoztatja a témákat, először a szinkópás átvezető anyagot (cselló), aztán a főtéma fej következik (hegedűk). A *p dolce ed espressivo* (119. ütem), majd a *p sehr innig*, bensőséges hangulatán keresztül (123. ütem), a fokozás a *ff* kiteljesedéséhez vezet (127. ütem), mindezt azzal éri el, hogy a vonást megváltoztatja, külön vonót kér. Weiner az egész vonó széles használatát írja be (*ganzer Bogen*) a csúcspont kiemelésével. A feszültség enyhülése azonnal megjelenik a vonókezelés artikulációiban is, a vonás legátóra, majd a decrescendónál egy irányba vett, könnyeden elválasztott staccatóra vált (5. Kottapéllda).



5. Kottapéllda: op. 4/I. tétel 127-129. ütem.

A dinamikát követő vonások artikuláció-váltásai (I. hegedű).

A *pp dolce* karakter következik, ami tulajdonképpen a *ff marcato* téma dinamikai inverze (129. ütem). A *ppp* mélyponton szólal meg a 3/2-es második téma, majd folytatva az arculat-váltást a 142. ütemben *ff con fuoco* fokozódik, mely elvezet a kidolgozás csúcspontjához. A téma harmonizálása szűkített mixtúra felrakásban valósul meg (142. ütem). Megjegyzendő, hogy a fokozódó dinamikánál megváltoztatja a 3/2-es téma vonás-karakterét tenutóra (141. ütem), átmenetet képezve ezzel a *ff* motívum fektetett detaché vonásához. A *ff* tömb után a visszavezetés a főtéma átkötéses anyagából épül fel. A közép szólamok sejtelmes legató tremolói (147. ütem), majd szinkópás mozgásai juttatják el a darabot a visszatérés hazataláló élményéhez (161. ütem).

Weiner lassabb tempót kér, mint az expozícióban és halkabb, *pp dolce* hangvételt. A cselló témát csak a *p* könnyed formájában halljuk. A békés visszatérés kihagyja a *marcato* témát, amely a kidolgozás során fejleszthetőségét már kimerítette. Azonnal következik – a klasszikus tradícióknak megfelelően – az alap *Esz-dúr* hangnemben megszólaló második téma, szintén jelentősen lerövidülve, inkább csak jelzésszerűen (192. ütem) a cselló téma lüktetésével kísérve. Az elmaradt részek jelentősen, 31 ütemmel rövidítik meg a visszatérést az expozícióhoz képest. A visszafogott dinamikájú repríz várakozást kelt, a meglepetés a codára marad.

A coda éles, subito *ff*, pizzicato effekttel robban be. Ezt az első téma szélsőséges változáson keresztül menő, *ff*, *con anima* jelzésű, markáns, különvonóval játszott, hangsúllyal artikulált kitörése követi a második hegedűn a 202. ütemben (6. Kottapéllda).



6. Kottapéllda: op. 4/I. tétel 202-205. ütem. Az első téma változata a szekundhegedűn.



7. Kottapéllda: op. 4/I. tétel 204-206. ütem

A codában kulmináló első téma karakter-változata a prímhegedűn.

Az első hegedű *ff feroce* válaszol rá oktávval magasabban. A megszólaló vad tizenhatodok a kulminációs pontot jelentik (7. Kottapéllda). Ezután *pp molto espressivo*, deklamálva (*rit. molto*), lelassulva (*Quasi Adagio*) kis éles ritmusú végszóval köszön el a téma a prímhegedűn.

II. TÉTEL

Allegretto vivo e grazioso (2/4 3/4) Triós forma

A második tétel „magyaros” scherzo karakterű triós dalforma. A *g-moll* tétel bevezetővel indul. Liszt műveit idéző „unger” vagy „cigányskála”² motívummal kezdődik, amelyet a négy hangszer unisono *pp* játszik, *d'*-ről indítva, a sforzatóval kiemelt *esz*” hangon megáll, kérdésessé téve a tonalitást. Ez a kezdés példa Weiner mottószerkezetű indítására (8. Kottapéllda).



8. Kottapéllda: op. 4/II. tétel kezdő 5 üteme. Unisono mottó indítás.

Weiner egyik szerkesztési technikája, hogy a scherzo téma megszólalása előtt, annak formálódását is megmutatja (6-18. ütem). A bevezető tartalmazza a *Moderato* tempójú anyagot (18. ütem), mely *pp dolcissimo*, 2+2+4 szerkezetű, népies intonációjú, *ritenuto molto* jelzésével a népies műdalok rubato előadásmódjára emlékeztet (9. Kottapéllda). A *Moderato* anyag ebben a formában háromszor szerepel a tételben: *d-moll*, *c-moll* és *g-moll* tonalitásban. Feldolgozására csak a trióban kerül sor.



9. Kottapéllda: op. 4/II. tétel 18-25. ütem Moderato téma (I. hegedű).

A scherzo téma indítása ezután történik a 26. ütemben. (*Tempo I.*) Szabályos sorszerkezetű 4+4 ütem és 4 ütem záróformula, mely *B-dúr*ban zár, szinkópa ritmusú anyaggal, *ff* és *pp* kontrasztokkal tele (10. Kottapéllda).

² Simonné Sármási Ágnes – Szigetiné Horváth Zsuzsa: *Zenei készségfejlesztő feladatok Gyűjteménye I. kötet* (Mogyoród: ROMI-SULI Könyvkiadó, 2007): 13. o.



10. Kottapéllda: op. 4/II. 26-37. ütem. Scherzo téma (I. hegedű).

A középrész érdekes megoldása, hogy amikor a második hegedű szünetel a brácsa duplafogást játszik, „pótolva” ezzel az elhallgató hangszer szólamát (38-51. és 162-175. ütem). A prím és a szekundhegedű hat ütemes virtuóz, komplementer ritmusú válaszolgatása teszi izgalmassá a visszavezető részt (52-57. ütem).

Az *A* rész visszatérése a téma és a mottó-skála bővített változatával történik. Weiner a hagyományos módon megismétli az *A* rész mindkét felét. Az artikulációban gazdag terület kontrasztjait a vonások jól elkülöníthető jelzései is élesítik. A könnyed spiccato vonások *pp* és *p* dinamikái, a szintén *pp* apró kötésekkel együtt élesen elkülönülnek a *ff* legató kötésektől és a forte erősségű, tenutóval és hangsúllyal ellátott fektetett vonásoktól (10. és 11. Kottapéldák). Weiner precíz lejegyzését követhetjük nyomon, mikor a *p* staccatóval jelölt, könnyeden dobott nyolcad hangok után a fortét tizenhatod értéknek kéri, tizenhatod szünettel leírva, melynek hangsúlyozásához szükséges a húr intenzív rezgésbe hozása.



11. Kottapéllda: op. 4/I. tétel 40-41. ütem Karakterváltás a vonásban.

A trió a „népies jellegű” – eddig moderato tempójú – anyaggal *c-moll*-ban indít, de az előző virtuóz scherzo tempóját folytatva. A bevezető 2+2 ütemes motívuma kiegészül 4+4 ütemes motívummá. A trió variációs technikájával és a különböző hangzásnövelő eszközök mesteri adagolásával éri el a fokozódó, egyre sebesebb hatást. A 103. ütemben kezdődik az első variáció. A szekund hegedű bekapcsolódó témáját a prímhegedű virtuóz, legátós szextola variációival írja körbe, a cselló pizzicato kíséretében.³ Majd a dinamikát *ff*-ig növeli és a 118. ütemben (második variáció),

³ Megjegyzendő, hogy itt nem hagy szünetet az arco (vonóval) és a pizzicato (pengetve) megszólaltatás átváltása között (cselló 102-103. 117-118. ütemben és a brácsa szólamában 117-118. ütemben). Erről a

vonásnemet vált legátóról a lendületesebb, harsányabb *detachèra* (tagolt, különvonóra). Következő fokozatként *animatòt* kér, mely során a tempó fergeteges lendületet kap. Ezután a leszakított motívum ismételtetését még a hangsúlyozás eszközével is nyomatékosítja. Elérve a tetőpontot (125. ütemtől) visszafordul (12. Kottapéllda).



12. Kottapéllda: op. 4 /II. tétel 124-127. ütem.

Rövid visszavezetés: a sebesség fékezésének eszközeivel (I. hegedű).

Tenuto artikuláció jelzéssel, *ritenuto* beírással, még a vonó hosszát is megszabva (*breit, ganzer Bogen*), fékezi meg az eszeveszett száguldást. Majd tovább folytatja az átalakítást, egy ütem alatt lehalkulva vált a staccato-tenuto artikulációjú, rövidebb és könnyedebb vonásra, mely *molto decrescendo* jelzéssel visszahalkulva hangulatot vált. A mindössze két ütem alatt történő átalakulás példa Weiner dinamikusan változó, de zökkenőmentes visszavezetést biztosító megoldására.

A 127. ütemben a *Moderato* tempójú bevezető téma (*c-mollban*) a prímhegedű tántorgó (*poco a poco ritardando*), meg-megszakadó (general pause – *G. P.*), egyre tétovázó-bizonytalankodó (*Poco adagio*) mozgásaival és kadenciaszerű előadásával, a többi szólam hosszú hangjainak elnyújtott kíséretével a népies „hallgatók” világát idézi, szinte előrevetíti a *Farsang* op. 5 „részeses” fagott szólóját.

A Trió befejeztével Weiner nem idézi fel a teljes bevezetést (25 ütem helyett csak 8 ütemet). A scherzo virtuóz tempójában villantja fel a bevezetés anyagából a scherzo és a mottó skála töredék ütemeit, de 2/4 és 3/4-es ütemek váltakozásával.

A 150. ütem felütésével indul újra az *A* rész, a tétel elejével teljesen megegyező szöveggel, csak ismétlés nélkül.

Weiner meglepő effektet alkalmaz a lendület megszakítására: fortissimóban, sforzatós dominánsseptim akkord szól élesen pengetve. Majd egy ütem *G. P.* után a coda következik (209. ütem). Weiner nem a gyors scherzo karakterű anyaggal zárja a tételt, hanem visszaidézi a *Moderato* téma 8 ütemét (*pp dolcissimo*). Most már *g-moll*

későbbiek során mindig gondoskodik, hogy legalább nyolcad szünet legyen a váltások között (Lásd a IV. tétel összes arco-pizz. váltását).

alap tonalitásban, végig lassítva (*poco a poco ritenuto*), *ppp* dinamikával (picardiai terc befejezéssel, mint a bevezető végén) köszön el.

III. TÉTEL

Andante espressivo (3/4)

„Szonáta jellegű forma” írja Weiner egy elemzésében.⁴ A szonátaforma kritériumának abban felelt meg, hogy visszatérési forma, különböző jellegű anyagot dolgoz fel, melynek jellegzetes anyagait visszaidézi. A kidolgozási rész modulál, majd alaphangnemben visszatér.

Témája pentaton, mely indítás után a *d''* pien hanggal színezve váltóhangként, majd súlyos ütemrészre kerülve késleltetésként egészül ki.



13. Kottapélda: op. 4/III. tétel indulása. Az I. hegedű indító dallama.

Ha megvizsgáljuk Weiner korai művének jelzésrendszerét, akkor szembetűnik, hogy a hagyományos eszközök milyen változatos arzenálját alkalmazza a zenei kifejezés legapróbb érzelmi megnyilvánulásainak jelölésére. A felugró-tárulkozó, majd ereszkedő téma (*espressivo, poco rubato*) kezdete után, a crescendo-decrescendo dinamikai hullámok (*schwellerek*) állandó jelzéseivel mozgásban tartja a dallamvonalak motívumainak legmagasabb hangjait, olykor hangsúllyal is nyomatékosítva és *f* dinamikával kiemelve. A tagolások sokfélesége is feltűnő: nemcsak a kötőívek választják el a kis lélegzetű motívumokat, de a kiírt, aposztroffal jelölt tagolások is sűrűn jelen vannak, aláhúzva ezzel a pontos frazeálás fontosságát. Sőt a tizenhatodok közti gyors elválasztás esetében még koronával is nyomatékosítja az elválasztást, hogy a pontos kivitelezés megtörténjen (14. Kottapélda).



14. Kottapélda: op. 4/III. tétel 6-8. ütem Különböző tagoló jelzések a gazdagon artikulált szövegben.

⁴ W. H. 26. Weiner elemzések.

Ezen kívül szembetűnő az a gazdag artikuláció, mellyel az „érzelem-beszédet”, az affetuosót kottaképpé alakítja. A legató, a tenuto és a staccato, nemcsak a hangok hosszát, hanem a hang karakterét is meghatározzák. Weiner változatos jelölésekkel kísérli meg a „tempo rubato” mozgását meghatározni (*poco rubato*, *accelerando*, *poco animato*, *immer breiter*), mely az előadás során sokszor spontánul, az arányok kényes egyensúlyának megteremtésével alakul csak ki.

Az expozíció másik jellegzetes motívumot is tartalmaz, a *c-moll* szekvenciális anyagot, mely az oktávval magasabban történő megismétlésekor már a *f* dinamikáig fokozódik (15. Kottapélda)..



15. Kottapélda: op. 4/III. tétel 12-14. ütem Az I. hegedű kis szinkópás *c-moll* anyaga.

Az ezután következő rendkívül változatos artikuláció, a dinamikai hullámváz és a tempó mozgását befolyásoló utasítások újabb érzelmi fokozást jelentenek a dramaturgiában.

Ezt követi az epizódszerű *G-dúr* (domináns) *pp dolce* téma a második témaanyag (16. Kottapélda), mely a kidolgozási részben *C-dúr*ban kerül feldolgozásra (81. ütem), de a visszatérésben már nem szerepel. (A coda 103. ütemétől csak foltokban fedezhető fel).



16. Kottapélda: op. 4/III. tétel 41-42. ütem. *G-dúr* epizód (I. hegedű).

A kidolgozás során a cselló és a brácsa imitációi a *ff feroce*, *fff* (*Breit*) tetőpontjáig fokozzák a motívumokat, melyek mixtúrákkal harmonizálva szólalnak meg, szélsőségesen tagolva és súlyozással kiszélesedve (17. Kottapélda).



17. Kottapélda: op. 4/III. tétel 86-87. ütem Az epizód motívumát a kulminációig fokozza.

A visszatérés plagális lépéssel a *f-mollról* C-re (a harmónia tercének kihagyásával) történik, mégis *C-dúr* érzetet kelt. A megrövidült visszatérés (90-102. ütem) a cselló *C* orgonapontjával és a harmóniák megváltoztatásával, a *dúr-moll* közti lebegés érzetét kelti a *C-dúr* codáig. A tételben megfigyelhetjük Weiner álló akkord és orgonapont technikáját, mely a későbbi kompozícióinak is jellemzője lesz. Az orgonapontok nem csak hosszú hangokban jelennek meg, hanem mozgó repetálásban, regiszterváltásokban és figurációk basszusaként, fönntartva a mozgás által a tétel dinamizmusát. Az orgonapont technika ebben a tételben szinte időtlenné, emlékszerűvé teszi a tétel hangulatát. Az orgonapontok és pedál hangok alkalmazása a III. tétel esetében a 4. táblázatban olvasható.

	expozíció					kidolgozás							repríz	coda
Ütem		12.	22.	28.	41.	56.	66.	73.	78.	81.	86.	89.	90.	103.
Hangnem	c-eol	c-moll	e-eol	d-moll	G-dúr	G, g, F, f	Esz-dúr	Desz-dúr	A-dúr	C-dúr	Mixtúra	f-moll	C-dúr-eol	C-dúr
Orgona-pont	C pedál	C G	H	D	D, G	G, F pedál	Esz	Desz	(Cisz)	G	(Gisz)	(F)	C	C

4. táblázat Orgonapontok és pedál hangok a III. tételben.

Weiner kamarazenéjét vizsgálva elmondhatjuk, hogy a tétel talán a leggazdagabb a schwellerekkel teli anyagban, mely a vonós eszközeit tekintve, a romantikus vonóvezetés sebességváltó hangzáseffektjét igényli. A kötőívek alatti staccato jelzések a lágy elválasztást jelölik. A külön vonó tenutói egyre intenzívebbé válva eljutnak az élesen indított artikulációig (86. ütem, *ff feroce*, > jellel kiemelve). Majd a hangsúlyozást tovább fokozza a *fff Breit* jelzéssel (87. ütem), melyhez kizárólag lefelé irányba vett vonást kér. Ezzel kihasználja a vonó hosszát és a vonás szeparáltságát, valamint alkalmazza a kápa súlyából adódó élesebb ütésű artikulációt, mellyel biztosítja a nagyobb nyomatékkal való kiemelést.

IV. TÉTEL

Allegro molto vivace (2/4) Szonátarondó

A szonátarondó témája 5 ütem bevezető motívum után jelenik meg. A téma terc-rokon távolságokban mozogva hangnemet vált: *Esz-dúr* (4 ütem) – *Gesz-dúr* (8 ütem) – *B-dúr* (8 ütem), melynek pontos megvalósítása igazi intonációs kihívást jelent a leggyakorlottabb vonósnégyes számára is (18. Kottapélda).



18. Kottapéllda: op. 4/IV. tétel 6-14. ütem. Rondótéma (I. hegedű).

A ritmusmozaikok alkalmat adnak a különböző variációs technikákra, melyeket Weiner a tradicionális keretek között gazdagon alkalmaz. Ilyen a motívum ismételtetése, feldarabolása, elemeinek más-más módon való összeillesztése, a súlyviszonyok megfordítása, a hangnem-váltások kaleidoszkópszerű játéka. Az oktávval magasabban megismételt témát – *Esz-dúr* (4 ütem) – *Gesz-dúr* (4 ütem) - moduláló szekvenciális lépések követik.

A primhegedű témáját a szekund ellenpontozza. Weiner a „*hervortretend*” (előlépni) beírásával jelzi, hogy a szekund hegedű hátrányos akusztikai viszonyait (térben hátrébb ül az első hegedűnél) ki kell egyenlíteni, mialatt a brácsa és a cselló *ff* hármas és négyes sforzato, akkordokat penget. Mindez -- a telítés eszközeként szereplő effekt – a zenekari hangzás irányába nyitja a kvartett hagyományosan áttetsző hangzásvilágát.

Az eltoltan hangsúlyozott motívumismétlések rávezetnek a 48. ütemre, ahol a subito *p* dinamika meglepetésével kezdődik az első téma egyik motívumából kialakított kürtmenetes, 8 ütemes periodikus egység. Emelkedő szekvenciába kezdve és modulálva, szinte már itt elindul a kidolgozás. Weiner későbbi műveiben a motivikus feldolgozás gyakran ugyanígy, már az expozícióban megkezdődik, ami fokozza a mű dinamikusságát.

A második vagy melléktémát a brácsa exponálja a 82. ütemben (19. Kottapéllda).



19. Kottapéllda op. 4/IV. tétel 82-89. ütem A brácsa exponálta második vagy melléktéma.

A dór jellegű téma, jellegzetes Weiner-dallam, mely *fisz-moll* harmónia felett szólal meg (8 ütem), és nagy szekunddal lecsúsztatva megismétlődik (8 ütem). Ezután a 106. ütemben az I. hegedű csatlakozik hozzá oktávval magasabban (*espressivo*). Tulajdonképpen a primhegedű formálja – az új stílusú népdalok mintájára – emelkedő

kvintváltó szerkezetűvé a dallamot, melynek formája itt sem zárt, hanem szekvenciálós és moduláló mozgású.

A téma jellegzetes kíséretet kap. Először a csellóban (106. ütem) jelenik meg a három húros legató arpeggio tipikus vonós effektje. A cselló *mp* mozgását a brácsa *mp* (112. ütem) és a szekund hegedű *f* (113. ütem) folytatja. A prímhegedű téma kvint felugrása és a párhuzamos felbontások telített, gazdag kísérete *f* szólal meg. A 183. ütemtől a textúra sűrűsödését a hegedű virtuóz *ff* detachè vonású motívumai és a kíséret *ff* sforzato három és négy húros akkordjainak pizzicato tömege biztosítja.^{5, 6}

A rondótéma megjelenése jelzi a formahatárt (166. ütem). A kidolgozást a téma első verziója nyitja. Meg kell említeni, hogy a téma kíséretként a brácsa szokatlan feladatot kap a 166-185. ütemig „kellemetlen” szextmeneteket játszik, melynek intonációja szintén problematikus lehet. A kürtmenetes téma eddig megszólaló kísérete helyett *ff* oszlop akkordok és *p* pizzicato ad új kontrasztokban bővelkedő karaktert a motívumhoz, mely merészen modulál (190. ütemtől: *esz-moll*, *e-moll*, *f-moll*). A második témához érkezik a darab a cselló *ff* arpeggióinak kíséretével (220. ütem). A *ff espressivo* erőteljes kifejezéssel szóló téma szűk tercet (*eszről ciszre* enharmonikusan nagy szekundot) csúszik le, melyet a „mit steigender Leidenschaft” beírással nyomatékosít.

A visszatérést a 248. ütemben a brácsa játssza, majd a szonátarondó szabályai szerint idézi vissza a témákat. A 268. ütemben a prímhegedű a rondótéma második, oktávval magasabb verzióját, majd a kürtmenetes témát hozza, a 326. ütemben pedig, ismét a brácsában jelenik meg a második téma. Ezt követi a 350. ütemben a prímhegedű verziója lépcsőfokonként ereszkedve. A sűrűsödő, gyors detachè vonást alkalmazó szöveg egyre virtuózabbá válik.

A 409. ütemben elérkeztünk a coda *Presto* tempójához. Bár *Esz-dúrban* indul, de a – szinte improvizáció jellegű – variált menetek a legváratlanabb modulációkkal tágítják a hangnemi kereteket, mindig visszatalálva a záró *Esz-dúr* tonalitáshoz.

⁵ Weiner a következő kamaradarabjában (op. 6) szinte nem alkalmaz akkordot. Ennek a feltűnő változásnak az okát csak sejteni lehet. A kottaképet vizsgálva azonban nagy a valószínűsége annak, hogy a vonósnégyes bemutatóján – ismervé Weiner felháborodását az intonációval kapcsolatban – talán ez lehetett az egyik kritikus hely, melynél nem sikerült kielégítő tisztasággal intonálni az akkordokon belüli ismétlődő hangokat (138-148. ütem).

⁶ Lásd az op. 4 keletkezési körülmények fejezetét.

4.2 Az op. 6 g-moll Vonóstrió

I. TÉTEL

Allegro con brio $\text{♩} = 72$ (3/4) szonátaforma

Weiner a tételek indításánál több szerkezeti megoldást is alkalmaz: hol bevezetőt ír (op. 4/II. tétel), hol pár ütem bevezetőanyag szól a téma indítása előtt (op. 4/IV. tétel). A bevezető nélküli tételek szerkesztésénél, például a *Vonóstrióban* is, új elvek szerint jár el. Két különböző karakterű téma-anyagot használ az indításnál. A kezdő téma energikus, lendületes, szünetekkel tagolt, bevezető jellegű. 16 ütemes tradicionális terjedelmével a klasszikusok arányaira utal. A három hangszer tömbszerű, mixtúrákban mozgó, egyenrangú szólamai azonos *f espresso* jelölésűek (20. Kottapéllda).

Allegro con brio

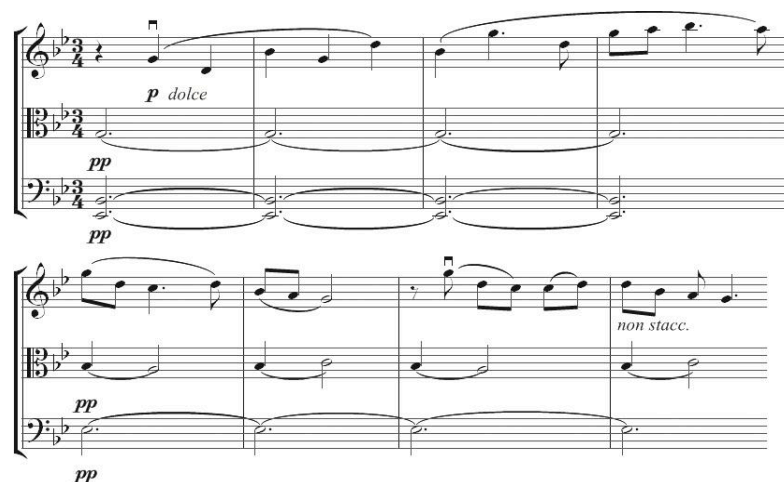
Violin *f espr.*

Viola *f espr.*

Violoncello *f espr.*

20. Kottapéllda: op. 6/I. tétel kezdete.
Azonosan jelölt energikus, *f espresso* téma.

Weiner ezzel az anyaggal állítja szembe a második témát, mely folyamatos anyagú *p dolce*. A szólamok dallamot játszó hangszerre és kíséretre válnak szét. A hegedű szólószerepet kap, fölfelé araszoló *g-moll* felbontást játszik. A brácsa és a cselló kísér, *Esz-dúr* állóakkordjuk orgonapontot képez a szeszélyesen mozgó vezetőszólam alatt. A hangzás szinte impresszionista (21. Kottapéllda). Weiner ezt a kettős karakterű témaszerkezetet alkalmazza a IV. tételben is.



21. Kottapéllda: op. 6/I. tétel 16-23. ütem. Araszoló téma *p dolce*, *pp* pedál akkorddal, orgonaponttal

A téma további anyaga jellegzetes kettőskötéses artikulációjú szöveg, melynek kvart lépései újszerű hangzást jelentenek (26. ütemtől), a cselló *G-D* kettős orgonapontja fölött. A tétel a továbbiakban is bővelkedik Weiner kedvelt orgonapont technikában.

A 33. ütemben, mely *f espressivo*, érdekes jelölést találunk. Weiner itt a csellónak, a „*nur auf der D Saite*” (csak a *D* húron) utasítást adja, mely a húr váltás zökkenőinek kiküszöbölését célozza. A hangszer mélyebb ismerete mutatkozik a beírásban, mert a legátós kétszólamú dallam kihasználja az üres húr hangmagasságát.

A csellóban sokasodó *D* hangok mutatják a domináns jelenlétét. Az indító téma megszólalása után (44. ütem) a moduláció hamar megtörténik: *E-dúr* álló akkord felett az araszoló dallam *gisz-mollban* mozog (53. ütem). Előbb az *E*, majd az *A E* orgonapont tartja egybe a kvartlépésű tematikus anyagot, melynek feldolgozását már itt az exozícióban elkezd, ezzel kimerítve a benne rejlő lehetőségeket, anyaga sem a kidolgozásban, sem a visszatérésben nem jelenik már meg. A szólamok dallamrajzának érdekessége, hogy a brácsával együtt mozgó hegedű terc párhuzamát kvart lépésekkel díszíti.⁷

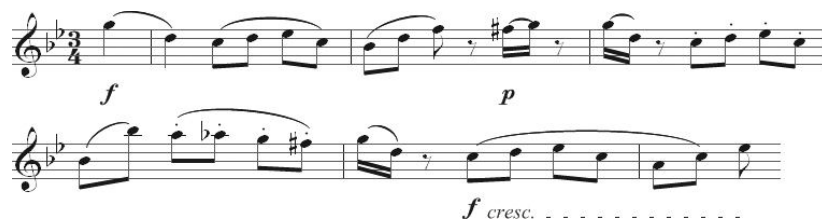
A 81. ütemtől *ff C-G* kettős orgonapont jelzi a második téma előkészületeit (az egyszerre szóló *ff* és a *pp* hangzáskép elemzését lásd a Megnövekedett dinamikai távolságok a szólamok közt című fejezetben és a 111. Kottapéldát). A téma indulását *B-dúrban* (89. ütem) a Brahms Hegedűverseny témája ihlethette: 3/4-ben hemiola ritmusú, a kíséret pizzicatója is az említett részre utal (22. Kottapéllda).

⁷ A technikával találkozunk a IV. tételben, ahol az unisono szólamai közül az egyik variált formában szól. (lásd ott).



22. Kottapéllda: op. 6/I. tétel 89-99. ütem. Hemiola ritmusú téma.

Weiner gondos jelöléseinek egyik példáját láthatjuk a 89. ütemtől: a hegedű *p dolce* szólamának kiemelését a brácsa színének, erejének háttérbe szorításával biztosítja *pp*, *monoton*, *farblo zu Gunstein der Violine* (lásd még a Három hangzásréteg című fejezetet). Csak a 97. ütemben kívánja, hogy megváltozzon a brácsa játékának kísérő jellege, (*poco espressivo*, *schwellerrel* kierősítve). A 103-117. ütemig a hegedűszólam *grazioso* karaktere meglepően szeszélyessé válik, a vegyes artikulációjú apró ritmusok virtuóz csapongása *ff* zárlatba torkollik (23. Kottapéllda).



23. Kottapéllda: op. 6/I. tétel 107-113. ütem Csapongó grazioso hegedűszólam.

A vonások gazdag artikulációja vonul föl szinte improvizatív jelleggel, a legato kötőívek apró szünetekkel tagoltak, könnyeden dobott vonások mellett találkozhatunk Weiner karakterei között ritkán előforduló staccato menettel (a visszatérésnél már nem szerepel).⁸ A hegedűt is az A Saite kifejezés igazítja útba az egy húron történő, üres húrokat alkalmazó játékában (123. ütem), de ez már variált forma, az expozíció végét jelenti.⁹

⁸ A könnyed staccato a III. tétel átmenő szövegeinél jelenik újra meg.

⁹ Ez az egyhúros játéktechnika még egyszer előfordul a kidolgozás végén (227-233. ütem), de a visszatérésben már nem szerepel.

A 146. ütemtől indul a kidolgozás a motívumok sűrűsödésével. Itt Weiner egyik gyakran előforduló jelölését láthatjuk: a hemiolás hangcsoportok összetartozását a hangok gerendájának összehúzásával, a tagolás látványával is egyértelművé teszi¹⁰

A Weiner által beírt *ff non staccato* meghatározás a vonás erőteljes és fektetett módjára vonatkozik. (Ezt a beírást alkalmazza Weiner a IV. tétel különvonóval játszott nyolcadjaira is.) A vonósok számára szokatlan beírás megoldása a *detachè*, mely egyedül képes a vonások közül gyors tempóban *ff* hangmennyiséget kizengetni.¹¹

Ez az erőteljes hangzású 6 taktus vezeti be a *mp* araszoló témát *h-mollban*. A tétel egyik jellegzetessége a szólamnövelés, mely a vonósnégyes-hangzást idézi (162. ütem). A brácsa 29 ütemen keresztül terceket, kvartokat játszik, a cselló az araszoló témát hozza (174. ütem), míg a hegedű csillogó, magasba törő ellenszólama elvezet a tétel tetőpontjához. A brácsa duplafogásainak hangzására (162. ütem) az éneklő, de enyhén elválasztott *staccato-tenuto* vonás egyértelműen utal.¹²

A tetőpont megjelenítésére Weiner az I. Vonósnégyesben már kidolgozott technikát alkalmazza. Arculatot váltva, kontraszt karakterrel jeleníti meg a jellegzetes fordulatot, mely a három szólamon unisono megerősítésben szól. A *ff con fuoco* karakterű anyag az araszoló téma legmagasabb dallamfordulatának kibontása (a 190. ütemben *Desz*, a 206. ütemben *Cisz* tonalításban).¹³ A Weiner által beírt *tenuto* artikuláció (*detachè-vonás*) lehetővé teszik a szöveg bizonyos fokú szabadsággal játszott deklamálását.

A *fisz-moll* kvart-kvint lépésű anyag elvezet az „egyhúros” tematikához, melynél a domináns *D* hang a cselló figurációiban állandóan jelen van, erős vonzást kialakítva a visszatérés *G-dúr* tonikájához (220-248. ütemig). A visszavezető dinamikus rész a *mp*-tól a *ff* terjed, mely érdekessége a sajátos *crescendo*, melyet a cselló nem követ (kein *cresc.*) (24. Kottapélda; lásd még a Plasztikusság fejezetet).

¹⁰ Kókai Rezső ametrikus lejegyzésének nevezi a 148. ütemtől induló hemiolás motívumot. Kókai Rezső - Fábián Imre: *Századunk zenéje*. (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1961): 22. oldal.

¹¹ A vonás meghatározását, a *detachè* a szonáták hegedű szólamában már egyértelműen beírja az op. 9/IV. tétel codájában és az op. 11/IV. tétel 288. ütemében.

¹² A vonás súlytalanságával visszaidézi a kitarított hosszú hangok karakterét, de a tagoltságával lehetőséget ad a kíséretnek a dallam kifejező mozgásainak érzékeny követésére. Lásd az Artikuláció című fejezetet.

¹³ Ezt a technikát, amelynek során a fejlesztés tetőfokát az unisono megszólalása jelenti, Weiner gyakran alkalmazza további műveiben (op. 13. I. és IV. tétel).

24. Kottapélda: op. 6/I. tétel 234-238. ütem Kein crescendo beírás a cselló orgonapontjára.

A visszatérés (248. ütem) rövidített formában hozza a témákat – szinte átvezető részek nélkül – 89 ütem helyett mindössze 26 ütem alatt (tagolt téma, araszoló téma). A *c-moll* araszoló témát a cselló hosszú üveghang orgonapontja kíséri, melynek alkalmazása Weinernél a ritkán előforduló színeffektek közé tartozik (262-270. ütem).

A hegedű két fokozatban is augmentált szólama (266. ütem) lassuló értékeivel vezeti be a „brahmsi” témát *G-dúrban*, melyet most is azonnal követ a szeszélyes mozgású variált rajzolatú anyag. Még egyszer megszólal az araszoló téma a brácsa kettősfogásaival négy szólamra kiegészülve, álló tonikai akkord fölött (309. ütem).

A coda befejezésének érdekessége, hogy az elkészítő *p* dallamnak megszűnik a kötőíve, külön vonóra vált, a már ismert *non staccato* jelzéssel ellátva, mellyel az álló akkord fölött, játékos hullámmozgást folytatva, az előadó szabadabban, kifejezőbben vezetheti a tételt a záró, kadenciális pizzicato akkordokhoz.

II. TÉTEL

Vivace ♩ = 96 (2/4) A tétel triós dalforma.

A visszatérési A részt (*B-dúr*) Weiner két részre osztja, a másodikat megismételteti.¹⁴ Méltán nevezték „magyarosnak” az életerős tételt szinkópái, fantáziadús hangsúlyozása, rövid, ismétlődő sorai, csattanós *ff* kadenciái miatt.

25. kottapélda: op. 6/II. tétel kezdete. Scherzo téma.

Az egyszerű kezdést Weiner nagy gonddal szötte, hangsúlyokkal teli, bonyolult szinkópa lánczá (13-19. 35-41. 52-63. és az analóg helyeken: 199-205. 221-227. 238-248. ütemekben). 26. Kottapélda

¹⁴ Ez a szerkezet lesz a mintája az op. 9/II. tétel formájának is, csak ott az A rész első 16 ütemét ismétli.



26. Kottapéllda: op. 6/II. tétel 10-21.ütem. A scherzo hangsúlyokkal kiemelt, hosszú szinkópa-lánca.

A tíz ütemet is kitevő különböző ritmusú hangsúlyeltolódások sziporkázó humorú ritmikai játékokat nyújtanak, meghatározva ezzel a tétel alapkarakterét. Ezalatt a cselló üveghangokat és a balkéz pizzicato különleges hangzását *pp* szólaltatja meg. Ez a kombináció Weiner műveiben egyedülálló.

A *B* részt, a „triót” – mely nevéből következően háromszólamú – Weiner itt a brácsa szólamnövelésével négyszólamúra bővíti. Valószínűleg a négyes harmóniák megszólaltatásához elégtelennek érezte a három szólamot, így a brácsa a teljes trióban kettősfogásaival a vonósnégyes hangzásának illúzióját kelti. Weiner korai kamaraműveiben gyakran alkalmaz kettősfogásokat, de az előadások során szerzett kellemetlen tapasztalatait mutatja, hogy 1938-ban így ír egy új kamaramű komponálásával kapcsolatban:

Nincsenek benne duplafogások, melyek hamissá tehetnék.¹⁵

A 4 ütem hangnemi és hangulati felvezetés után, 12 és 14 ütemes egységekből építkezik (27. Kottapéllda).



27. Kottapéllda: op. 6/II. tétel 104-109. ütem. A négyszólamú trió témája.

¹⁵ B. M. Gréte levelek.

A téma érzelmi hullámvázása az indulás *p dolce* hangzáskarakterétől, a *mf*-n és a *f* *espressivón* keresztül a *ff* intenzitást is eléri a fejlesztéseknél. Dallama a Weiner által kedvelt, gyakran előforduló rajzolatot mutatja: ugrás után szakaszokban ereszkedő (akár az op. 4 III. tételének indító dallama). Érdekessége, hogy hosszú átkötéssel veszi egy vonóra a záró és az indító hangot, biztosítva ezzel a „végtelenített” dallam illúzióját. Témája *b-moll* akkord felett dór jellegű. Weiner a kíséret nyújtott ritmusát egyirányú vonóhúzással kéri. A nyolcadot staccato artikulációval jelöli, mely rövid szünettel elválasztott, kicsengetett, de súlytalan *p* hangzást jelent.

A 187. ütemtől a visszaidézett *A* rész szövege, az első öt ütem kíséretének kivételével (a cselló domináns *F* orgonapontja és az *f*, *fisz* hangok), teljesen megegyezik az első résszel, akár a dinamikáját, akár a hangsúlyozását vetjük össze.

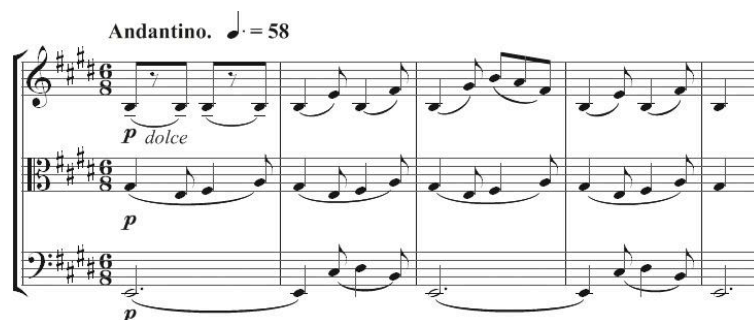
A hegedű befejező mottószerű négy hangjára, Weiner kiírta az *A Saite* (*A* húr) kifejezést. Ezután a zárás csattanójaként megismétlődik a motívum a három hangszeren unisono, *ff*, hangsúlyozott nyomatékkal. Ebben az esetben a hegedűre a *G Saite* (*G* húr) beírás kerül, Weiner itt is színekben gondolkodik, a legmélyebb húr tónusát kérve, közelíti a hegedű hangszínét a brácsa és a cselló hangkarakterének mélyebb tónusához.

III. TÉTEL

Andantino ♩. = 58 (6/8)

A tétel a variáció és a visszatérési forma ötvözése. A téma két részes, 12 és 11 ütemes egységekből áll. A kis variált formák láncot alkotnak, melynek mind két részét – talán Beethoven variációit követve – Weiner megismételteti. A variációk füzéreként való kapcsolódását gondosan kidolgozott könnyed staccato menetekkel és karakterváltást megelőlegező felütésekkel biztosítja.

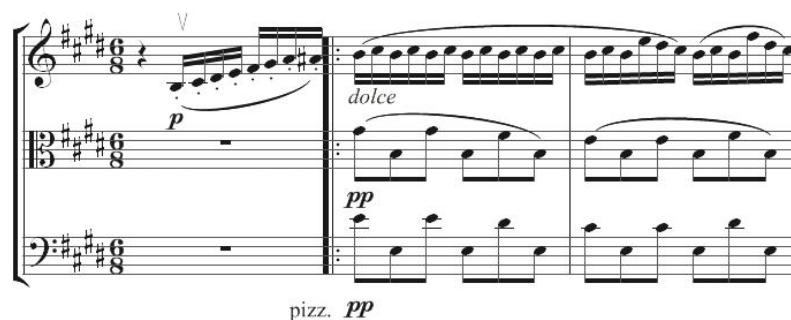
Az *E-dúr* 6/8-os tétel *p dolce* dallamát a variáció témájának nevezhetjük. Legátóval kötött, negyed-nyolcados ringó ritmusával lágy hangulatot áraszt. Az egyszerű téma anyagát a kötőívek artikulációja és a különböző átkötések teszik változatossá (28. Kottapélda).



28. Kottapéllda: op. 6/III. tétel kezdése. A variáció egyszerű témája.

A hegedű löktetésének lejegyzése szünettel és tenuto jelöléssel történik, mely alatt a cselló *E* orgonapont után egyre mozgalmassabban vesz részt a löktetésben. A szólamok önállóságát jelzi, hogy az egyszerre megszólaló azonos ritmusok is más-más kötésű frazeálást kapnak (2. és 4. ütem).

Az első változat Weiner váltóhang és átmenőhang variációs technikáját mutatja, melyet a hegedű könnyed staccato menete vezet be (29. Kottapéllda). Az első felét a hegedű sűrű, tizenhatodos váltóhang-variációja uralja. A dallam rajzolatának hullámzását a szabadon csapongó kisebb kötésű, apróbb artikulációk izgalmas játéka követi, melynek mozgása mívesen kidolgozott. (A gondosan tervezett tetőpont hangot csak a harmadik és a tizedik ütemben éri el.) A széles dallamívhez a kísérő szólamok, a brácsa legató nyolcadjai és a cselló nyolcad pizzicato hangzása társul.

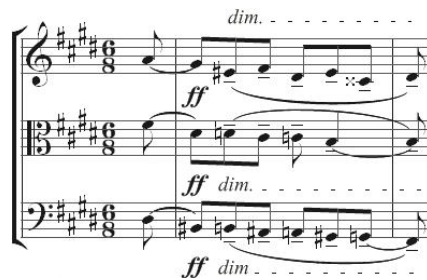


29. Kottapéllda: op. 6/III. tétel 23-25. ütem. Az átkötő staccato menet és az első variáció indulása.

A variáció második fele szólamcserével kezd. A cselló játssza a virtuóz váltóhangos tizenhatodokat, a hegedű penget, a brácsa *dolce* beírása jelzi a vezető szerepét, mellyel a fortéig emeli a dinamikát. Ezután visszacserélődik a hegedű és a cselló szólama. Itt ismét találkozhatunk a lassabb szólamot körbefűző furge mozgású variációval. A szeszélyes artikulációjú, csapongó hegedű szólam a forte dinamikát továbbfejleszti a *ff*

tetőpontig. A hirtelen visszahalkuló szólamok egymásnak adják át a tizenhatod mozgást.¹⁶

A második variáció ismét nyolcad lüktetésű. A legátó kötések változatosak. Jellemzőjük a súlyról induló legátó kezdés, mely *pp dolce* intenzitásának növekedésével eljut a *f*, majd *ff espressivo* kifejezésig, ahol a kötések átváltak izgatott három hangból álló, súlytalanról súlyra kötésekre, melyek ereszkedő jellegűek és játékos megoldások sorát eredményezik. A *ff* elérésekor az intenzív hangzásból hat hangos portátó vonással (kötőív alatti tenuto jelzés) ereszkedik le a *pp* záráshoz (30. Kottapéllda).

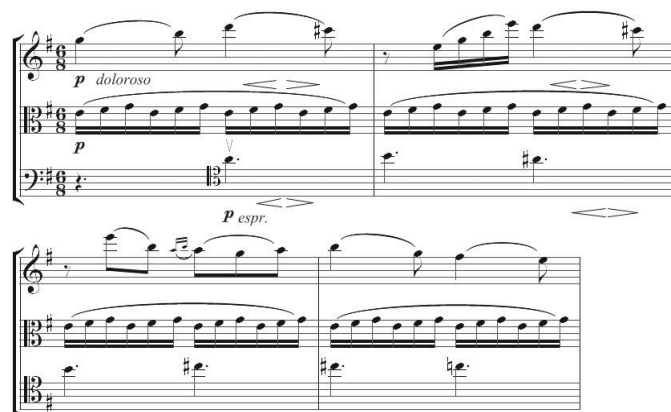


30. Kottapéllda: op. 6/III. tétel 54-56. ütem. Kromatikus ereszkedés portátó vonású halkuló gesztussal.

Jellegzetes játékos megoldás: két szólam párhuzamosan mozog, egy pedig csapong vagy ellenmozgást végez. Weiner gondot fordít a trilla díszítéseinek kimunkálására is: felső váltóhangról indítja, így nincs hangismétlés, és mindig dallamosan utókéval csatlakoztatja az érkező hanghoz a trillákat.

A harmadik variáció minore jellegű. A szünetekkel tagolt dallama *e-dórban* íródott. A hegedű *p doloroso* (fájdalmasan) hangvétele, mely felfutó és lehajló sóhaj motívumokkal tűzdelt, a cselló *espressivo* drámai kromatikus lépései egészítik ki. Itt a brácsa kapja az izgatott, legátós tizenhatod figurációkat (31. Kottapéllda).

¹⁶ A szólamátadás-átvétel technikáját később is szívesen alkalmazza Weiner. (Lásd az op. 26 Fantázia tételét, vagy az op. 41 D-dúr Hegedűverseny átirat fűvös szólamainak szólam átvételeit.) A szólamátadás alaposan kidolgozott együttjátékot igényel, hogy az átadás intonációban, hangerőben, hangkarakterben és természetesen tempóban ugyanazzal a kvalitással történjen.



31. Kottapélda: op. 6/III. tétel 70-73. ütem. Minore variáció.

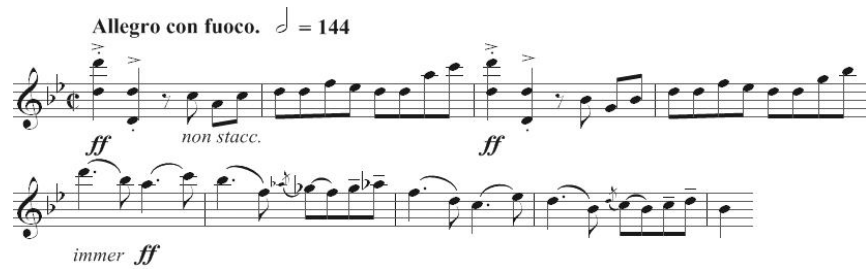
Ez a változat abban is különbözik az előzőektől, hogy az eddig kétrészes formát visszatérésessé változtatja, 9 ütem (középrész) után 7 ütem a téma visszatérő anyaga, ezzel megbontja az eddig 12-11 ütemes rendszert. Az ismétlésnél a secondo változat további három ütemmel bővül, melyből két ütem unisono *E* hangot tartalmaz. Ennek lüktetése visszaidézi a téma kezdetét.

A cselló ugyanúgy *E* hangot játszik, de ez most nem *E-dúr* tonikája, hanem *A-dúr* dominánsa. A hegedű és a brácsa subdomináns irányba elmozdulva *A-dúrban* hozza a témát. A modulációk az *F-dúr*ig 4 kvintet esnek, mely után meredek emelkedéssel a *H-dúr* moduláció, 6 kvint emelkedés, már a dominánst készíti elő. A lágy mozgású *E-dúr* tétel hangulati rokonságban áll a későbbi *Bánkódó Tünde* tétel meleg líraiságával.

IV. TÉTEL

Allegro con fuoco ♩ = 144 (2/2) A tétel szonátaforma.

A főtéma az első tétel mintájára kettős szerkezetű, különböző karakterű anyagból áll. Az első a mottószerű, két negyed értékű, hangsúllyal ellátott, *ff secco* akkord, melyet határozott indítás és – a staccato artikulációja miatt – élesen elszeparált játékmód jellemez. Megjegyzendő, hogy itt tűnik leginkább föl, hogy milyen nagy a különbség az op. 4 túlzóan szerepeltetett, vastagon felrakott akkordjai és az op. 6 puritán „divisi” akkord játéka közt (lásd az Akkordok és átmenetek című fejezetet). A kettős oszlopként megjelenő akkord pilléreket a *non staccato* jelzésű nyolcadok kötik össze. Az első tételben is használt jelölés a *detaché* vonásra utal, mely a fektetett vonó intenzív húr- kapcsolata által képes erőteljesen megzengetni a húrokat, létrehozva a *ff* hangkaraktert (32. Kottapélda).

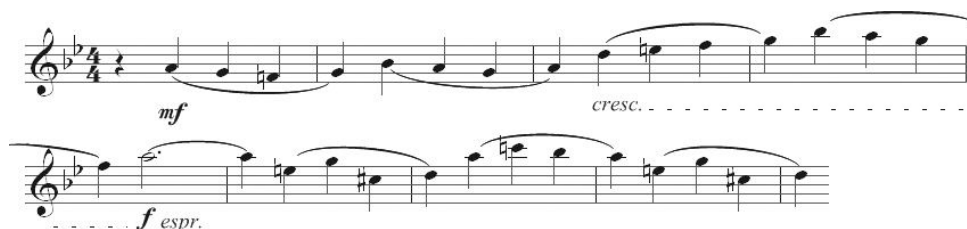


32. kottapéllda: op. 6/IV. tétel kezdete A tétel kettős karakterű téma párja.

A kezdeti 4 ütem után következik a téma második, folyamatos jellegű anyaga: a nyújtott ritmusú, előkével díszített, váltóhang figurációjú nyolcad motívum (14 ütem). A hegedű dallamrajzához a brácsa váltogatja párhuzamos és az ellentétes irányú szólam mozgásait. A szólamok kötése egyfajta polifóniát, önálló artikulációt mutatnak. Mind ezzel dinamikus, rendkívül mozgalmas hatást keltve. A cselló orgonapontja is csak ütemekre nyugszik meg, mert két oktávot is bejárva váltogatja a regisztereket. (Eltérő dinamikájáról lásd a Megnövekedett dinamikai távolságok című fejezetet.)

Weiner már itt el kezdi építő anyagként szabdalni és különböző egységekben összerakni a mottó-motívum elemeit, melyhez 4 taktus *ff* unisono anyag kapcsolódik. A tagolt, eredetileg oktávot leugró mottó motívum megfordított formában fölfelé tör, majd szűkített menetben vezet rá a hosszú *sff* kiemelésű *ciszre* (29. ütem). Ez az unisono „díszített” formájában szól: a hegedű a kettős kötéses variánsával előlegezi meg a szűkített harmónia következő hangját (26-28. ütem). Ez után jelenik meg a csellóban a három nyolcad hangot összekötő, váltóhangos motívum, melynek Weiner fontos szerepet szán majd a kidolgozásban (lásd még a 34. Kottapéldát).

A csellóban megjelenő *Cisz* továbbra is marad orgonapontként (29-41. ütem), mely felett legátó kötéses, együtt mozgó, homofon jellegű anyag szól. A négy ütemes motívika a szemünk előtt több lépcsőben formálódik. Erősödve jelenik meg, először *pp* (33. ütem), másodszor *mf* (43. ütem), a 47. ütemtől *f* *espressivo*. Az orgonapont felett *d-mollban*, 8 ütemben (4+4) formában halljuk a második vagy melléktémát (33. Kottapéllda).



33. Kottapéllda: op. 6/IV. tétel 43-51. ütem. Homofon melléktéma.

Weiner a kötőívek hosszát mindig gondosan mérlegelte. Az itt és a kidolgozásban előforduló több ütemet összekötő legató vonások a dinamikájuk okán lehetnek ilyen hosszúak, mert a *p* fizikailag lassú vonósebességgel képezhető, az erőteljes rezgésű hangos hangok képzéséhez, viszont természetsszerűleg hozzákapcsolódik a nagyobb sebességű vonó. Weiner példásan követi a hangosabb hang - kisebb kötés elvét, két kivételt találunk a 26. és a 29. ütemekben induló *ff* kötések. A másodiknál még nagyobb a feladat, mert a hang eleji *sf* kiemelés képezéséhez is a vonó fokozott sebessége szükséges.

A továbbiakban lebomló homofon anyag elvezet a virtuóz harmadik témához. Ez a mottó összekötő *non staccato* jelzésű (detaché) anyagból ered, mely a terc lépésű vonalrajzából skálává egyenesedik *D-dúrban* (75. ütem). Jellegzetes a kísérő szólamok nyolcad akkordja és az ékkel kiemelt, súlyos unisono hosszú hang, mely a mottó augmentált változatának is értelmezhető (lásd a Kiemelés hangsúllyal fejezetet).

A 89. ütemnél *ff* oktáv repetálás pedálja hívja fel a figyelmet a közelgő formarészre. Ez alatt a brácsa, cselló unisono nyújtott ritmusai vezetnek a mottó megszólalásához (97. ütem), annak *D-dúr*, *maggiore* változatához. Megjelenik a téma másik arca is, a folyamatos, nyújtott ritmusú anyag (101. ütem). Weiner szonátaformáiban már az op. 4 I. tételében is előfordult, hogy az expozíció keretként visszaidézi az első témát a kidolgozás előtt. A *ff G-dúr*, majd *g-moll* lefelé irányba húzott akkordok a mottó augmentált változatának is tekinthetők.

A 115. ütemben indul a kidolgozási rész, mely három nagy egységből áll tematikailag és dinamikailag is.

Az első részben a mottó lebomlik és átadja a helyét a homofon anyagnak (36 ütem *piano*, majd 6 ütem *crescendo*). A tematikus feldolgozásban, a mottó és a homofon anyag mellett, a váltóhangos motívum kapja a legnagyobb szerepet, mely a 164-195. ütemig folyamatosan jelen van (32 ütem *fortissimo*; 34. Kottapélda).



34. Kottapélda: op. 6./IV. 183-187. ütem. Példa a váltóhanggal „díszített” unisonora.

A hegedű váltóhangos figurációval ad mozgalmasságot az egyszerű felbontásnak. Ez a „díszített” unisono forma a tétel egyik jellegzetes fordulata.

Innen a mottó nyolcadok terclépésű figurájáé a főszerep (20 ütem *pp*, *p*, majd 4 ütem crescendo). A tagolt motívumok folyamatossá válva visszavezetnek a reprízhez (219. ütem), mely a 243. ütemig (25 ütem) pontosan ismétli meg az első témacsoportot. A homofon téma *D* orgonapont felett *g-mollban*, az alaphangnemben idéződik vissza (257. ütem). A virtuóz jellegű téma *G-dúr* hangnemben jelenik meg a 292. ütemben indulva 4 ütem múlva éri el a *ff*-t. A repetáló motívum hosszú előkészítés után jut el a codához (352. ütem).

Az itt megszólaló mottó unisono *G* hangjai között *Esz-dúr*, *e-moll* majd *C-dúr* felbontások szólalnak meg. A díszített unisono (a hegedű váltóhangos motívummal színezi az egységes hangzást) a 360-368. ütemig *ff*. Ezt követi a zárás, melynek szerkezete a brácsa *p* leszakadó motívumaiból indul. A *G. P.* után a legátós téma 4 ütemének *pp* mélypontja várakoztat, ezután berobban a dinamikai kontraszton alapuló befejezés, mely lefelé húzott, *ff* markáns akkordsorral zárja a művet.

4.3 Az op. 9 D-dúr Szonáta hegedűre és zongorára

I. TÉTEL *Moderato* ♩=60 (2/4)

Allegro non troppo ♩=100 (2/4 1/8 későbbi kiadásban 5/8)

Az 1. tétel szerkezetileg: fantázia, melycsak körvonalában mutat szonátaformát, jellege lírikus. – írja Weiner.¹⁷

Weiner témaindító hangjaival meglepő azonosságot találtam egy Grieg kötetben¹⁸ (35. Kottapélda). Az idézet, a Hubay darabok fordulatában is megtalálható¹⁹ (36. Kottapélda). Mivel a művet Hubaynak ajánlotta, talán nem véletlen a hasonlóság, mert ebben az esetben is a „levegőben volt” a téma. Ha találunk is hasonlóságot művei és más szerzők kompozíciói között, Weiner a témáit egyéni módon alkotta újra.

¹⁷ W. H. 25. Weiner saját elemzése.

¹⁸ Grieg: *Lyrische Stücke* Morceaux lyriques – Lyric Pieces Heft II. Opus 38 (Edition Peters No. 2664): 5. *Elegie* (7680.) Kezdő ütemei.

¹⁹ Hubay: *Scherzo diabolique* Op. 51. No. 5. (Edition Neuma EN 407): 29-31. ütem.

**35. Kottapélda.**

A Grieg idézet és Weiner op. 9/I. tétel bevezetőjének indulása.

**36. Kottapélda.**

Hubay: Scherzo diabolique részlete és Weiner op. 9/I. tételének főtémája.

Weiner az indító motívum jellemző lépéseit használja fel a mű különböző arculatainak megjelenítésére. Ezzel a monotematikus szerkesztési módra tesz kísérletet, amikor a témaanyagot több arculatban és több tételben is feldolgozza.²⁰ Az indító motívum mellett a II. és a III. tétel témái is alkalmasnak mutatkoztak az arculatváltás kialakítására.

A *D-dúr* Szonáta bevezetőjéből az első tétel lírai főtéma anyagának hangjai formálódnak ki, szaggatottan, rövid fermátákkal tagoltan. A szerkezet 12 üteme alatt a *p espressivo* a 9. ütemben a *ff*-ig emelkedik, majd enyhülve a hangzás beleoldódik az *Allegro non troppo* tempójú szonátaforma indításba. Az első vagy főtéma és a bevezető indulása ugyan azokból a hangokból áll, mégis ritmusában, de főleg lüktetésében, súlyviszonyaiban megváltozva (37. Kottapélda). Ezt a kétarcúságot vezet végig a tételen.

**37. Kottapélda.**A *Moderato* és az *Allegro non troppo* részek témája.

²⁰ Szerkezeti megoldásának rokonságát Beethoven IX. Szimfóniájával és Franck A-dúr Hegedű - szonátájával lásd a Téma visszaidézés – Tematikus egység című fejezetben.

Az átalakulásra kiválóan alkalmas tematikus anyaggal a negyedik tétel témái között új köntösben, új arculattal ismét találkozunk, mellyel Weiner a mű tematikus egységét biztosítja.

Az *Allegro non troppo* rész elején már a hosszú hang alatt elindul a komplementer mozgású kíséret 12 ütem orgonapont basszussal. A témát a zongora oktávval magasabban ismétli meg a hegedű ellenszólamával körbefonva. A bevezetőből vett motívumot használja átvezető anyagként is, mellyel eljut a második téma tagolt tizenhatodjaitához (38. Kottapélda).



38. Kottapélda: op. 9/I. tétel 50-54. ütem. Detaché vonású, párhuzamos mozgású második téma.

A risolutós, detaché vonású *ff* anyagot, a zongora szext-párhuzamú szólama és a súlytalan helyen induló akkordjai teszik izgatottá. A kromatikussá váló ereszkedő zongoraszólam a *pp* tremoló mélyponthoz érkezik.

A 61. ütemben indul a kidolgozás. Weiner itt az 1/8-os ütemjelzőt alkalmazza a csonka ütem meghatározására, melyet a zenekari verzióban az összevont 5/8-os ütemre cserél, majd visszatér a 2/4-es lüktetéshez (39. Kottapélda).



39. Kottapélda op. 9/I. tétel

A bevezetés-motívuma a kidolgozás *Allegro non troppo* tempójába illeszkedve.

A verzió hangszerelését érdemes megvizsgálni: a szekund hegedű és a brácsa tremolózik, a hegedűk a nyolcadokat pizzicatozzák, a cselló akkordot penget. A zenekari hangszerelés színei eligazítást adhatnak a hegedű-zongora duón megszólaló, különböző karakterű textúrák fantáziadúsabb előadásához. A főszerep a bevezető motívumé, amelynek szinkópás belépése végigvezet a kidolgozási részen. Nyújtott ritmussá rövidülő alakja sokszor ütemvonalon átível, kierősítve a szinkópa jelleget

(40. Kottapélda). Ritmusa alatt a zongora sóhajmotívum-tagolású akkord kíséretet játszik, melyek a hosszú fejlesztés alatt egyre izgatottabbá válnak (107-125. ütem).



40. Kottapélda: op. 9/I. tétel 105-109. ütem. Üres húros pedálmegegerősítés.

Hosszú ütemeken keresztül fennáll a ritmus által kiváltott feszültség, mindezt továbbfokozza a *ff* hangintenzitás, ami a darab méreteihez képes jelentős arányt képvisel (a hegedűben 38 ütem a *ff*, ebből 30 ütemig dinamikai mozgás nélküli jelölés, a zongorában 20 ütem *f*, 8 ütem *ff*). Weiner, a tradicionális *D-dúr* hangnemet választotta, mely az üres húrok elhelyezkedése miatt előnyösebb hangzást biztosít a hegedűnek. Az *A*-húr pedálhangjával fokozható a hegedű hangereje. Így a kulminációs ponton is a domináns *A* hang lehetőségeit kihasználva, az üres húr zengésének kierősítésével játszik a hegedű *A* oktávot. A hely fontosságát mutatja, hogy Weiner a zenekari hangszerelésben itt léptette be a tuttit, szüneteltetve a szólóhegedű játékát. A lebontást a zongora végzi 8 ütemben.

A megszólaló anyag a bevezető motívuma (133. ütem), azonos tempóban beépül a darab folyamatába. Rövid formát képez a zongora és a hegedű felelgetős szerkezete (a bevezető 12 üteme helyett, 8 ütem tematikus anyag), mely a zongora váltóhangos mozgása felett szól.²¹

A visszatérésnél megnyújtott dallamhang alatt a zongora hárfaszerű felbontása vezeti be a hegedű mozgását (140-143. ütemig szól csak az orgonapont). Ezután a kíséretben már negyedértékű harmonizálás folyik.

A második, tagolt tizenhatodos (*detaché*) anyagot csak a zongora játssza, ezalatt a hegedű éneklő ellentémát mutat be, mely a 172. ütemnél a codába lép, ahol következik a lírai téma megismétlése oktávval magasabban.²² A leegyszerűsödött kíséret fél kottái áttetszőbbé, nyugodtabbá teszik a tétel végét, melyet búcsúzásként a zongorán felhangzó bevezető motívum keretez. Majd 8 ütemes egységgel, a hegedűn a magas regiszterig légiesen, *pp*-ig halkulva száll fölfelé a dallam, mely alatt a zongora hárfaszerű felbontással könnyíti a hangzást. A funkciós zárlat a zenekari változatban halk pizzicato akkord és timpani ütés.

²¹ A darab IV. tételében a formarészek kapcsolódásakor is a váltóhang-figurációt alkalmazza.

²² A hegedű szólamát teljes egészében idézni fogja a IV. tétel codája előtt.

II. TÉTEL

Rasches walzertempo $\text{♩} = 88$ (3/4)

A 2. tétel gyors keringőszerű Scherzo; szerkezetileg: triós dalforma. Jellege vidám, játékos.²³

A második tételt Weiner, az eddigi gyakorlata szerint, nem lassú tételnek szánja. Ahogy az akkor újításokkal teli Franck szonáta esetében, itt is a scherzo jellegű tétel a második. A formája, ahogy az op. 4 és az op. 6 II. tételeinek is, triós dalforma. Weiner táncot idéző tételt ír, 3/4-es, gyors keringő tempóban.

A tétel tempó-meghatározása több változaton ment keresztül. Weiner elemzése által megfogalmazott gyors keringő még szerepel az első kiadás kottájában, melyet a későbbi kiadásokban megváltoztat az egyszerűbb vivace jelzésre. A hegedűverseny átiratában – a zongoránál nehezkesebb mozgású zenekart figyelembe véve – lassít a tempón, helyette karakter-jelzéssel (*Allegro vivo e giocoso*) ad többlet meghatározást a játék jellegére (5. Táblázat).

Évszám	Kiadó	Tempojelzés
1911, első kiadás	Rózsavölgyi & Co.	Rasches walzertempo
1958, 2006 (Reprint)	Editio Musica, Budapest	Vivace
1950	<i>Kiadatlan hegedűverseny</i>	<i>Allegro vivo e giocoso</i>

5. Táblázat A tempójelzések változása a kiadások szerint

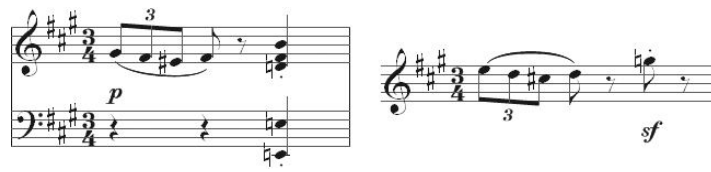
A tétel az alap hangnemhez képest a domináns *A-dúr* hangnemében íródott. A felvonultatott gazdag motívumanyag, a részletek összeillesztett mozaikjainak aránya és feldolgozása gondos mestermunka. A tétel indulása Weiner mottó jellegű felhívás zenéje (41. Kottapélda). Az első ütemben a zongora indul, melynek *ff* hangsúlyozott, éles negyedjei hemiola ritmust rejtenek, felette súlytalan helyen, kis nyújtott ritmussal lép be a hegedű, mely a három negyedhangból álló mottóhoz vezet. Ennek a motívumnak a megjelenése mindig az *A* rész formahatárait jelzi.

The image shows a musical score for the beginning of the 2nd movement, Op. 9/II. The score is in 3/4 time, key of A major. It shows the first few measures of the piano and violin parts. The piano part starts with a forte (ff) dynamic and a hemiola rhythm. The violin part enters with a light, rhythmic motif. The tempo is marked 'Vivace' with a quarter note equal to 88 beats per minute.

41. Kottapélda: op. 9/II. tétel kezdete. Az indulás mottó témája.

²³ W. H. 25. Weiner saját elemzése.

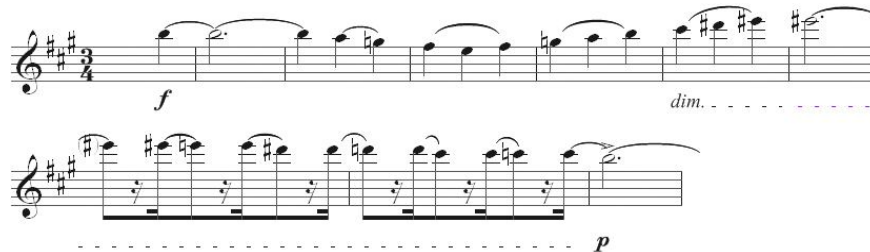
²⁶ Weiner osztinató-technikát az op. 13/II. tételében alkalmaz.



44. Kottapéllda: op. 9/II. tétel. A zongora és a hegedű osztinatója.

A *H*-ról majd *A*-ról induló szekvenciálisan ereszkedő szerkezetet a zongora szólamcseréje tovább viszi *G*-re, majd a kis nyújtott ritmus terc mozgású ereszkedő füzére a 61. ütembe a mottóba torkollik. A 4 ütem *ff* mottó negyed (most kis nyújtott nélkül), az *A* hangok megszólalásával a subdomináns irányú kimozdulást jelzi, valamint megjelenésével indul az *A* rész középrése a 65. ütemben. Most *E* oktáv orgonapont kíséri a nagy lélegzetű, könnyed *p* témát.

A 81. ütemtől „új” téma formálódik, a hegedű átkötései megelőlegezik az ütem súlyát, melyre az 85. ütemtől hemiolás játékba kezd a kíséret. (Az op. 13/II. tétel 3/4-es ütemében alkalmaz újra két negyeddes osztinátót.) Weiner az első tétel átalakító technikáját alkalmazza itt is: a második téma, tulajdonképpen a nagy ívű téma legátós változata, a kis nyújtott ritmus kromatikus variációjával. A téma hangköz-fordulatai az egészhangos skála irányába mozdulnak (45. Kottapéllda).



45. Kottapéllda: op. 9/II. tétel 84-93. ütem. A nagy ívű téma legátós változata.

A 97. ütemtől *Cisz* orgonapont felett a forma bővül (8 ütemről 12 ütemre). Weiner kis formák iránt mutatott elkötelezettségét látjuk a motívumok mesterien kiművelt építkezésében, ahogyan megteremti a zökkenőmentes visszavezetés a mottóra a 105. ütemtől (5 negyeddes, 6 negyeddes, majd 7 negyeddes motívummal vezet vissza, mely 4 negyedből és a mottó 3 negyedéből tevődik össze).

Az *A* rész visszatérése (113. ütem) további 14 ütem belső bővülést kap a 125. ütemtől, melyet szimmetrikus formában (4+2+2+2+4 ütem) szerkeszt meg. Először a kis nyújtott ritmus csapongó mozgása folytatódik, majd a triolás záró formulával párosítja a motívumokat. Ezután *A*-dúrban a *ff* záró 4 ütemet hozza.

A triót – szokatlan módon – még az *attacca* jelzéssel is összeköti. A dinamika *ff*-ről subito beírással *pp*-ra vált. Weiner pontosan jelöli, hogy azonos tempóban, a teljesen sima tempójátékot fenntartva, a szöveg hirtelen elhalkulása által keltett meglepetéssel induljon a trió. A tempóból következően az ütempárok nagy egységének lüktetését érezzük. A szünettel leírt nyújtott ritmus rokoni kapcsolatban áll Beethoven VII. Szimfónia I. tétel 6/8-os témájának híres motívumával (46. Kottapéllda).



46. Kottapéllda: op.9/II. tétel 143. ütem. A trió uralkodó motívuma.

Ahogy ott a kidolgozásban, itt is – a trió 87 ütemében – végig lüktet a ritmus. A szerkezet 8 ütemes egységekbe rendeződik, a nyújtott ritmus 4+4-es szólamcseréjével.

Weiner – talán Beethoven iránti tisztelgése jeléül – a hosszan visszatartott, halk dinamikát és a felelgetéseket is a szimfónia mintájára állítja be. A 8 ütemes egységek dinamikájának ismétlődő rendet ad. Csak a *pp*-ban várakozó 22 ütem után jelenik meg a crescendo. Az *F-dúr*ban, majd *Fisz-dúr*ban induló egységnek is ugyanaz a szerkezete: (8+8 *pp*, 6 *pp*+2 *cresc.*+8 ütem *f*). Majd 4 ütem ritmusa hangsúllyal megerősítve szól. A *d-mollig* (217. ütem) moduláló motivikus anyag a *D-dúr*ra váltásakor (221. ütem) éri el a fokozás kulminációs pontját. A hegedű üres *A* húrjával megerősített oktávokat játszik (203-208. ütemig), majd pedálhangot szolgáltat a magas regiszterbe emelkedő szöveghez (220-229. ütem).

A visszavezetés a *D-dúr* megszólalásától a 237. ütemig 16 ütemes szabályos egységet alkot. A zongora 2 ütem alatt a *ff*-ről visszahalkul a *p*-ba. *D-dúr* szól, majd a 241. ütemtől *D*, *Fisz*, *B* (ami enharmonikusan bővített akkordnak szól). Az átalakulás megkezdődik: a hosszú hang hangsúlyt kap (hangsúlyos *Fisz* a hegedűben és a zongorában is). Majd a triolás motívum vezeti vissza a triót. (A *fortéra* váltó motívum a *H*-ra fellépve a visszatérés témájának *H* hangjához ad gördülékeny kapcsolódást.)

A visszatéréshez a 253. ütemben érkezünk el. Változatlanul hozza vissza az **A** részt az ismétlőjel utáni egységtől (a folyamatos témától a trióig 33-142. ütemig). A 10

ütemes codetta a mottó *ff* három negyed motívumát idézi, a hegedű pizzicato megerősítésével (4 ütem *ff* után 4 ütem a pianóig halkulva). Kvartokat lép, terc-rokon kapcsolattal teremtve feszültséget: *A-E*, *F-C*, *Asz-Esz*, majd az *E-A* kvint lépése után plagális zárlattal: a *D-dúr* (*p*) után, az *A-dúr* *sf* akkord erőteljes kontrasztjával zárva a tételt.

III. TÉTEL

„A 3. tétel lírikus Andante, szerkezetileg: szonátaforma.”²⁷

Andante ♩ = 16 (C 3/2)

A hangnem az előző tétel *A-dúr*járól a paralel *fisz-mollra* vált. Az itt megszólaló *fisz-moll* hangnem a továbbiakban nagyobb jelentőséget kap, mert Weiner kamaraműveiben többször is megjelenik.²⁸

A tétel a zongora hangulatteremtő bevezetőjével indul. A nyolcad repetálás lágy tagolása lehetőséget ad a hegedű szólamát követő kifejező kíséretére (kötőív alatti staccato, majd a 4. ütemtől tenutóra vált). A nocturne-atmoszférát a megszólaló hegedű nyugodt, álmodozó nyolcadjai szövik tovább (47. Kottapéllda).



47. Kottapéllda: op. 9/III. tétel 2-5. ütem. A tétel elégikus hangvételi indító témája.

A téma a Franck szonáta előtt tiszteleg, egyik témájának lépései szinte szó szerint idéződnek,²⁹ de a hangnemi környezet, a hangulati miliő Weinernél elégikusabb színezetet kap. A nagy szekund, kis szekundlépés, majd oktávugrás lefelé, a további fejlesztésekhez kiváló lehetőségeket nyújt. A 8 ütemes periódus (*A Av*) dallama dinamikai ívet ír le: a *p espressivo* hangulat a 4. ütemnél *f*-ra emelkedik. A téma második felében (*mf*) a disszonáns kíséret szekund súrlódásai teremtenek nagyobb feszültséget. A visszahalkuló *p* dallam már a *Fisz-dúr*ba érkezik (48. Kottapéllda).



48. Kottapéllda: op. 9/III. tétel 9-12. ütem. Dúr téma triolás sűrűsödő ritmussal.

²⁷ W. H. 25. Weiner saját elemzése.

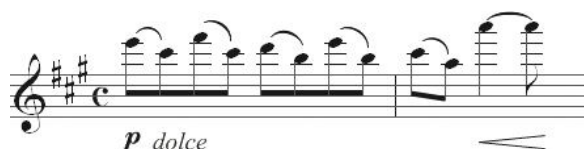
²⁸ Az op. 11 és az op. 13 is *fisz-moll* alaphangnemben íródott.

²⁹ A második tétel 67. ütemében induló téma lépései: nagy szekund, kis szekund és lefelé oktáv-ugrás.

Weiner az első témából szinte észrevétlen bontja ki a következő dúr anyagot, mely átvezetés nélkül azonnal következik (9. ütem). Ez Weiner személyes hangú megnyilatkozásainak egyik legszebb példája.

A motívum triolássá sűrűsödik, míg a zongora mozgása nyolcad ritmusú marad. A duola-triola ritmus ütköztetését – mely Brahms feszültségteremtő technikájának fontos eszköze – a III. tételben a beszédszerű tagolt anyagoknál Weiner is alkalmazza (11. 13. 24. 57. 59-60. 68. 70. 76. ütemek). A *D-dúr*ban ismétlődő tematika (12. ütem) növekvő hangerejével elvezet a hegedű fellépő *a'''* hangjának *f* erejű megnyilatkozásig.

A 15. ütem subito *p dolce* váltja a tétel megindító lírai hangvételt intonálja (49. Kottapéllda).



49. Kottapéllda: op. 9/ III. tétel 15-16. ütem. Megindító, lírai hangvételi motívum.

A kvartlépésekben bővelkedő, kettős kötéses motívumot (*A-dúr*ban), a zongora az *E* orgonapontjával és sűrűsödő ereszkedő kromatikus lépéseivel kíséri (16-17. ütem). A 22. ütemtől (*mp*) újabb dinamikai hullám kezdődik. (Ez alatt az orgonapont az *A*-ra vált). Emelkedése a 28. ütem *sempre ff*-ig tart. A 26. ütemben megjelenik a hegedű új anyaga, a szinkópa, mely elvezet a domináns *cisz-moll* hangnemű kidolgozásig.

A 28. ütemben megjelenő kidolgozási rész hegedű szinkópái és a basszus *cisz* orgonapontja felett, a kíséret pontozott ritmusa drámai erővel, *ff* szólal meg. Ez a mozgás tulajdonképpen a nocturne hangulatot indító repetáló kíséret felfokozott erejű ritmusváltozata, mely a téma *cisz-moll* megszólalását készíti elő. A motivikus anyag öt ütemes egységekbe rendeződik (2 ütem szinkópa és nyújtott ritmus+ 3 ütem téma). A következő megszólalás, a *D* orgonaponttal megerősített öt ütemes egység (2+3 ütem, *d-moll*ban). Ezek után még hat ütemig követhető a pontozott ritmus, mely felett már a 42. ütemben elindul a zongora szólamában a kíséret egyre sűrűbb, egyre szeszélyesebb vonalrajza. A szemünk előtt bontakozik ki Weiner variációs stílusa, melyben képet kaphatunk sokrétű improvizációs fantáziájáról. A csapongó szólam trillába sűrűsödve várakozást teremt (47. ütem). A *B* trilla alatt a sforzatós kiemelésű *B* hangok szinkópája tovább növeli a feszültséget (*ff*), a *sfp* jelzésű, élesen indított újabb trilla a feszültség csúcspontja, mely dominánsként vezet a téma *esz-moll* visszatéréséhez.

Weiner a feszültség teremtés sajátos eszközével él: míg a téma *esz-mollban ff*, *molto espressivo* intenzitásúra fokozott dallamát pontosan visszaidézi, addig alatta a zongora trillákkal és további csapongó figurációkkal ismét erőre kapva, nyughatatlanul írja körbe a téma egyszerű nyolcad lépéseit. Az 55. ütemben megszűnik a trilla „harmóniát zavaró” váltóhangos figurációja, így a feszültség kioldódik és megszólal az *Esz-dúr* tiszta harmóniája. Az *Esz* pedálhang felett a *dúr* téma megjelenése igazi hazataláló élmény. Az *Esz-dúr* téma – mely enharmonikusan *Disz-dúr* és terc rokon az expozícióban megszólaló *Fisz-dúrral* – *Fisz-dúrba* lép (mely az indító *fisz-moll* maggioréja). A mindvégig pontosan idézett témát örömjongásként fonják körül a zongora feléledő újabb és újabb, megállás nélküli díszes menetei, eljuttatva a darabot a *Fisz* orgonapont megszólalásáig (a komplementer mozgású kíséret 68. üteméig). A váltóhangos *f* oktávok hulláma után a lecsillapodó zongoraszólam a codához érkezik (74. ütem). A visszaidézett pontozott ritmus, a *sempre ff e espressivo* (*Fisz-dúrban*), a szinkópa mozgással készíti elő a zongorán megszólaló *dúr* témát (76. ütem, *mp espressivo*). A lüktetés 3/2-re vált, a *pp dolcissimo* különleges gyengédségével teremt hangulatot a *dúr* téma utolsó elhangzásához. A zongorában a 68. ütemből ismert komplementer mozgású kíséret jelenik meg itt is. Hangisméltése a kezdő ütemeket idézi. A *Fisz* tonikai orgonapontja felett a hegedű a *mp espressivo* hangvétellű *dúr* téma augmentált változatával zárja a tételt.

IV. TÉTEL

Presto $\text{♩} = 112$ (6/8 3/4 2/4)

A 4. tétel száguldó tempójú Presto; melynek tematikája az előbbi 3 tétel anyagából szövődnek. Szerkezetileg: nagyszabású szonátaforma.

Jellege változós: hol játékos, hol lírai, hol drámai. A művet *prestissimo*- Códá fejezi be, mely *pianissimóból* indulás egyetlen nagy fokozással *fortissimóba* kulminál és így zár.³⁰

A nagyszabású szonátaforma méretei lehetővé teszik, hogy, a feldolgozási szakaszok, átvezetések szélesebb, több témát feldolgozó területekből álljanak, már az expozícióban tematikus fejlesztésbe kezdjenek. Az előző tételek témáiból hosszabb idézetek beékelődjenek, ezáltal a formarészek átrendeződjenek.

Weiner a három tétel anyagát említi, mint felhasznált alapanyagot. A kíséret, mely minden témát más és más alakzatban, sokszor ellentétes karakterrel szólaltat meg

³⁰ W. H. 25. Weiner saját elemzése.

nem új keletű.³¹ Weiner korai műveiben is gyakran alkalmazza ezt az eszközt, amelynek során az ellentétes karaktereket akár egy anyagból alakítja ki. Ebben a művében a téma töredékei a kísérő szólamok részleteiben is jelen vannak, annak szerves részét alkotják.

Az elemzés során az átalakított témák eredetét igyekszem megkeresni, szerkezeti felépítésének sajátos formáját megvizsgálni (6. táblázat).

Szerkezeti felépítése:								
EXPOZÍCIÓ							KIDOLG	
I. vagy főtéma csoport				idézet		átvezet t.	II. v mt.	
bevezetés	szökell. t	energ. t	szökell. t		tematikus	hősies t.	lassú	III. tétel
II, I. tétel	III. tétel	I. tétel	III. tétel	I. tétel	II. tétel	III. tétel	I. tétel	
	9. ü	60. ü	92. ü	136. ü	200. ü	240. ü	292. ü	353. ü
REPRÍZ							CODA	
I. vagy főtéma csoport				átvezet t.	II. v mt.	idézet	idézet	
bevezetés	szökell. t	energ. t	hősies t.	lassú t.				
I. II. tétel	III. tétel	I. tétel	III. tétel	I. tétel	II. tétel	III. tétel		
424. ü	432. ü	492. ü	524. ü	576. ü	612. ü	700. ü	749. ü	

6. Táblázat

A IV. tétel szerkezeti felépítése. A témák eredete.

Rövidítések: szökell. t = szökellő téma; energ.t = energikus téma;

II. v mt. = II. vagy melléktéma; t = téma; ü = ütem

A tétel száguldó tempójú, tüzes tarantella.³² A bevezető triola motívum (mely a II. tételből ered) indítja a tételt. Az *A* orgonapont felett az átalakított első tétel témája mixtúrákban szólal meg (50. Kottapélda).



50. Kottapélda: op. 9/IV. tétel 4-10. ütem.

Bevezető anyag – az I. tétel főtémájából ered.

Ezt követi a lassú tétel nagy átalakuláson keresztül ment dúr témája, mely Beethoven Kreutzer szonátájának Prestójára emlékeztető szökellő mozgású lüktetést kap (51. Kottapélda). *D-dúr*, majd *B-dúr*, aztán *Desz-dúr* hangnemekben halljuk egymás után.



51. Kottapélda: op. 9/IV. tétel 10-14. ütem.

Szökellő mozgású téma – a III. tétel dúr témájából ered.

Tematikus fejlesztés után a hegedű az üres húrhoz húzott két oktáv távolságú *A* hang repetálásához érkezik. A zenekari verzióban innen kezdődik a tutti, mely az energikus témát hozza, majd a szökellő témát ismétli meg.

³¹ E témában Liszt, Berlioz, Bartók művei a legismertebbek.

³² A tarantella formát a Strad 1912-ben megjelent cikke is említi.

Az energikus téma anyagban, (mely az első tétel főtémájából alakult át), a zongora súlyos *ff* akkord oszlopokat játszik a 61. ütemtől (52. Kottapélda), mely alatt a hegedű repetáló oktáv pedálhangot tart.



52. Kottapélda: op. 9/IV. tétel 61-64. ütem. Energikus akkord-téma – az I. tétel főtémájából ered.

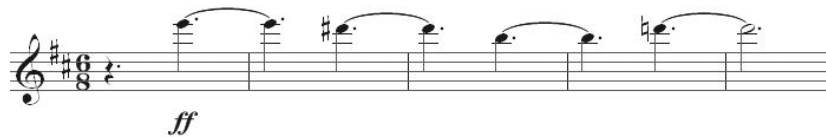
Ezután hosszabb szerkezetűvé alakítja a szökellő motívumot (*G-dúrban*). Tulajdonképpen a tematikus feldolgozás már itt megindul. A motívum-mozaikokból összeálló téma szeszélyes egységeket alkot (11+4+8+7+8+6). Az waltzer nagy ívű témájából líd jellegű, kanyargó motívumot alakít ki. (*A* majd *E* orgonapont).

Következik a 136. ütemben az első tétel témájának visszaidézése (53. Kottapélda). Ez a szonáta szerkezetben csak beékelődés, formabontó módon anyaga csak a visszatérés végén jelenik újra meg.



53. Kottapélda: op. 9/IV. tétel 136-139. ütem. A beékelődő idézet – az I. tétel főtémájából ered.

A duolás változathoz (melyet az átdolgozás 12 és 8 ütemes egységekbe rendez), komplementer szerkesztésben kapcsolódik a nyolcad-mozgású, kanyargós motívum. Az *A* orgonapont előbb oktávban aztán váltóhang variációban 167-200. ütemig hosszan tart, várakozást keltve. A triolás bevezető motívum (200. ütem) jelzi, hogy folytatódik a szonátaforma. A *pp* 4 ütemére a *ff* 4 ütem válaszol, ezzel megindul az expozíció belül a motívikus feldolgozás (54. és 55. Kottapéldák).



54. Kottapélda: op. 9/IV. tétel 208-212. ütem.
A motívikus feldolgozás témaváltozata – az I. tétel főtémájából ered.



55. Kottapélda: op. 9/IV. tétel 216-220. ütem.
A motívikus feldolgozás szökellő változata – az I. tétel főtémájából ered.

A 240. ütemben eljut a triola repetáló motívumig (végig *ff*), ahol a zongora hősies-monumentális karakterben az első témát hozza. A hegedűben a kvart hangzás az uralkodó (252. ütem). A bevezető anyag a második témacsoportozathoz juttat el.

Ez a *p dolce* lassú téma (292. ütem) tulajdonképpen az I. tétel témájának újabb feldolgozása (56. Kottapélda). Alatta hosszan tartó *Asz* orgonapont és disszonáns akkordok sora szól. A téma legátós formát ölt „elhangolt” lépései (*b''-asz''* nagy szekund) alkalmat adnak a modulációkra. Előbb ereszkedő skálákba kezd, melyet tükrömozgású, majd tiszta kánon szerkesztésben a zongora szólam követ, ezután a zongora témához csatlakozik a hegedű ellenszólama.



56. Kottapélda: op. 9/IV. tétel 292-295. ütem. Lassú téma – az I. tétel főtemájából ered.

A lassú téma szinte észrevétlen folyik a kidolgozás részbe (353. ütem). A 385. ütemtől *espressivo mp* hangerőről emelkedni kezd a *ff*-ig, ahol a tenutóval szélesített ritmusértékek terc párhuzamainak és oktávjainak ellenmozgása teszi monumentálissá a textúrát. Ezt követően a hegedű duolás repetálása tovább sűríti a szöveget, melyet a zongora oktávjai kísérek a *sff* leütéséig.

A visszatérés a 424. ütemben ezzel a *sff* leütéssel indul, a *ff Cisz* orgonapont váltóhangos állandó mozgásával. (mely a hangszerelt verzióban állandóan szól, nem akad meg, mint a zongora akkord leütéseinél). Tulajdonképpen a bevezető anyagát és az energikus témát ötvözi (50. Kottapélda és az energikus témát 52. Kottapélda), hiszen nyolc ütemig az augmentált első tétel témáját halljuk *ff*, majd a váltóhang további trilla jellegű vibrálása (*Cisz-Hisz*) felett, *pp* kontrasztban (432. ütem) szólal meg a szökellő téma *A-dúr*ban, majd a *D-Cisz* váltóhang orgonapontja felett *B-dúr*ban. A figurációk 472-492. ütemig növekvő egységekbe szerveződve vezetnek el az energikus témáig (493. ütem), a hegedű repetáló és skála motívumaival. Majd a triola motívum 4 üteme következik.

Az 524. ütemben a hősies témát a zongora zengeti ki (a III. tétel *dúr* témájának augmentált változata), miközben üres *D* húrral megerősített oktávot repetál a hegedű (4 ütem). Ezt követi az expozícióban elhangzott szerkezet megismétlése.

Az átvezetés után a 4 ütem *p* triolás motívuma megjelenése jelzi a lassú, imitáló téma „elhangolt” formájának visszatérését (576. ütem). A rövidített formában

megjelenő lassú éneklő karakterű téma ereszkedő kánon mozgásai elvezetnek a *pp* mélypontig (612. ütem). A meglepetés, hogy még nem a coda következik, hanem az első tétel témájának beékelődése a formába (57. Kottapélda).



57. Kottapélda: op.9/IV. tétel 613-620. ütem. A beékelődő coda idézet – az I. tétel teljes codája megszólal.

A visszaidéző szerkezet a 612-700. ütemig az első tétel codájának augmantált változatát ismétli meg pontosan, a tonikai orgonapont váltóhangos (*quasi tremolo*) zongora kíséretével (*D-Cisz*).

A forma tovább bővül, mert a második tételből vett idézet következik. A *Rasches Walzertempo* (♩ = 104) jelzésű 3/4-es tempójú részben (*ff* 8 ütem bevezető után), a második tétel nagy ívű témáját halljuk, mely *ff* éles, szinte groteszk alakot ölt. Hangsúlyos pizzicato akkordjai, a zongora téma, darabos, akcentusokkal megütött „fából faragott” jellegű, *senza pedál*, *sempre ff* kíséretének erőteljes tömbje feltűnően kiugró kontrasztot jelent az előző lágy, *p* elkészülő tematikához képest. A zongora váltakozó szólamai (a zenekari hangszerelésben vonós és fúvós hangszer csoportok játsszák) elvezetnek az utolsó forma részhez.

A coda (*Un poco più mosso come Tempo I.* ♩ = 152) Weiner talán legmonumentálisabb befejezése közé tartozik. 2/4-es metrum átváltással, a 749. ütemtől *p* indul. A zongora *D* tonikai orgonapontja felett bontakozik ki a lassú tétel dúr témájának motívumaiból építkező, grandiózus szerkezet. Ez egyike Weiner legalaposabban jelölt helyeinek. A beírások figyelmeztetnek: a hegedű fektetett (*detachè*) vonására, a halk dinamikájára (*immer sehr leise*) mégis kiemelkedő hangzására (*doch durhklingend*), majd az állandó *p*-ra a kíséretben is (*kein crescendo*; 58. Kottapélda).

Un poco più mosso come Tempo I. (♩ = 152)

p (immer sehr leise, doch durchklingend: mit liegendem Bogen)

Un poco più mosso come Tempo I. (♩ = 152)

p

Ohne Pedal bis zur Bezeichnung: Ped.

58. Kottapélda: op. 9/IV. tétel 749-756. ütem. Coda orgonaponttal – a III. tétel dúr témájából ered.

Az 54 ütem visszatartott dinamikája biztosítja a feszültség növekedését. A nagy ívet leíró dallamvonal kiteljesedését a gazdag eszköztár garantálja. A hegedű egyre magasabb regiszterekbe emelkedik, miközben a zongora variált basszus mozgásai mindig visszatérnek a *D* orgonaponthoz. Az egyre inkább zenekarivá növekvő hangzás hatalmas fejlesztésen keresztül jut el a 831. ütem *ff* tetőpontjáig. A kulminációs pontnál megjelenik a hegedű domináns *A* üres húrral, majd akkordokkal megerősített, telített szólama, mely a 847. ütem tonikai *D* üres húros megerősítéséig *ff* folyamatos nyolcadokat játszik. Nyolc ütemes egységbe rendezett záróakkordjai után, a lezárást – az egység kerektsége miatt – még további 3 ütem szünet követi. Az impozáns szerkezetű coda méltó befejezése a nagyméretű szonátának.

4.4 Az op. 11 fisz-moll Szonáta hegedűre és zongorára

I. TÉTEL

Allegro

Az 1918-as kiadásban C (4/4) ♩=160 MM szám található (Francis Bárd & Son, Budapest). Az 1955-ben kiadott kottában már alla breve, ♩=72 MM számra változott (Editio Musica Budapest).

A tételt a zongora élesen kiemelt *sff fisz-moll* akkordja indítja, melyet a hangulatfestő, szinkópa-repetálású kíséret folytat. Ez a 2 ütem teremti meg izgatottságával a mű atmoszféráját. A kötőívvel jelölt, összefüggő szinkópalánc lehalkulva készül a téma fogadására, melynek belépésével a kíséret némileg módosul, kötőív nélkül, pedállal kizengetve, egyszerű szinkópákra vált, visszahozva a súlyos ütemrészt, mely az artikulációnak beszédességet, a ritmusnak nagyobb feszességet kölcsönöz. A lüktetés a bevezetővel együtt 16 ütemig tartja fenn ezt a feszültséget. A harmadik ütembe belépő 18 ütemes *mf espressivo* téma Weiner addig megírt műveinek témái közül az egyik leghosszabb – határozott cezúra nélküli – zenei mondata (59. Kottapélda).



59. Kottapéllda: op. 11/I. tétel 3-10. ütem. A főtéma páros ütemekben építkező, „végtelen” szövésű dallama.

A szerkezetét különböző motívumok alkotják, mint az éneklő kvint-ugrás, átkötés, előbb fölfelé lépő, majd váltóhangos formájú három súlytalan nyolcad. A téma alapelemei, további motívumokkal bővülnek. A kezdő súly után a dallam súlytalan ritmusú vonalrajza, majd az új elem, a nyújtott ritmus és a basszus lelépő, hosszú értéke nagyobb kiemelést biztosít az ütemek természetes súlyának. A sűrűsödő disszonanciák, merész hangnemi kitérések által keltett feszültség drámai erővel jut el a *sempre ff* jelölésű részig.

A téma az ütemek indítóhangjait tekintve, ütempárok szerkesztését mutatja. Az ütem első fele ismétlődik a kísérő harmóniában is, még a súlytalan dallam-mozgásokat tartalmazó ütemrészben a harmóniák kimozdulnak, az orgonapont és a dallam váltóhangjai disszonanciákat hoznak létre, melyek oly távoliak, hogy már pillanatokra a kettős tonális hatás keltik, de mindig visszalendülnek. A téma jellegzetes kromatikus csúsztatásai, a szeptim, nona-, undecima-akkordok harmóniai fordulataival együtt a dúr-moll állandó lebegtetésének érzetét keltik.

Az átvezetés *H-dúrba* vezet a zongora *mp espressivo* kromatikus lépéseket és felbontást tartalmazó, lágy ívelésű szólójához, melyre a hegedű jellegzetes előkés motívummal válaszol, a zongora oktávval magasabban ismételt visszhangjával. A *h-moll*, *H-dúr* váltakozása egy motívumon belül történik, mely domináns irányába, *cisz-mollba* modulál.

A 31. ütemben – az első téma mintájára – 2 ütem bevezetővel indul a második téma. A kísérőszólam az ellenmozgású kvint-kvartlépések „végtelenített” legató ívéből szövődött, *Gisz* orgonapontja (10 ütem) *Ciszre* vált, mely 33 ütemig marad. A zongora *ff* témája alatt a mozgása oktáv erősítést kap és folyamatos felbontást. A második téma *mf espressivo* magas regiszterekbe törő dallama az *eisz* és az *e* váltakozását többször is meglépi, ezek a hangok terceként viselkednek a basszus „üres” kvint-kvart mozgásához, kiegészítve azokat hol moll, hol dúr harmóniává (*cisz-moll*, *Cisz-dúr*). A téma szerkesztésében megismétlődik az indító három hangközlépés (lefelé kvart, fel

nagy szekund, fel kis szekundlépés), mely a téma emelkedő szakaszában tükörmozgásban jelen van (60. Kottapélda).



60. Kottapélda: op. 11/I. tétel 33-38. ütem. A *mf espressivo* második vagy melléktéma.

Az 55. ütemtől a kromatikus lépésű nyújtott ritmus, mely a főtémből származik, a zongora imitáló válaszával ismétlődik. A *Cisz-dúr* még 14 ütemig tart; melyet a harmóniak és a basszus variált kvint orgonapontja tartják mozgásban. Szinte észrevétlenül elindul a kidolgozás. A motívum az előkés átvezető anyag változata, mely ugyanúgy, ahogy a nyújtott ritmus is a kiinduló, első témából származik.

A hegedű és a zongora párbeszéde folytatja a motívum dúr-moll váltakozását. A hegedű és a zongora nem pontos oktáv kánonban a *Cisz-dúr*, *cisz-moll*, *e-moll*, *d-moll*, *c-moll*, *esz-moll* hangnemek érintésével a 91. ütemben érkeznek a *fisz-mollba*, mely az *A* orgonapont 23 ütemével készíti elő a visszatérést. A motívumok válaszrendje kiművelt változatosságot mutat a hegedű-zongora dialóg egységekbe szervezésével. A dinamika szélsőségeit is felhasználja az építkezésnél, a *pp*-tól a *ff*-ig öt ütem telik el. A két ütemes egységek besűrűsödnek négy, egy ütemes egységgé. A 101. ütem visszaidézi az átvezető téma nyújtott ritmusát, a 104. ütemtől az első témát. A sóhaj motívumot súlytalanról indítja (110. ütem), majd az elhaló *pp sempre* motívumát az ütem fő súlyára átköti, így *pp* érkezik a visszatéréshez a kezdeti *sff* hangsúlyos kezdés helyett.

A visszatérés *Fisz-dúrban* a 114. ütemben történik. A *maggiore* visszatérés a kezdés mintájára két ütem bevezetéssel indul. A kíséret felrakása némileg variált, de a 126. ütemnél a keresztes hangnemből visszacsúszik az expozíció szövegére, más harmonizálással. Az átvezető rész ugyanúgy ismétlődik, a 140. ütemtől *disz-moll* irányba modulál. Az *Aisz* orgonapont megjelenésével indul a második téma, melyet a 156. ütemtől *Fisz* orgonapont felett moll-dúr színezet váltakozása követ (168-tól 2 ütemmel bővül 14 ütemmé).

A coda (182. ütem) a kidolgozás motívumát hozza, (a zongora *Fisz* orgonapontja folytatódik a végéig). A hegedű *sul G, voll klingend* tónusával, az *espressivo ma p* hangszínén keresztül felkapaszkodik, magas regiszterét kitartja,

mialatt a zongora kadenciálisan ívet ralszol. Visszaereszkedő dallama után, akkordjaira válaszként a hegedű az előkés motívummal köszön el (60. Kottapélda).



61. Kottapélda: op. 11/I. tétel befejezése. Előkés elkészítő motívum.

II. TÉTEL

Presto (3/4)

$\text{♩} = 120$ (1918-as kiadás), $\text{♩} = 112$ (1955-ös kiadás)

Weiner eddig még nem tért el a scherzo tételekben a triós dalforma hagyományos szerkezetétől. A tételben azonban eddig szokatlan formát szerkeszt. Két részes forma, mely az első rész ismétlésével három részessé bővül (7. táblázat).

Formarészek	A B C	A B C	A C Coda
ütemszám	16+40+48	16+40+48	16+51+12

7. táblázat. A II. tétel formarészei és ütemszámai.

A tétel virtuóz scherzo (*fisz-moll*, a végén *maggiore*, *Fisz-dúr* hangnemben). A tétel a zongora virtuóz motívumaival indul (62. Kottapélda). Rövid akkordok, irányt váltó virtuóz legátós felbontások. A tételt éles dinamikai kontrasztok jellemzik, melyhez sforzatóval, akcentussal kiemelt hangok, oktáv-osztinátók társulnak.



62. Kottapélda: op. 11/II. tétel kezdete.
Virtuóz zongora menetek.

A hegedű virtuóztatását repetálással és hangsúllyal induló, gyors legátó felbontással (lefelé, majd felfelé irányba) éri el (63. Kottapélda), később a szólamát *sff* kiemelésű hangsúlyozások, különlegesen jelölt dinamikai kontrasztok jellemzik.



63. Kottapélda: op. 11/II. tétel 5-8. ütem. A hegedű virtuóz repetálása és legató motívuma.

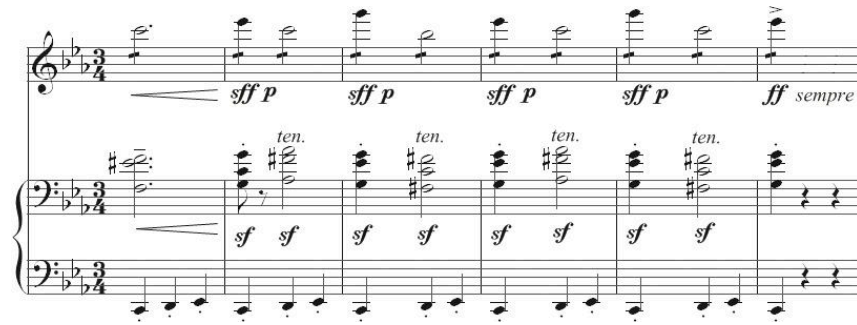
A föl-le cikázó zongorafutamok és a hegedű sűrűn repetáló vonásai adják a fő vázát a tételnek. Ezek a karakterisztikus eszközök kifejezik a kissé groteszk, rövid lendületű mozdulatokat, melyek „manók táncára” emlékeztetnek.³³ A kis formák 4-es ütemcsoportokból állnak, melyek az említett motívumok különböző variációiból nagyobb egységekké szerveződnek.

Az A rész 16 ütem, ez az egység fog megismétlődni a harmadik rész elején. A zongora első négy futamára a hegedű repetálással és egy futammal válaszol (4 ütem, végig *ff*). A 8 ütem megismétlődik, de oktávval mélyebben (*p*, a hegedű fordított futamával).

A B részben (17. ütem) a motívumok mozaikszerű kapcsolódnak össze. Szerkezete: 2x8+3x8 ütemes nagyobb egységekké szerveződik, mely 4 ütemenként változó tematikát tartalmaz. Dinamikája is a *ff-f* és *p* között 4 ütemenként váltakozik. A háromszor ismétlődő anyag a zongora *p* sejtelmes negyedeivel indul, mely után a hegedű három ütem azonos futamú *pp* motívumot hoz, majd crescendo és decrescendo dinamikai mozgású repetálással színezi. A harmadik menet (ritmusában azonos) *c-moll* irányába modulál.

Az 57. ütemtől indul a C rész, mely *c-mollból gisz-mollba* modulál (hegedűben *asz-moll* lejegyzéssel). A hegedű folyamatosan repetál, ezalatt a zongora előbb három, majd két hangos ismétlődő osztinátót játszik (mely értelmezhető variált orgonapontnak is). Az 57. ütemtől 4 ütemenként erőteljes *sff* hangsúlyozás és subito *p* szokatlanul éles effektje szól. A 69. ütemtől a *sff* kiemelés besűrűsödik, ütemenként halljuk (64. Kottapélda).

³³ Az op. 10 *Csongo és Tünde* rokon hangulatait a komponálás közelsége magyarázza.



64. Kottapélda op. 11/II. tétel 68-73. ütem
A *sff p* effekt, a *sf* kiemelés és az osztinató.

A 73. ütemtől 4 ütem *ff*, majd kontrasztként 4 ütem *p* következik. A megismételt hegedűszólamot változatosan hangsúlyozott zongoraszólam kíséri. A 89. ütemtől éles kontrasztot alkalmaz: egy nyolcad után váltja a dinamikát *pp*-ról *ff*-ra, mely hullámvázba kezd, lehalkul *p*-ig, majd visszaerősödik *ff*-ig. Weiner az eddigi szerkezetet megismételteti, ez adja a forma második egységét.

A tétel harmadik része az A rész 16 ütemével indul. A pontosan ismételt szövegből csak az utolsó futam marad ki.

A C rész *Fisz-dúrban, sotto voce*, visszatartott játékmódjával, három-hangos osztinató kísérettel indul. Weiner sajátos jelölés rendszerét figyelhetjük itt meg, halkabb jelölést kap minden az először megszólaló C rész dinamikai jelöléseire képest. Megfigyelhető, hogy Weiner megtartja a szöveg arányait a halkabb dinamika ellenére is, melyeket különleges, egyéni jelzésekkel lát el. A *pp*-ról a crescendo *mf* dinamikáig erősödik, a *mf* továbbra is *pp*-val kontrasztál, a *mfpp* jelöléssel egyedi arányt alakít ki. Innen tovább halkul a *ppp*-ig, mely a *mp*-val kelt ellentétes hatást. Az elhalkuló szólóhegedű (*pp*) a codához vezet (172. ütem), 12 üteme a felbontás és a repetálás motívumáiból épül fel. A G. P. megszakítás után, *cisz-fisz* funkciós lépések ismétlésével a tétel *pp*-ban zár.³⁴

III. TÉTEL

Larghetto ♩ = 60

A tétel lírai hangvétellű, ereszkedő dallamvonalú kísérő akkordjai felett megszólal a hegedű pentaton dallama. A téma 10 ütemes egysége a D orgonapont felett D tonalitásban hangzik fel. A zongora öt ütemes kötőíve nyugalmat áraszt (65.

³⁴ Lásd a tétel dinamikai kontrasztjairól a Plasztikusság című fejezetet.

Kottapélda). A tételben a hegedű szólamának Weiner gazdagon díszített éneklő anyagot komponál.



65. Kottapélda: op. 11/III. tétel kezdete. Pentaton dallam gazdag harmonizálással, orgonaponttal.

A témát ismét megszólaltatja a 11. ütemben *Esz*-ről indítva a zongora *disz*-hangú orgonapontjával. A hegedű dallamában megjelenő kis nyújtott ritmus tematikus mottóként többször visszatér. (A 78. ütemtől induló fejlesztés motívumának is ezt választotta.)

A 21. ütem a további dallamvonal díszített figuráival dúsított. A basszus 3/8-ban két hangot ismétel és az akkordok ritmusa is hemiolás, ahogy a dallam ritmusa is. A 33. ütemben a zongora a *mp cantabile* – Weinernél ritkán használt karakter – hangszínével éneklő a kis nyújtott ritmus motívumának egyik változatát. A 38. ütemben a hegedű magasra kúszó szólama ereszkedő szinkópás mozgásokba kezd, ez alatt a zongora szólama váltóhang variációival díszíti a kísérő szólamot, mely motívum a későbbiekben bontakozik majd ki. A 48. ütemtől a szólamok sűrűsödése, változatos figurációja és ellenmozgású skálamenetei több dinamikai fokozaton keresztül érik el az 57. ütemet. A fokozás (tenútóval, non legato beírással, hangsúlyokkal, díszített hatalmas crescendóval) *fff*-ig vezet. A kidolgozás csúcspontja ez a *fff D* orgonapont, mely felett megszólal a zongorán a téma, a hegedű a feszültség növekedését a mozgás sűrűsödésében, a trillában jeleníti meg. A zongora téma egy ütemmel bővül (11 ütem), mely elvezet a visszatéréshez.

A visszatérés a 68. ütemben a zongora lecsillapodó dinamikájú váltóhanggal díszített orgonapontja felett (*D-Cisz*) szólal meg. A hegedű *pp dolcissimo* kontrasztjával hozza a *D-dúr* témát. A 10 ütem átvezetés után elindul a fejlesztés, mely a kíséret váltóhangos motívumával jut a *f* tetőponthoz (66. Kottapélda).



66. Kottapéllda: op. 11/III. tétel 79-81. ütem. A zongora kibomló váltóhangos motívuma.

A hegedű a már említett nyújtott ritmusú tematikából formál ellenmozgású dallamot, melynek emelkedő motívuma *ff*-ban teljesedik ki. A szinkópás motívum ereszkedő *mp* *espressivo* színe után a zongora *cantabile* dallama következik. A hegedű felette hangzó intenzív (*sempre espressivo e crescendo*), ívelt ellenszólama Weiner díszítéstechnikáját dicséri.

A 92. ütemben induló rövid codában a zongora utoljára hozza a téma öt ütemes idézetét. A hegedű elköszön a kis nyújtott motívummal, miközben a zongora „hárfázó” felbontásokkal csengeti ki a *D-dúr* hangnemet.

IV. TÉTEL

Rubato (moderato)

Ziemlich rasch, scharf rhythmisiert

Allegro alla marcia

A finálé a visszaidézés formai módszerével él. *Rubato (Moderato)* tempóban indul az *improvisierend* jelzésű zongora kadencia, melynek bevezető 6 üteme nem tartalmaz tematikus anyagot. A 7. ütemtől a scherzo tétel visszaidézése következik. A motívumok szabad szerkesztésben szólalnak meg, a végén virtuóz skála kadenciával. Az 51. ütem a rávezető ütem (*G-dúr* felbontás), melynek hangjait a zongora lenn tartott pedállal zengeti ki. Felette megszólal a hegedűn az első tétel kezdete *G-dúrban*, fele tempóban (*Doppelt so langsam wie im I. Satz*) *f* dinamikával, míg a zongora *p*, majd *pp*-ba halkul el. A hegedű ezután, a 62. ütemben *Cisz* orgonapont felett *cisz-mollban* idézi fel a harmadik tétel témakezdését, melynek motívumát szólóban szövi tovább. Itt is megmutatkozik Weiner hegedű kadenciáinak kedvelt típusa, mely a legátó menetek virtuóz felbontásaival építkezik, azok szövegét fokozásként, a külön játszott, artikulált detaché vonásokkal folytatja. Ezt követi az akkordsor, majd egy összefoglalás az előző témákból (az első tétel témája, a II. tétel jellegzetes elemei

közül a repetálás és a legató motívum). Majd trillákkal elvezet a 97. ütemben induló szonátarondó tételhez (*alla breve*) *Allegro alla Marcia* ($\text{♩} = 88$), melynek elején az 1918-as kiadásban még a *Ziemlich rasch, scharf rhythmisiert* (meglehetősen gyorsan, éles ritmizálással) meghatározás szerepelt ($\text{♩} = 96-100$ metronómszám gyorsabb volt).

A *fisz-moll* téma öt ütem bevezető után indul. A témafejlődés különbözik a zongora és a hegedű megszólalásakor. Weiner a három azonos hang repetálásával induló motívumot a zongorán oktavtöréssel oldja meg, így a játszott szöveg gördülékenyebb és zongoraszerűbb. (A tétel hangszerelt verziójában a zenekar ugyanazt a repetáló témát játssza, mint a hegedű.)

A zongora után a feszes indulóra emlékeztető rondótémát megismétli a hegedű, némileg megváltoztatott szerkezettel. Weiner szokatlan módon duplafogásokkal gazdagítja a hegedűszólamot, melyre kiírja a vonás képzésének módját (*geworfen*). A vonó rugalmasságát kihasználó dobástechnika jól elkülönülő artikulációjával ad megoldást a *p*-ban is feszes, repetáló hangra, mely a kürtmenetű induló téma jellegzetes motívuma (67. Kottapélda).

67. Kottapélda: op. 11/IV. tétel 134-142. ütem. A IV. tétel „induló” témája.

A 149. ütemben érkezik a darab az átvezetés legató-kötéses triolás anyagához. A 213. ütemben a rondótémát *cisz-mollban* halljuk a zongorán, melyet a hegedű repetáló motívummal kísér. A 227. ütemben az éneklő téma következik, melyet Weiner az első téma *maggiore* variánsából alakít ki.

Ezután indul a kidolgozás (236. ütem), ahol a repetáló témafeje a főszerep. A mélypontról induló tematikus feldolgozás kontrasztos dinamikával a 290. ütem tetőpontjáig emelkedik. A visszatérés előtti hegedű anyag erőteljes *ff*, Weiner beírja a kívánt vonásra vonatkozó utasítását: (*in „detachè” übergehen!*) a dobott vonásról a *detachè* fektetett vonására kér átváltani.

A 294. ütemben a forma a visszatéréshez érkezik. A rondótéma *fisz-mollban* ismét a zongorán szólal meg először, a hegedű (*voll, durchdringend*) zengőn áténekelt ellenszólamával. A 326. ütemben a hegedű a *fisz-moll* témát duplafogásokban hozza ismét. A 341. ütemtől átvezető rész következik, mely az expozícióval (11 ütemig) azonosan kezdi a visszaidézést. A 405. ütemben a zongorán megszólaló rondótémát a hegedű triolás oktávjai vezetik a legatós anyaghoz. A 419. ütemben a legatós téma *p dolcissimo Fisz-dúrban* indul a hegedűn. A rondótéma keretezi a tételt, mely *pp* egy szólamban, a 442. ütemben a hegedű ritmikájában jelenik meg, erősen átalakult „elhangolt” hangközökkel, előkészítve a codát.

A 448. ütemben megjelenő hosszú kitarzott *A* orgonapont jelzi a coda indulását, mely felett megszólal a dúr zongora témaváltozat. A fejlesztés két hullámban éri el a *ff*-t. A zongora anyagának felrakása tipikusan hangszerszerű, váltakozó kétkezes anyagot tartalmaz, mely oktáverősítéssel, záróakkordjaival zenekari hangzásúvá növekszik. A hegedű *liegender Bogen ff* fektetett vonásai sűrítik be a tételt, erőteljes akkordokkal, hangsúlyozott hosszú *fisz* hanggal zárva a finálét.

4.5 Az op. 13 II. fisz-moll Vonósnégyes

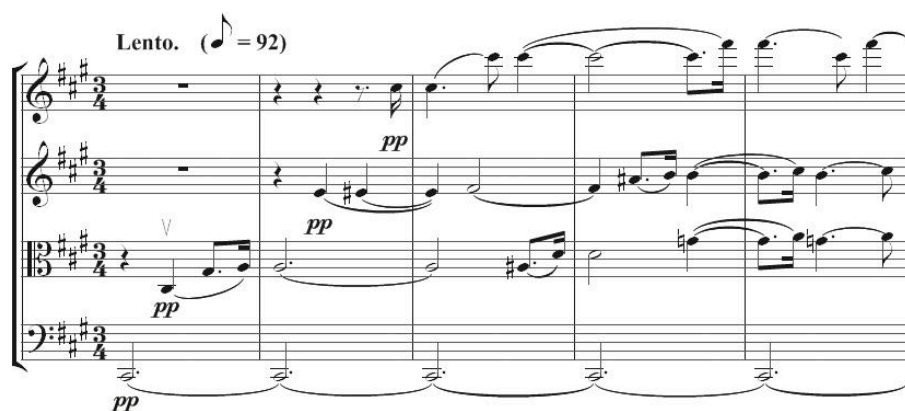
I. TÉTEL

Bevezetővel egybekomponált szonátaforma.

Lento =92 (3/4)

A 28 ütemből álló Lento, Weiner dramaturgiailag legjobban felépített, legszerveesebben kidolgozott bevezetője, melynek dramaturgiája az érzelmek kibontásának, majd lenyugvásának folyamatát festi le.

A cselló szinte a semmiből induló *pp* *Cisz* hangja fölött bontakoznak ki az egyre magasabb regiszterben, súlytalan ütemrészben bekapcsolódó szólamok. Kromatikus színező lépéseikkel, komplementer ritmusú mozgásukkal – a *pp* dinamika feszültségében tartva – teremtik meg a várakozást, melyet a két belső szólam a főleg nagytercekből álló párhuzamos mozgásával sző tovább, míg a prímhegedű – kvart lépéseivel kettős értelművé téve a tonalitást – visszafordítja a dallamot (68. Kottapélda).



68. Kottapélda: op. 13/I. tétel indítása. A bevezetés *pp*-ből szövődő komplementer építkezése.

A három nyolcad motívum (fölfelé lépő trichord) a továbbiakban uralni fogja a tematikát. A hegedű kvart lépései mellett, az ereszkedő szekvenciájú, kettős kötéses motívumok közt kvintlépések sorjáznak, melyek Weiner kompozíciós technikájában a textúra új szemléletű megjelenését sejtetik. A cselló két oktávot ugorva magas regiszterben csatlakozik a szekund hegedű és a brácsa egyre erősödő, súlyosodó negyed lépéseihez. Az ereszkedő szövegen kibomló crescendo és a cselló visszataláló *Cisz* hangja fölött, a dinamikus mozgású szólamoktól a cselló átvéve a vezető szerepet, feltörő monológjával köti össze, teljesíti ki a crescendo fokozatának utolsó lépéseit. A bevezető kétharmadára érkező cselló *fisz* hangja jelenti a bevezető kulminációs pontját. A *sempre espressivo* hangzás és a *ff* intenzitása komoly súlyt ad a formarésznek. A trichord motívum az I. hegedű és a cselló szólamban feszítő ellenmozgásba kezd. A szólamok belépésével szekund disszonanciák képződnek a kvintet ugró két középső szólam belépésekor. Weiner csakis eddig a határig merészkedett el, az ő disszonanciái feloldódnak, mindig visszatalálnak a tonalitás

biztonságot, megnyugvást jelentő kereteihez. A motívumok mesterien szerkesztettek. Weiner a rész megnyugvását a motívum növelésével éri el. A frazeálást pontosan jelzi: a kiemelés hangsúlyait hat hangonként (két motívumonként), majd négy nyolcadhangos motívummal növeli, ezt követően nagyobb léptéket kialakítva, komplementer mozgású, egyre hosszabb értékű hangokhoz csatlakoztatja. A bevezetés lecsendesülő mozgásait nyitva hagyja a *ciszre* épülő akkordon (szűkített kis szeptimmel).

Allegro appassionato ♩ = 152 (C)

A szonátaformájú tétel bevezető anyaggal indul.³⁵ A súlyokkal jelölt, szünettel elszeparált hangok éles kontrasztot jelentenek a bevezető folyamatos játékmódjával szemben. A 34. ütemben a tritonust lépő két fél kottát követi a sodró lendületű kis triola csoport, mely ráfut a brácsa *sfpp* hangzás subito kontrasztjára. Weiner ezt a „figyelmeztető” mottószerű energikus anyagot a tétel során többször is formarészek, témák indítása előtt alkalmazza.

Az első vagy főtéma a 36. ütemben indul a szekund hegedű izgatott *pp* repetáló hangulati bevezetésével. A témát a cselló exponálja, sejtelmes, mély regiszterű indulása, kromatikus váltó és átmenőhangjai a tonalitás lebegtetését célozzák. Szinkópás, nyújtott ritmusú szerkezete rokonságot mutat a Franck szonáta II. tételének első témájával. Megfigyelhetjük, hogy Weiner a dallam vonal kialakításában (6 ütem) öt kvartlépést is szerepeltet (69. Kottapéllda).



69. Kottapéllda: op. 13/I. tétel 36-40. ütem. Apassionato dallam izgatott kísérettel.

A kvart a tétel további témáiban is jelen van, sőt a mű IV. tételében erőteljesen megmutatkozik a hangköz disszonanciaként alkalmazott szerepe. A téma motívumainak feldolgozását Weiner már az exponálása után elkezd. Ez alatt a *cisz*

³⁵ Weiner ezt a megoldást már az op. 6/IV. tételében is alkalmazta, melyben kezdésként markáns akkordos (divisi akkord) indítást és összekötőként erőteljes, virtuóz detaché vonású mozgást találunk. Lásd még az Akkordok című fejezetet.

hang hol a repetálásban, hol orgonapontként végig jelen van. A markáns bevezetőanyag ismét megjelenik (a visszatérésnél az első téma kihagyásával, ebbe az anyagba csatlakozik be a hegedű szólója, lerövidítve a visszatérést).

Ezt követi a 66. ütemben a *fisz-mollban* megszólaló téma, mely a témacsoport második anyaga. Weiner a tételben az orgonapont támaszával mutatja be a témákat. Itt is a cselló triola *fisz* orgonapontja felett hangzik fel az *p innig* (prímhegedű) (70. Kottapélda), majd a *p dolce* (szekund hegedű) jelzésű téma, melynek szeretetteljes, bensőséges romantikus érzelmeit az ellenszólam *schweller*rel kiemelt sóhajszerű motívuma is megerősíti. Megjegyzendő, hogy ebben az esetben is feltűnően nagy számban alkalmaz a témában kvartugrásokat.



70. Kottapélda: op. 13/I. tétel 66-72. ütem. A főtémacsoport második *innig* témája

Weiner motivikus fejlesztő technikájáról képet kaphatunk már az átvezető szakaszban. Ebben a részben, mint eddig is, folytatja a tematikus feldolgozást. Most a téma kvart ugrásáé a főszerep. A motívum két formáját is alkalmazza: hol lefelé (77. ütem), ahogy az *innig* témában jelent meg, hol fölfelé (78. ütem), ahogy az első, szinkópás témában szerepel, addig variálja, míg a *ff* fokozás tetőpontján summázatként két szekund lépésbe nem sűríti (85. ütem).

A 94. ütemben megjelenő *p dolcissimo* második vagy melléktémában az előző fejlesztés eredményét összegzi (71. Kottapélda). Így kvartugrás fölfelé, szekund lefelé (az ismétlésnél skálamenettel tölti ki a kvart távolságot), majd kvart fölfelé és szekund fölfelé lépés következik (mely a szekund motívum második fele), ezt szintén a skála változatban ismételi.

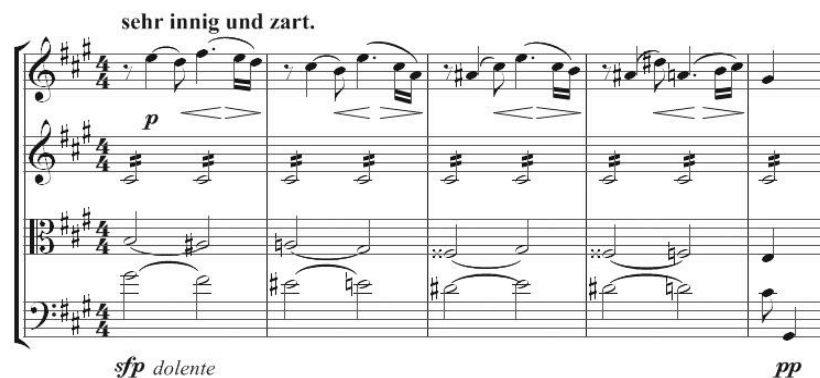


71. Kottapélda: op. 13/I. tétel 94-98. ütem Kvart-szekund lépésű, *p dolcissimo* második téma.

Mindez beletorkollik a záró rész *Cisz-dúrjába*, ahol a cselló *Cisz* orgonapontja felett, a brácsa *espressivo* emelkedő dallamára, a három szólam ereszkedő dallamú mixtúrája felel.

Weiner az expozíció végén (ahogy ezt már tette az op. 4 /I. tételében) még egyszer szerepelteti az első (szinkópás) témát, de kromatikusan ereszkedve, a végét kvintugrású záró formulává variálva. Weiner az expozíciót klasszikus hagyományoknak megfelelően a domináns *Cisz-dúr*-ban zárja.

A kidolgozás a 119. ütemben indul. A kis triola motívumok kiélezett *sfpp* effektjeivel egymásnak felelgetve, izgatott repetálásokat indítanak, melyek a szinkópás téma feldolgozásához adnak háttérrel. A kidolgozás érzelmi hullámválása különböző hangulatokat jelenít meg: érzékeny hangkarakterekben kezdődik (az első különleges beírás a hegedű *innig* és a cselló *dolente* jelzése), mely után intenzívvé válik, indulatai felforrósodnak (72. Kottapéllda).



72. Kottapéllda: op. 13/I. tétel 126-130. ütem. *Sehr innig und zart* és a *dolente* hangzáskarakterű anyagok.

Az első hullámban a markáns témaanyag kíséretéből szinkópás ritmusúvá váló giusto karakter hevíti föl a szenvedélyeket, majd megjelenik a *sfpp* effektű kis triola,³⁶ mely modulál és az *f-moll* hangnemű első vagy főtéma belépéséhez vezet. A 146. ütemben megszólaló szinkópás téma *dúr* verziója igazi pasztorális foltot jelent a hangulati palettán. Az atmoszféra megteremtésében a kíséret segít. A *p dolce*, legato-tremoló,³⁷ és a cselló (fönről induló) arpeggióinak³⁸ hárfaszerű felbontása (73. Kottapéllda) az a színező eszköz, mely meleg hangulatú pillanataival kontrasztot teremt a kidolgozás döntően *moll* jellegű anyagaival szemben.



73. Kottapéllda: op. 13/I. tétel 150-152. ütem. Fönről induló cselló arpeggió.

³⁶ Lásd a Kiemelés hangsúlyozással című fejezetet.

³⁷ Lásd a Tremoló című fejezetet.

³⁸ Lásd az Arpeggio című fejezetet.

A moduláló témát körbefonják a kísérő szólamok utókákkal gazdagon díszített trillái. A fokozást még egy hullám követi. A visszalépő *p* dinamika most már feltartóztathatatlanul a csúcsra emelkedik. Weiner a fokozás technika egész arzenálját felvonultatja. Található itt fokozatos dinamikai növekedés, a basszus kromatikus fölfelé lépése, motívumsűrítés, ritmikai sűrítés, motívumismétlés, hangsúlyozás, csakúgy, mint a fokozás eszközeként a legátót felváltó lefelé vonásirányba játszott akkordok. Weiner tempóélnkítést kér *animato* jelzéssel. A szólamok egymásnak adják a dallamot, majd a tömegnövelést alkalmazza az unisonóhoz lépcsőzetesen becsatlakozó szólamok által. A fokozás végső eszközeként, *poco grave* jelzéssel (171. ütem), bekövetkezik a fékezés, melyet a daktilus ritmus triolára váltásával fordít vissza a féktelen hajsztát. A befejeződő kidolgozást hangulatilag a lecsillapodott szólamok *doloroso* sóhaja kapcsolja a reprízhez.

A bevezetés visszaidézése csak a *ff espressivo* súlyponti résztől történik (28-ról 6-ra csökkentve a visszaidézett ütemek számát).

A visszatérés megoldása egyedi. A téma feldolgozása már az expozícióban elkezdődött és olyan szintet ért el a kidolgozás során, hogy Weiner a *Tempo I* jelzésű reprízben csak egy taktusnyi részt dolgoz föl, mindezt a szólóban játszó prímhegedűre bízta. A hullámozó dallamrajzú, ritmikai változatokon keresztül menő monológ átcsap folyamatos tizenhatodokba, melyet Weiner vonás-váltással fokoz tovább. A különvonású *detachè* elvezet a *ff*-ig, mely – az expozícióban már említett helyen – csatlakozik vissza a bevezető *risolto* anyaghoz, ezáltal Weiner az első téma bemutatásának elhagyásával mindössze 8 ütemre karcsúsítja az expozícióban elhangzó 31 ütemet. A témacsoport *innig* hangulatú második témája *fisz-mollban* szólal meg. Az ezt követő átvezető területet teljesen kihagyja a kvart-szekund téma kialakulását, így 16 ütemből csak néhány ütem marad. Az utána következő brácsa téma *Fisz-dúrban* indul. A formarész végén itt is él az első téma visszaidézésének technikájával (234. ütem).

A 246. ütemnél indul a coda. A mély regiszterben, a hegedűkön *ff molto espressivo* tónussal megszólaltatott, augmentált változatú téma-töredék drámai hangot üt meg. A szólamok oktávval magasabbra helyezése után a cselló, mely majdnem két oktávot ugrik, visszazuhan. Weiner ritka jelöléseinek egyike a hely, a brácsa *immer ff* jelzéssel a hegedű artikulációját kánonban ellenpontozza, eközben a cselló *p immer leise!* visszatartott dinamikával háttérbe vonul a *Fisz* orgonapont repetálásával. A

lecsendesedő szólamok *pp* mélypontról indítják a sztretta részt (*poco più mosso* 256. ütem). Az itt megszólaló kis nyújtott ritmus az *innig* témában már szerepelt. A 4+4 ütemes periodikus anyaghoz 4 ütem motívumismétlődés járul, mely elvezet a 268. ütemhez. Ez a kiemelés Weiner op. 13/I. és IV. tételben alkalmazott unisono összegzés. Itt hangzik el utoljára a téma *ff* kígyózó formája. Ennek folytatásaként a tonikai orgonapont felett a nápolyi (*G-dúr*) akkord *ff* disszonanciája szólal meg, melyet a *sul G* tónussal játszó hegedű *Cisz* hangra kinyitó gesztusa követi. Majd a cselló *pp* tizenhatodok izgalmát idéző repetálására a tonikai harmónia megnyugvása felel.

II. TÉTEL

Molto vivace ♩ = 144 (3/4)

A tétel scherzo, mely szonátaforma és nem a triós dalforma szabályait követi.³⁹ A tétel hangvétele a mendelssohni tündérzenékkal ugyanúgy kapcsolatban van, mint a beethoveni scherzók hagyományával. A gyors 3/4-es tétel metruma tulajdonképpen összekapcsolódó ütempárokból áll (a 2x3 negyed egységekben). A tétel alaphangneme nem rugaszkodik el túlságosan a darab *fisz-moll* hangnemétől, hanem a párhuzamos *A-dúr*t választja.

Az első téma fő anyaga ritmikailag beethoveni ötlettel megszerkesztett súlytalan belépés, súlytalan oldódással, melyet a szekund hegedű ütemszínen való belépése „rak rendbe” (74. Kottapélda).

Molto vivace. (♩ = 144)

The musical score shows the beginning of the second movement. It is in 3/4 time and A major. The tempo is 'Molto vivace' with a quarter note equal to 144 beats. The score is written for piano. The right hand has a repeating motif starting with a piano (*p*) and *dolce* marking. The left hand has a weightless theme starting with a piano (*p*) marking. The score is divided into two systems of staves.

74. Kottapélda: op. 13/II. tétel kezdete. A repetáló motívum és a súlytalan téma.

³⁹ Weiner az op. 11 esetében tért el először a hagyományos formától.

A 32 ütemes periódus első 16 ütemes felét a hegedű, a másodikat a brácsa mutatja be. A tétel tematikáját tekintve meghatározó a bevezetesként megszólaló repetáló anyag. (A kortárs Bartók vonósnégyeseiben megjelenő motívumokkal való hasonlatosságokat lásd az Áttekintés című fejezet A „bartókos” vonósnégyes címszó alatt).⁴⁰

A repetálás *A* hangon kezdődik és *B* (45. ütem), majd *H* (53. ütem) hangok repetálásával folytatódik és az 59. ütemben megszólaló második témáig tart.

A kísérő anyag itt következő szerkesztési formáját Weiner a III. és a IV. tételben is alkalmazza. A zsongó anyagot, mely a szekund hegedű és a brácsa tükörmozgású váltóhangos motívuma, a 3/4-es ütemben elhelyezett páros motívum „végtelenített” érzete teszi „gépszerűvé” (lásd Függelék 9/B, 12/B és 13/B kotta). A téma szökellő, duplázó motívum alatt (75. Kottapéllda), a cselló pizzicato ritmikájával erősíti az ütemek hármas lüktetését (74. ütem), mely máris „felgyorsul” duola sebességűre (80. ütem). A *C* orgonapont felett ismétlődő duplázó téma befejezését a hegedű dallamához csatlakozó duola mozgása emeli a záró szakasz témájához. A kiemelt anyag a hegedű magas regiszterű, *ff* oktáv-repetálása (*G* oktáv). A *G* hangot átvéve a szekund *G*-ről *Giszre* lép, majd megérkezik az *A*-ra, melyet a többi hangszer a pizzicato élességével erősíti meg (121. ütem). Weiner ilyen esetben kihasználja a vonós hangszerek üres húrjait és azok természetes zengésével erősíti ki a duplázott hangot.⁴¹ Az ezt követő két hangos motívum szólam-párokba rendeződve kezd ellenmozgásba. A 131. ütemtől ismét folytatódik a repetálás a hegedű *A* hangján, a téma súlytalan, majd súlyról indított, meglepetésszerű rövidülésével. Erre az 141-142. ütem az üres húros megerősítés *f* hangerejével felel. A prímhegedű oktávval mélyebb repetálását, a cselló három pizzicato *A* hangja vezeti át a kidolgozásba (*Diszre* lépve *H-dúrban* folytatva).

A 149. ütemnél érkezünk el tehát a kidolgozási részhez, melyben egyre nagyobb szerepet kap a skálalépés három hangú motívuma. (Ez a motívum az első téma második felét kísérte és a második témában is szerepet kapott.) A 165. ütemben *G-dúrban* szólal meg az első téma a cselló *D* orgonapontja felett. A 185. ütemben *ff* dinamika jelzi, hogy a szabadon csapongó hegedűfelbontások tükörmozgásba rendeződnek. A 194. ütemtől komplementer ritmikájú szólammozgásba kezdenek, mely polifon feszültségű, de nem találunk benne tiszta imitálást. Weiner a kiemelés

⁴⁰ A kortársak közül Bartók I. Vonósnégyesének IV. tételében és a II. Vonósnégyes II. tételének kísérő anyagai közt uralkodó szerepet töltött be.

⁴¹ Lásd a Kiemelés üres húrral című fejezetet.

fajtái közül az előadót eligazító ten. (tenuto) jelzést használja, melynek beírásával széles játékmódot kér és így megnövekedett fontosságot ad a pontozott fél kottáknak az előadás során. A hegedű a skála és a felbontás elemeiből két ütemes osztinató füzért játszik, mely alatt a többi szólam a második téma kvint lépését hozza tükörmozgásba, elnyújtva (lásd a Függelék 10/B kotta). Ezután a hegedű kanyargó szólójával elvezet a *g* hang repetálására, melyet a szekundnak ad át (244. ütem). A *C-dúr*-ban induló téma „elhangolt” kis szekundlépéses torzításban szólal meg a csellóban *G*-ről, majd szekvenciális emelkedésbe kezd *A*, aztán *H* hangról indítva. A szövegben ismét a polifonikus feszültséget érezzük, most már megjelenik az imitáció is. Most *Fisz*-ről indul az „elhangolt” cselló szólam (272. ütem). A prímhegedű felbontásai elvezetnek a *Gisz* oktáv repetálás *ff* tetőpontjáig, alatta a téma rövidült, súlyra jövő játéka szól. Az enharmonikus moduláció (*ff* dinamikával) előkészíti az „elhangolt” visszatérést, mely a 304. ütemben, *Asz-dúr*-ban történik, de halkabban és lágyabb-édesebb hangvételen (*pp*, *dolcissimo*), mint az elején. A hegedű magas *Asz* repetáló hangja alatt a szekund, majd a brácsa hozza a témát. A 336. ütemben a cselló átveszi az expozícióban a hegedűre bízott nagy ívű felbontás feladatát (*cisz-moll*, *d-moll* cselló felbontás felett *Gisz* hangról *A*-ra emelkedik a szekund repetálása).

A 359. ütemben a második téma megjelenik a csellóban a további három szólam „zsongó” kíséretével. A 374. ütemben a brácsa játszik hat hangból álló osztinátót, a cselló a szekunddal együtt penget és hozza a duola mozgást (lásd Függelék 8/B. kotta). A *H* orgonapont a *G-mixolid* dallamot támasztja alá (75. Kottapéllda).



75. Kottapéllda: op13/II. tétel 387-396. ütem. A duplázó mixolid dallam (I. hegedű),

A hegedű dallamának duolái fellépnek a (*ff*) záró rész *Fisz* oktáv repetálására (404. ütem), a szekund átvéve tovább lép a *G*, majd a *Gisz* hang repetálására (lásd Függelék 14. kotta). Weiner 28 ütemet bővít az expozícióhoz képest a 440. ütemig. A repetálás energikus *ff* tömbje a 449. ütemig, az *A* hangra lépéséig tart. A szöveg érdekessége, hogy az első téma súlytalan belépő motívuma a súlytalan oldódása helyett *sf* kiemelésű akkordokat kap, ezek a hosszú hangra rákötve jelennek meg, ahogy a téma ritmusa megkövetelné, de Weiner beírta, hogy az akkordoknál lefelé vonóírányt lehet váltani a súlyosabb, és pontosabb hangképzés érdekében (135. ütem).

A témák visszaidézése után megjelenik a cselló három pizzicatója, melyet a 478. ütemben a repetálás váltóhangos változata követ (*C-H-C*), ami Weinernél a formarész végét jelenti (mint az op. 9/IV tételében). A cselló a *B*-re lép, majd tovább vezeti azt az *A* hangra, mely megérkezést jelent az *A-dúrba*.

A coda alaphangnemben *A-dúrban* a 490. ütemben indul, ami az eddig elhangzottak összefoglalását jelenti. A cselló repetálása a tonikai *A* hangon végig vezet a codán. A három hangszer együtt szólaltatja meg az első témát, majd hullámozó mixtúra mozgást végez (schwellerrel is kiemelt formában 509-509, 512-513. ütemben;)⁴². (lásd Függelék 11/B kotta). A tündérezene az 516. ütemben a három hangszer trilláján visszahalkul, és 25 ütemes *pp* tömböt képez, az eddigi mozgások áttekintését jelentő párhuzamos, néha ellentétes szólami rajzolatokkal. Az ezt követő, hullámokban emelkedő, virtuóz felbontásokat a prímhegedű végzi, az 547-562. ütemig, *ff*-ig erősödve. A szekund repetálása az oktavfogással vélik dúsabbá. A két mély vonós érdekes leírást értelmezhet. Az 550. és az 558. ütemek jelzéseiről van szó. A *mp* dinamikáról induló brácsának akcentussal és *marcatóval* jelölt hangot kell indítania, mely együtt *crescendál* a cselló kvintjével. A csellónak csak nyolcad hangot írt, mert utána *sf* pizzicato következik, addig a brácsa hangjára beírta a *tenuto* jelzést, hogy az előadás a cselló kilépésével véletlenül se vékonyodjon el. A következő fokozat már *f*-ről indul, ezért a *marcato* jelzést már elhagyja.

A *ff* tömb 19 ütemig tartja magát, mely rész karakterét markánsá teszi a hosszú *ff* hangok ék jelzéssel, hangsúllyal ellátott indításával és az erőteljes pizzicato akkordokkal. A halkuló akkordok és a *pp* könnyed párhuzamos mozgások harmónia váltakozásai után, két pizzicato *A* zárja a tételt (lásd Függelék 15/B kotta).

III. TÉTEL

Andante  = 84 (6/8 9/8)

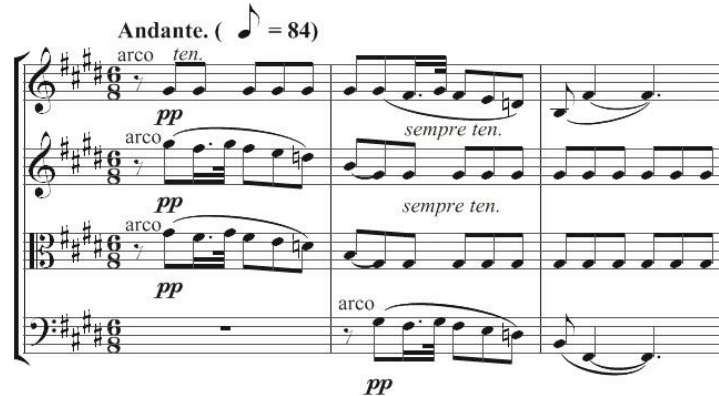
Formája egyszerű dalforma, *cisz-mollban*. Az *A* rész nem visszatéréses, hanem a variált, összetett szerkezetű (8. táblázat).

Formarészek	Bev. – A – Av – B	Trió	Bev. – VarA – C
Ütem számok	6+10+11+9	8+8+6+6	2+11+10

8. táblázat A III. tétel formarészei és ütemszámai

⁴² Lásd a Kiemelés schwellerrel című fejezetet.

Az **A** rész 6 ütem bevezetővel indít, a *gisz* repetáló anyaggal, amelyből kinyílik a szekundhegedű és a brácsa oktáv *pp* dallama. A bevezető anyaga ereszkedő drámai dallam, melynek gyászinduló jellegét ad a kis pontozott ritmus.



76. Kottapéllda: op. 13/III. tétel indítása. Gyászindulót idéző drámai hangvétel *pp* repetálással.

A tercre váltó kísérő repetálás végig követi az **A** részt a 27. ütemig. A hangköz a harmóniafüzés modulációit követve hol kis, hol nagy tercre módosul, de végig makacsul kitart, dinamikái a dallam érzelmi hullámzását követik. Weiner *sempre tenuto* beírással a lehető leghosszabb hangot, és a legkisebb elválasztást kér az ismétlődő hangok között.⁴³ Ebbe a hangulatba lép be a cselló, melyre a prímhegedű párbeszédesszerű szerkezettel reflektál. Az ereszkedő dallamvonaluk, az állandóan megjelenő kis nyújtott ritmusuk lemondó, fájdalmas sirató jellegét kölcsönöz a tételnek (77. Kottapéllda).



77. Kottapéllda op. 13/III. tétel 6-8. ütem. Sirató jellegű ereszkedő dallam (cselló).

A cselló minden esetben megváltoztatott módusban szólal meg. A disszonanciák tekintetében ez a tétel Weiner legtávolabb merészkedő harmónia fűzéseit tartalmazza. Másodszorra a variált indulás *e-mollban* történik, mely *C-dúr*, *c-moll*, *d-moll* foltok disszonáns érintésével, a *cisz-fríg* színezetével érkezik a *Cisz-dúrba*. A harmadik rész a szünet metszetével erősen elválasztott egység, új anyaggal (**B**) indít. A brácsán, majd a II. hegedűn megszólaló *f espressivo*, deklamatív anyag az I. hegedű motívumának sűrűsödésével emelkedik a *ff* tetőpontra, melynél megszólal a bevezető téma 5 hangra

⁴³ Lásd az Artikuláció-vonások című fejezetet.

bővülő egészhangú skálatöredéke a brácsa és a cselló oktáv párhuzamán *ff*-ban. Elhaló ismétlése a *pp* mélypontra vezeti a dramaturgiát.

A 37. ütemben, a trió kibomlásával éled fel (*crescendo jel, dolcissimo*). A trió zsongó kíséretének szerkezetét már a II. tételből ismerjük (tükörmozgású váltóhangok kis triolákba rendezve), melynek nyugodt, *pp* háttere jellemzi az első nyolc ütemet. A prímhegedű *B*-re épülő lá-pentaton dallamát, a cselló nagy regisztert lelépő legató ívei ellenpontozzák. A hegedű merész fordulatai Weiner új hangvételének bizonyítéka (78. Kottapél; lásd még a Függelék 1/B kotta, 37-46. ütemét).



78. Kottapél: op. 13/III. tétel 42-45. ütem Gazdagon díszített *h* hang.

A 45. ütemben a szekundhegedű *p dolce* megszólalása *h* pentaton. A kísérő szólamok az I. hegedű és a brácsa, majd a cselló, Weiner zabolátlan variációs technikáját mutatják. A *gisz-pentaton* témát játszó brácsa *espressivo ff* és *mf* közt hullámozik, kísérete a hegedűk terc párhuzamaival és néhány ponton a cselló csatlakozásával mixtúra szerkezetté egyesül (57-58. ütem). A hegedű (2 ütem), és a brácsa (4 ütem) *h-pentaton* dallamfüzére vezet vissza a *h* hang repetálásával az *A* részhez (lásd Függelék 3/B kotta).

Az erősen variált visszatérés csak két ütem bevezetést tartalmaz. A *cisz-moll* hangnemi megerősítés után a prímhegedű *pp dolce* egy ütemet idéz a bevezető dallamból (lásd Függelék 4/B kotta, 65-68. ütem). A kíséret szinkópává változott lüktetését a cselló veszi át, melynek nyolcad mozgásai a 77. ütemben halnak el. A téma dallamváltozatai a brácsán *mf espressivo* jelennek meg, *cisz-pentaton*, *dór* és *C mixolid* móduszokban. A hegedű motívuma egyre mélyebb regiszterben ismétlődve megszakad. A *C* rész kitörése, a tetőpontot jelzi a *pesante ff, tenuto* nyolcadjaival, és az akcentussal kiemelt *cisz-moll* harmóniával, mely rányílik a *sff* kiemelésű *molto espressivo* diszsonanciájára. Weiner a hegedű és a cselló párbeszédére bízta a lebontást, mely a komplementer ritmusokkal díszített ismétlődéseken keresztül a hegedű 9/8 monológjához vezet. A lezárás Weiner megoldásai közt egyedül álló: *cisz-moll* tonalitásának érezzük annak ellenére, hogy a hegedű domináns *gisz* hangja, még a pizzicato *cisz-moll* lezáró akkordon túl is hosszan szól (lásd Függelék 5/B, 6/B kotta).

IV. TÉTEL

Allegro con anima $\text{♩} = 123$ (Alla breve)

Az első téma kanyarodó dallamát a primhegedű szólóban indítja, csakúgy, mint az átkötések rövidebb-hosszabb szövegét. Az *Allegro con anima* tétel *pp dolce*, lágy karakterű, nyújtott ritmusú témája, az orgonapont szerepeltetésével, kicsengetett kíséző szólamaival Weiner romantikus arculatát mutatja (79. Kottapéllda). A kíséret komplementer ritmusú felrakásával Brahmsot idézi.

Allegro con anima. ($\text{♩} = 132$)

The musical score is for the beginning of the 79th example, Op. 13/IV. It is in 2/4 time and D major. The score features a violin part (V) and a piano part (p). The violin part starts with a 'p dolce' dynamic and a 'V' marking. The piano part starts with a 'pp dolce' dynamic and an 'arco' marking. The score shows the first four measures of the piece.

79. Kottapéllda: op. 13/IV. tétel kezdete. *Dolce* téma komplementer kísérettel.

A *fisz-moll* alaphangnem után a témát a terc rokon *a-mollban* ismétli meg. Az átvezetés a téma ritmusának anyagából épül tovább, az orgonapont megtámasztás is hasonló szerkezetű a kezdőtémával.

Meg kell jegyezni, hogy a nyolcad figura és a kíséret anyagában szereplő – a II. hegedű és a brácsa által játszott – párhuzamos felbontások a coda sztrejtájában vezető motívumként teljeseznek ki. A *Fisz-dúrban*, majd egy hanggal mélyebben *e-mollban* is megszólaló átvezetés után jellegzetes, lassú legato-tremolo anyagot hoz a szekundhegedű, mely *pp*-ra lehalkulva tovább szól az 53. ütemben megjelenő második téma kíséretként. A hegedű nagy értékű szinkópáit a cselló ellenmozgása kíséri. A vezető szerepet a hegedűtől négy ütem múltán a brácsa nagy triolás, portátó vonásba hajló motívuma veszi át (*mp, espressivo*).

A hangvétel impresszionista foltja megerősödve a *ff* záró részbe vezet. A motívum vizsgálatánál a cselló nagy triolái a coda orgonapontjaként kapnak egyedi hangzásjellegét. A zárórész anyaga a téma kanyarodó kezdőmotívumát dolgozza fel (65. ütem), mely során képet kapatunk Weiner fejlesztő technikájáról, hogyan növeli tovább a *ff* fokozatot.

A 65. ütemnél a dinamika *ff*, a 70. ütemtől a dallamvonal rajza az ereszkedőből fölfelé törekvőre vált, melyeket crescendo jelekkel fokoz és *detachè*-vonások tesznek erőteljesebbé, majd a 75. ütemnél a *tutta forza* tetőpontot elérő jelzése *detachè* vonással és a kísérettel együtt ék alakú hangsúlykiemeléssel jelzi a legerőteljesebb fokozat elérését. A *Desz* orgonapont megmarad (74-78, 83-86. ütemig), miközben a *ff* a 77. ütemben *subito p*-ra vált, visszavezetve ezzel a karaktert a tétel alapanyagát képező, legato jellegű vonásra. Az expozíció végén kiformalódó dallam először a szekundon (86. ütem), majd a prímhegedűn (90. ütem) szólal meg. Ezután már csak a coda anyagaként jelenik meg (299. ütem).

A 110. ütemtől induló kidolgozás az első témából kialakított záró részt és a váltóhangos anyagot használja föl. A 150. ütemtől megjelenő fél kotta értékű akkordok, 23 ütemes *ff* tömbje a kidolgozás súlyponti részét jelenti. Megfigyelhető, hogy Weiner a jó hangzás érdekében a legtöbb esetben olyan akkordot alkalmaz (*d-moll*, *A-dúr*), melynek alsó hangja üres húr, így tovább zengésével a kitarított értékű fél kotta illúzióját kelti. Ezt követi a hasonló méretű visszavezetés, mely a téma-indító, kanyargó motívumot bontja le (*p*, *pp* 20 ütem).

A visszatérés *fisz-mollban* történik, de domináns orgonaponttal, melyet a téma megismétlődése szintén alap hangnemben követ (most már *fisz* basszussal). Az expozícióhoz képest az átvezetés 7 ütemmel bővül, az átvezető téma anyag viszont csak egyszer szólal meg, *disz-mollban* (228. ütem). Érdekes színkombináció vezet be a második téma hangulatát. Három szólam *pp*, szűkített mixtúrát játszik a váltóhang motívumra, mialatt a cselló *pp* üveghangja kelt várakozást (240-244. ütem). A záró rész témáját a hegedű *p dolcissimo*, magas regiszterben hozza, egyedül, szólamátadás nélkül formálva azt meg. A 260. ütemben a hegedűk határozott karakterű, *detachè* vonású ellenmozgó játékba kezdenek a váltóhang anyaggal, mely újszerű hangzást hoz a nagy szekund-kis szext, majd kis terc-kvint és a nagy szekund-kvart hangközpárok ismételtetésével. Ezt a mozgást és az ezt követő kis terc távolságú párhuzamos lépéseket, mely a szűkített felbontás hangjaira épül, a tétellel jellegzetes fordulatanak tekinthetjük. A menetek kifejezésének erőteljességét növeli a brácsa, és a cselló *sff* kiemelésű pizzicato akkordja. A 20 ütemes *ff* tömböt halkulása után, 20 ütemes *pp* lebontás követi, melyben a váltóhang-csoport foszlányokra esik szét, melynek pizzicato vázát a brácsa cselló üveghangja követi.

Moderato (♩ = ♩)

arco *p espress.*

arco *p dolce*

p dolce

pizz. *p*

(quasi timp)

80. Kottapéllda: op. 13/IV. tétel 229-303. ütem.

„Hangszerelt” coda- a *p espressivo* dallamot *p dolce* és pizzicato *quasi timpani* hangzással kísér.

A 229. ütemben megszólaló *p espressivo* téma már az *expozió* végéről ismert. Kísérete Weiner hangszereléseit követi, *quasi timpani* jelzéssel, az azonos magasságú hangokkal, a nagy triola ritmusával az ütőhangszer illúzióját keltve, annak hangzását idézi (80. Kottapéllda).⁴⁴ A költői ihletettséggű elköszönést a virtuóz sztretta követi (*Molto allegro*). Az átvezető anyagból szövött 21 ütem mesteri felépítésű. Végig a tonikai orgonapont hangzásába illeszti a nyolcad mozgások villanó figuráit. A háromszor nekilendülő menet – melynek dinamikája *pp*, *pp* crescendo, *f* – egyre magasabbra hág. A motívum ismétlés erejét a bekapcsolódó szólamok unisono ereje sokszorozza meg. A beszédes detachè-vonás megjelenésével aknázza ki a menet dinamizmusát, melyet a hegedű motívum-ismétlése, a brácsa és a cselló *ff* pizzicato akkordjainak zárásával koronáz meg.

4.6 Az op. 26 III. G-dúr Vonósnégyes

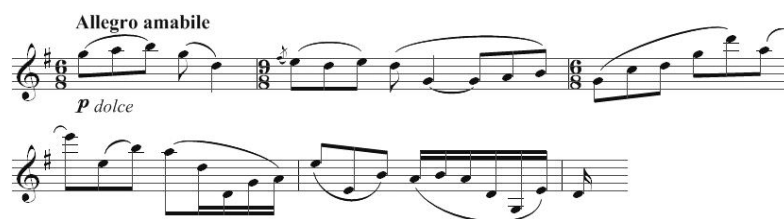
Tétel	Cím		Ütemmutató	Megjegyzés
I. tétel	Pastorale	Allegro amabile	6/8, 9/8	attaca
II. tétel	Fantasie	Poco adagio	4/4, 3/2, 5/4 2/4	attaca
III. tétel	Fugue	Vivo e giocoso	2/2, 1/2	

9. táblázat Az op. 26 tételrendje és ütemmutatói.

⁴⁴ Lásd a Plasztikusság fejezet Három hangzási sík kottapélldáját.

I. TÉTEL*Allegro amabile* (6/8 9/8)

A mű Weiner népzenei anyagot feldolgozó korszakában készült. A kompozíció három tétele *attacca* kapcsolódik egymáshoz. Az I. tétel szerkezetileg szonátaforma. Weiner eredeti ötletének, a hegedűre írt, majd zongorára átdolgozott darabnak ez a harmadik alakja, ahol visszatért az eredeti gondolathoz és a főszerepet a szólisztikusan alkalmazott I. hegedűnek juttatja, mely tematikus anyagával és tizenhatod meneteivel szinte végig uralja a tételt.⁴⁵ A tétel pasztorális jellegű, a pásztorsíp improvizatív dallamvilágát a prímhegedű, a duda hangulatát a kíséret orgonapontjai idézik fel. A dallamvonal állandóan hullámszik, rajzolata Weiner aszimmetriát kedvelő variációs-technikájáról ad változatos képet, mely a sejtelmes pianissimótól a jelentős fokozáson keresztül a fortissimóig fejlődik. A hegedű lágy, legátós girlandjai az *Allero amabile* gyengéd, szeretetreméltó hangzásvilágába kalauzolnak (81. Kottapélda).



81. Kottapélda: op. 26/I. tétel 3-8. ütem.

Pasztorális hangulatú pásztorsíp utánozó dallamfűzér.

Ez a mozgás már az expozícióban variációs lehetőségeket biztosít. A második téma anyaga a klasszikus hagyományok szerint domináns irányba mozdul el (a *G-dúrból h-mollba*). A kidolgozási rész szinte észrevétlenül belesimul az előző részbe. Itt is az I. hegedű változatos figurációi uralják a szöveget, virtuóz lehetőséget adva a hegedűnek a már-már hegedűverseny jellegű vezető szerepre. A rövid kidolgozási rész után a szonátaforma szabályait betartva a visszatérés következik, de megváltozott harmóniákkal. A coda bensőséges hangulatú, melyet továbbra is az I. hegedű vezet vissza a lírikus pasztorál-hangulatba.

II. TÉTEL*Poco adagio (quasi andante)* (4/4 5/4 3/2 2/4)

A II. tétel szerkezete, mint a neve is mutatja szabad fantázia, szonáta jellegű háromrészes visszatérési forma. A Fantázia misztikussága Weiner ritka

⁴⁵ Lásd keletkezési körülmények

hangvételeinek egyike, szabadon áradó, improvizatív dallamrajza az impresszionistákra emlékeztet. A kontraszt téma anyaga éles ritmusával, pentaton fordulataival Kodály dacos indulatú témáit idézi (82. Kottapélda).



82. Kottapélda: op. 26/II. tétel 98-102. ütem.

Népi ihletésű *ff espressivo* téma.

A tétel folyamán két virtuóz kadencia köti össze a formarészeket, melyek a primhegedű legátós motívum-variánsaival a virtuóz, szabad improvizáció benyomását keltik. A kidolgozás a misztikus légkört teremtő kísérettel indul. A tematikus feldolgozás a *Quasi allegro ff* részhez fejlődik, mely *detaché* vonással biztosítja a tétel súlypontjának erejét (83. Kottapélda).



83. Kottapélda: op. 26/II. tétel Kulminációs pont *ff detaché* vonással.

Majd a kadencia legátó motívumaiból kialakított osztinató ad háttérrel a szólók *espressivo* dallamaihoz. A sűrűsödő mozgást az éles ritmusú, *marcato* motívum folytatja komplementer szövésével, amit a bizonytalan pp-ba halkuló szólamok nyitva hagynak a kidolgozás végén.

A cezúra után a visszatérés következik, mely kibővül. A drámai kromatikusan lebegő-ereszkedő *pp e molto tranquillo* mozgású rész ritka hangvétel a Weiner művek karakterei között, mely Kecskeméti István szerint Bartók „lassú vergődés” jellegű zenéivel rokon⁴⁶ (84. Kottapélda).

⁴⁶ Kecskeméti István: „Weiner Leó: Pasztorál, Fantázia és Fuga” In: Kroó György: *A hét zeneműve* (Budapest: Zeneműkiadó, 1974. április) 135-146. o.

Tempo I.

The musical score consists of three systems, each with four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The first system is marked 'Tempo I.' and 'p dolce'. The second system is marked 'pp' and 'p dolce'. The third system is marked 'sempre pp e molto tragg'. The score is a chromatic exercise, with the piano part playing a series of descending and ascending chromatic lines, and the violin parts playing a series of ascending and descending chromatic lines.

84. Kottapéllda: op. 26/II. tétel 77-87. ütem. Kromatikus „vergődés”.

A *ff* espressivo téma és impresszionista foltok váltakozása után a második kadencia következik. Sűrűbb, ambitusában tágabb, virtuózabbá fejlődő mozgásaival építi föl a dramaturgiát. A tétel zárása is sajátos, mert Weiner a *dolcissimo* hangzás melegségével zárja a tételt. A mű attacca jellegét segíti a dominánsként elhangzó záró akkord, mely a fűgához vezet (*D* domináns szekund – *G-dúr* tercéről induló Fűga téma).

III. TÉTEL

(2/2 1/2)

A III. tétel Weiner művei közt egyedül álló gyors tempójú, vidám hangulatú, virtuóz fűga, mely anyaga a regösénekekre emlékeztető fordulatokat tartalmaz. Anyagában Lajtha László 1913-ban Nemesócsán gyűjtött Dudanótáját dolgozta fel a III. tételben⁴⁷ (85. Kottapéllda).

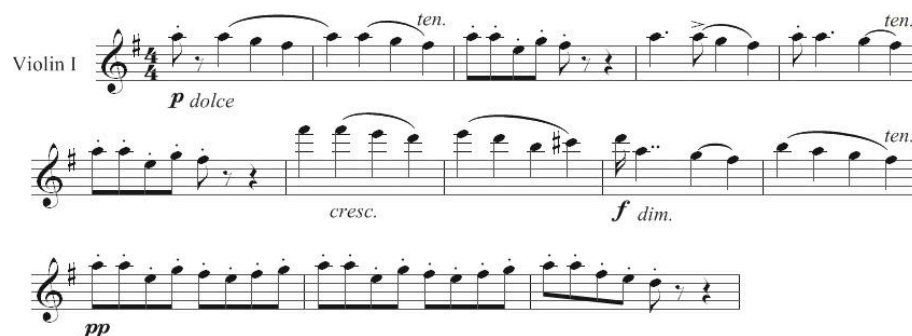
⁴⁷ Tari Lujza: Weiner Leó művészete a népzenei források tükrében *Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Tudományos Közleményei* 2. 62-101.79-80. oldal.



85. kottapéllda: op. 26/III. tétel kezdete. Fúga téma regölésre emlékeztető fordulatokkal.(II hegedű)

Tulajdonképpen Weiner a tételt „szonáta-fúgának” nevezi, melyben az expozíció és a reprimen belül a polifon szerkezetet rövid időre felváltja a homofon melléktéma. A fúga szólamok megszólalási sorrendje: II. hegedű, I. hegedű, cselló, brácsa. A Dux után a Comes reális kvint válasszal lép be. A belépések előtt egy 1/2-es csonka ütem található, ezt követi a codetta két és fél üteme.

A cselló után a brácsa ugyanazt a belépést követi reális kvintválasszal, valamint két és fél ütem codettával. A közjáték húsz ütem. A szonátaforma szabályaiba átlépve, a dudát idéző orgonapont felett, egy homofon szerkesztésű téma következik domináns hangnemben *D-dúrban*, tripodikus tagolással (86. Kottapéllda).



86. Kottapéllda op. 26/III. tétel 57-69. ütem Tripodikus tagolású homofon melléktéma.

A tetemes kidolgozási rész természetesen visszahozza a polifóniát. A témák variált motívumainak merész ellenpontjai széles modulációs palettán mozognak: *Esz-Gesz-A-h-H- cisz-Desz-disz* sűrűsödő modulációk után *C-A-D-G-g-D* domináns orgonaponttal, mely után együtt szól a tonikai és a domináns orgonapont *G-D*.

Ezután a visszatérés következik tonikán *G-dúrban*, de csak, a homofon melléktéma tér vissza, mely elvezet *A-dúrig*. Újra polifonikus szerkesztéshez érkezünk, a szólamok párhuzamos és ellentétes irányú mozgásainak kavalkádja a művet a fortissimo dinamikáig fejleszti.

A téma a codában harmonizálást kap, a domináns orgonapont nyüzsgő váltóhangos variációjával addig sűrűsödik a tétel, míg a feszültség a tetőfokára hág, Weiner szokott módon unisonóba fejleszti, majd kadenciális akkordok zárják a lendületes codát.

4.7 Áttekintés

Op. 4

A mű a korai korszak magyaros – romantikus darabja. A kompozíciót áthatja a fiatal Weiner érzelmek iránti fogékonysága, a romantika temperamentumos hangzása. A karakterváltások szélsőséges hullámmásával biztosítja a tételek dinamizmusát. A tételkezdés hosszú „mondata”⁴⁸ leginkább a díszítő művészetben jelenlevő növénygirlandok szecessziós fűzérére emlékeztet. Weinerre jellemző, hogy gondosan jelöli a mű lélegzését, mely megköveteli a legkisebb tempóbeli differenciát, a metrum váltástól, az árnyalt tempójelzéseken keresztül a rubato jellegű, szabad előadásmód utasításáig. Ezt, a szabályostól eltérő tempómozgatást *ametrikus tendenciának* nevezhetjük,⁴⁹ mely ebben a darabjában határozott lépést jelent a kötött tempók merev alkalmazásával szemben. Ezt tapasztaljuk az I. tételben a 4/4-es metrumból a 3/2-esre váltáskor a második témában, valamint a visszatérés lassításakor és akkor, amikor a formarészek végén tempó változásokat kér. Ide sorolhatjuk a III. tételt, melynek tempóját nyughatatlanul korrigálja. A II. és a IV. tétel ritmusai *ametrikus lejegyzések*,⁵⁰ vagyis motívumai sok esetben ütemvonalon keresztül ívelnek át. Ezek mind Weiner új megoldások iránti törekvését bizonyítják. Dallamai pentaton fordulatúak, de legtöbbször váltó és átmenőhangokkal kiegészülve díszítettek (op. 4/I. tétel, első téma; III. tétel témája).

Az *Andante* tétel az elsiratott szerelemről mesél. Erő, szenvedélyesség, az átalakuló karakterek érzelmi kitörései adják a mű dramaturgiai súlypontját. Különösen megkapó a beékelődő *G-dúr* epizód emlékező, *dolce* hangvétele, melynek hangulatát segíti a huzamosan jelenlevő orgonapontokkal, melyet sokszor díszített formában alkalmaz. A visszatérés terc nélküli akkordja a dúr erejével hat. A tétel maggiore befejezésű.

Az érzelmek megjelenítését két kontraszt tétel fogja közre. Különösen a második és a negyedik tétel bővelkedik a magyaros hangvétel jellegzetes fordulataiban (lásd a Magyaros hangvétel fejezetet).

⁴⁸ Weiner a nagyobb egységű, nem periodikus jellegű témát mondatnak nevezi.

⁴⁹ Kókai Rezső a késő romantika stílusjegyként értékeli a metrum, valamint a tempó egyenletességének megváltoztatására, felbontására tett kísérleteket. Kókai Rezső - Fábián Imre: Századunk zenéje. (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1961): 22. oldal.

⁵⁰ U. o. 20-21. oldal.

Az utolsó tétel virtuóz lendületű szonátarondó, melynek már a témájában is váratlan modulációk szereznek meglepő pillanatokat. Mozaikszerűen alkalmazza a tematika szétszedését-összeillesztését. Dinamikus karaktereit a kísérő szólamok dús arpeggiói mellett a – kikísérletezetlennek is nevezhető – túlzó vastagságú, sforzatos akkordok intenzív pizzicatói kísérik, melyek erőteljes hangzása a vonószekari hangzásképhez közelítenek.

Op. 6

A műben a megerősödő magyaros hangvétel mellett jelen van a visszafogottabb, franciás hangzásképe. A két szélső tételben megjelenik a kiforrott kettős témaszerkezet, mely a mottó tematika és a legátó kontraszt anyag összekapcsolásán alapul, hozzá további ellenkaraktereket, köztük homofon anyagot csatlakoztat. Az orgonapontok, dupla orgonapontok nagy területeket fognak össze. A három hangszer sokszor a harmóniák kiegészítéseként duplafogásokat játszik. Másrészt az unisono játék szólamcsökkentő technikájával él a dallamok *ff con fuoco* kinyilatkoztatásának alkalmával. Ha az unisonót átvezető anyagként alkalmazza, akkor az egyik szólam játékos variációval körbefonva, „díszített” unisonót hoz létre (op. 6/IV. tétel). Új formakombinációval találkozhatunk a III. tételben, ahol a variációt és a visszatérési formát ötvözi. Míg az előző műben (op. 4), túlzó akkord tömegeket mozgatott, addig az op. 6-ban letisztult puritán „divisi” akkord-játékot alkalmaz. Az op. 4 IV. és az op. 6 II. tételében, a dúr és a moll tonalitású részeket olykor dór modalitású témák színezik. Szólam hangzásarányaiban megjelenik az új, differenciáltabb jelölésrendszer, melyben a szólamok hangzásának fontossági sorrendjére sajátos jelölésekkel ad eligazítást.

Magyaros hangvétel

Különösen az op. 4 és az op. 6 tételei bővelkednek a magyaros hangvétel jellegzetes fordulataiban, mely műveket az op. 3 és az op. 5 darabokkal közvetlen kapocs fűz össze. Weiner saját anyagú témákat használ. A különböző textúrák között szólalnak meg a magyaros hangvételű témák. Szerkezetük lehet sorszerkezetű (op. 3/I. tétel, op. 4/II. tétel trió, IV. tétel, op. 6/II. tétel). Dallamai alapulhatnak pentaton, vagy modális skálákon (dór op. 4/IV. tétel; op. 6/II. tétel trió), de előfordul a Liszt művekben gyakori skála is (op. 3/I. tétel, op. 4/II. tétel elején mottóként jelenik meg). A dallamrajzolatot díszítheti előke (op. 3, op. 4/II. és IV. op. 6/IV. tétel). A

legmeghatározóbb azonban a ritmika elűtérbe kerülése. Mindenekelőtt a szinkópa játékos, könnyed megjelenése (op. 4/II. tétel), de válhat feszessé, sűt hangsűlyozott formában élessé, sűlyossá és az átkűtések remek lehetűségeet adnak a ritmikai játékokra, a sűlytalan űtemrűsz tréfás, csalóka kihangsűlyozásra (op. 6/II. tétel).

A művekben népzenei ritmikára utaló kűlűnbűzű nyűjtott ritmusok (op. 6/IV. tétel), éles ritmusok (op. 26/II. tétel), táncűktetések (op. 4/II. tétel), valamint regűlésre emlékeztetű fordulatok szűlálnak meg. (op. 26/III. tétel).

Weinernél tűbb ízben megnyilvánűlhat a rubatónak megfelelő felszabadult előadásműd, mindez a korabeli nemzeti érzelmű kűzhangulatot tűkrűzi. A rubato fogalmat mindűssze egyszer (op. 4/III. tétel) találjuk a kotta jelűlései kűzt, mert ezt a népzeneben használatos műszűt akkoriban nem használták a klasszikus zenei előadásműdra, de „kűrbeírását” megelűlhetűk már az op. 4/II. *molto ritenuto* jelűlései kűzt. Ez a szabad előadásműd az op. 5 *Farsang* programmal ellátott „rűszeg dűlűngélése” és a kapatos szerelmes ifjű énekének megjelenítésében is megtalálható.

Op. 9

Tematikus szerkesztés

Az arculatváltó tematika létrehozásának programjához a mű felűpítésében Beethoven, Franck, Liszt és Bartók⁵¹ darabjai szolgálhattak mintáűl.

Már a bevezetést és az első témát is tematikus kapcsolat kűti össze, mely során az „űsmotívum” űj arculatot kap, a téma dallammá alakulásában, megváltoznak sűlyviszonyai, ritmusának lűktetése és a mozgásjellege. A tematikus egység továbbszervezűdik az utolsó tétel teljes matériáját meghatározű szerkesztési elvben, mely az elűzű három tétel legjellemzűbb tematikus anyagát dolgozza fel. A rejtvény műdjára átalakított témák, nemcsak a dallam hangjaiban jelentkeznek, hanem a kíséret motívumai kűzűtt is. A ritmikájukban, sűlyviszonyaikban, artikulációjukban és karakterűkben megűjűlt témák adják a tétel karakter tervét. Az arculatváltással átalakult tematika megjelenik a kíséret ellenszűlamaiban, így a témák egymásra reagálva, egymást kiegészítve adják a mű egységét. Az egyedi műdon alkalmazott összefűggésrendszert Weiner már más művében nem alkalmazta.

⁵¹ Beethoven: IX. Szimfonia téma visszaidézése, karakterváltű variáciűi, C. Franck: A-dűr Szonátájának visszaidézett tematikája, megváltozott arculatű témái, Liszt: *Faust*, *Les Préludes*, Bartók: *Két arckép* poláris-karakterváltásű témái, jelenthették a mintát az op. 9 IV. tétel megoldásaihoz.

Az op. 9 esetében is a lassú tételben jelenik meg Weiner variációs-építőtechnikája. A hegedűszólamhoz a fokozás eszközeként a zongora szólam díszített dallamát csatlakoztatja. A figurációk egyre összetettebb variációkká fejlődnek. Sűrűsödő ornamentika rajzolja meg a mű dramaturgiai tetőpontját.

Weiner a tánc műfajához való vonzódását a gyors walzer tételben (Rasches Walzertempo) és a tarantella-mozgású zárótételben hívja életre. A táncok kíséretében (a II. és a IV. tételben) megjelenik a formát-összetartó osztinató alkalmazása.

A szonátából hegedűverseny készült. A nagy formakeretek és a mű concertáló jellege elősegítette, hogy az átíratképzést átírás nélkül, szinte csak hangszereléssel történjen.

Op. 11

Weiner érett időszakának romantikus hangú szonátája. A visszaidézés szerkezeti megoldását alkalmazza a IV. tétel tematikája előtt a zongora, majd a hegedű kadenciájának keretében. A scherzo, rokonhangvételi a *Csongor és Tünde* tételével, melyet új formaszerkezet jellemez. A I. és a II. tételben is a visszatéréstől Maggiore befejezésű. Újdonság a II. tétel szokatlan formája. Weiner sajátos dinamikai arányaival, differenciált jelölésével, plasztikus hangzásképet alakít ki. Lassútétele, pentaton dallama, őszi lírája Weiner gazdag színvilágának harmonikus hangkaraktere. A zárótétel induló tematikája új hangvételt jelent, melynek ötlete az op. 16 *Katonásdi* című darabjában tér vissza. A tételek zongoraszólam kialakításának számos megoldásában szem előtt tartotta a hangszerszerűség szempontjait (a gyors repetáló hang elkerülése, hangszerszerű figurációk). A mű szerkezete, kadenciája, a szólóhegedű és a zongora koncertálása, a zenekari hangszerek színének lehetőségei Weinert arra sarkalták, hogy a hangszerelés-átíratképzés különleges feladatának megoldására vállalkozzon.

Op. 13

A „bartókos” vonósnégyes

Bartók II. Vonósnégyesének tanulmányozása közben feltűnt egy-egy jellegzetes kottakép, melynek *dejavú* érzete nem hagyott nyugodni. Az egymás mellé illesztett részletek további kutatásra ösztönöztek. A két mű, a Bartók II. Vonósnégyes I. tétele és Weiner II. Vonósnégyesének III. tétele volt.

A kezdeti vizsgálódások után a Bartók mű II. és a Weiner mű II. tétele közt is összehasonlításokat végeztem. Először a Bartók budapesti előadásán elhangzottak jutottak eszembe, a Sztravinszkij és Moliére témaválasztásával kapcsolatban mondtak:

[...] a feldolgozott tárgy, illetve téma eredetének kérdése művészi szempontból teljesen másodrangú... Fontossága ennek csupán az oknyomozó zenetudomány szempontjából van.⁵²

Itt említeném meg azt a történetet, mely szerint Bartók Doráti Antal karmesternek mesélte, hogy egy Sosztakovics dallamot használt fel a Concerto negyedik (Intermezzo interotto) tételében.⁵³

Ezután a dátumokat ellenőriztem. Bartók a Vonósnégyest 1915 és 1917 közt írta. Bemutatója 1918. március 3-án történt. Az Universal adta ki a kottát 1920-ban. Weiner műve 1921-ben készen állt, tehát nincs kizárva, hogy Weiner ismerhette a Bartók művet. Azt tudjuk, hogy Bartók vonósnégyesei közül az első Weiner kedvelt kvartettjei közé tartozott, szerette, szívesen tanította azt. Bartók további vonósnégyeseit – így már a másodikat is – elutasította, tanítására nem volt hajlandó.⁵⁴

Nem lehet kizárni, hogy Weiner nagy várakozással tekintett az új műre. Annál nagyobb lehetett a csalódása, mert Bartók a II. Vonósnégyest a romantikus korszaka lezárásaként, a modern hangrendszerek kísérleti darabjának, az új hangvétele nyitányának tartotta. Weinert valószínűleg a mű merész megoldásai, de legfőképpen „vad” hangvétele, „barbár” disszonanciái háboríthatták fel.⁵⁵ Gondoljunk csak arra, hogy még a '40-es évek végén is „zagyva, értelmetlen kísérletezésnek” tartotta az akkora már elfogadott, konszolidáltnak mondható irányzatokat. Itt szembesülhetett Weiner az általa szépnek tartott zene és a Bartók kísérletező hangjának összeegyeztethetlenségéről és döntött követhetetlen irányának teljes elutasításáról.⁵⁶

⁵² Bartók Béla: „A paraszttzene hatása az újabb műzenére” című budapesti előadása. In: Tari Lujza: „Weiner Leó művészete a népzenei források tükrében.” Budapest: *LFZF Tudományos Közleménye* (2, 1989.)

⁵³ Norman Lebrecht: *A komolyzene anekdotakincse* (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2002) 305-306. oldal.

⁵⁴ Ezzel kapcsolatban számos anekdotát ismerünk – különböző Bartók művekkel kapcsolatban – melyekben elmesélik, hogy ha megmutatták a kottáját Weinernek, akkor fejcsóválva csak ennyit mondott: „Szomorú dolgok ezek kérem.” Devich Sándor interjú.

⁵⁵ Molnár Antal idézi Weiner egyik mondását: „Bartók mindaddig jelesül komponált, amíg megmaradta zene normális mezején; ám mihelyt letért a helyes útról, örültségeket követett el.” Molnár Antal: *Magamról, másokról. Weiner Leó.* (Budapest: Gondolat, 1974) 134-139. 136.o.

⁵⁶ A Bartók I. Vonósnégyesen kívüli további kvartettjeit Weiner nem tartotta tonális zenének és nem tanította. B. M. Pauk 143. o.

Mondhatnám azt is, hogy a Weiner művében kimutatható hasonló megoldások, egyfajta „így kell azt *szépen* csinálni” elvének követését jelentik, a tonalitás keretein belül keresve a megoldást. Mindenesetre Weiner az op. 13 II. tételben, de legfőképpen a III. tételben soha nem tapasztalt disszonanciákra ragadtatja magát. A későbbiek során nem megy messzebbre a disszonanciák alkalmazásában, hanem visszalép.

Weiner III. tételének triója az első – mely a kottakép alapján hasonlatosságokat mutatott a két középszólam összekapcsolódó kísérete – és a két szélső szólam önálló, szólisztikusabb anyaga közt (lásd Függelék 1. kotta).

Az előző oldalon található mindkét tételben a kapaszkodó motívum araszolása és a brácsa, majd a basszus ellenmozgása (lásd Függelék 2. kotta).

A trió végénél lévő visszavezetés a hegedűben pentatonra vált mindkét darabnál (lásd Függelék 3. kotta).

A visszatérésben, a kis szinkópás mozgás – mely Bartóknál „siratóként” emlegetnek az azonos hangok recitatív ismétlései miatt – Weinernél a kísérő szólamban jelenik meg. Bartóknál is Weinernél is az említett motívum már a coda előtt jelen van (lásd Függelék 4. kotta). Az emelkedő skála motívuma nyújtott ritmusú (lásd Függelék 5. kotta).

Az eddig leírtak véletlenszerűen is megjelenhetnek egy műben, de a befejezés már nem. Bartóknál az *A* centrum hang (*f cisz a*) zárásához képest a cselló (domináns) *E* hangja marad a zárlatban.⁵⁷ Itt találunk hasonlóságot a két mű között. Weinernél a tétel lezárása elképzelhetetlen anélkül, hogy ne tonikai akkord alaphangja kerüljön a zárlatba, ebben a III. tételben azonban példa nélkül áll, hogy az I. hegedű nem a tonikai alaphanggal zár, hanem a *cisz-moll* záróakkord kvintjével (*gisz*) marad bent a kísérő szólamok kiszállása után (lásd Függelék 6. kotta).

Bartók II. tétel visszatérése volt, mely emlékeztetett Weiner scherzo tételére. A 3/4 lüktetésre váltó tétel az üres húros oktáv repetálásával, a felbontásaival ötletet adhatott Weiner scherzójához (lásd Függelék 7. kotta).

Weiner nem választ triós formát, hanem végig vezeti az egy karakterű repetáló anyagot. Ilyen „monotónia” alkalmazása nem jellemző Weinerre. A Bartók-tétel egyik jellegzetessége az új, suhanó karakterű, rendkívül gyors tempót alkalmazó, de sokáig csak *pp*, *p* coda.⁵⁸ Weiner scherzója is, a záró anyagig és a coda első felében teljesen

⁵⁷ Kárpáti János elemzése szerint.

⁵⁸ A coda karaktere egyike Bartók „hajsza” zenéinek. Ide sorolható *A csodálatos mandarin* hajsza jelenete.

halk. A bartóki-coda egyik új megoldása az összegző hangközlépések és a változatos szerkezetű felbontások, melyek különböző egységekbe csoportosulva osztinátók rendszerét alkotják. Weiner tételének kísérő szövegeiben is az osztinátók jelentős szerepet töltenek be, két hangos, három hangos, hat hangos egységeikkel (lásd Függelék 8. kotta).

A bartóki-coda 6/4-es összegző metrumba páros és páratlan osztásra is alkalmas (2x3 vagy 3x2). Weiner 3/4-es lüktetése is ütempárokból – 6/4-ben – értelmezendő. A két negyedes osztinátó jelzi leginkább a két ütemes összetartozást (lásd Függelék 9. kotta).

Bartóknál a hullámzó dallamirányok állandóan mozgásban vannak. Ez a törekvés a dallamrajzok változatosságában Weinernél is megmutatkozik (lásd Függelék 10. kotta).

Bartók a párhuzamos mozgásokra építi a suhanó felbontásokat a coda szerkezetében. Weinernél is megfigyelhetjük, hogy a sokáig ellenmozgású szöveg a codában mégis párhuzamos irányba rendeződik – a maga stílusában – mixtúra mozgássá (lásd Függelék 11. kotta).

A bartóki-coda csellója visszavált 4/4-re, még a többiek a 6/4 lüktetést viszik tovább. Weinernél is megjelenik színezésként a duola mozgás a csellóban, majd a hegedűben (lásd Függelék 12. kotta).

Bartók a hangzást a cselló lefelé lépő pizzicato hangjaival gazdagítja. Weinernél is ugyanazzal a ritmussal, három negyedenként, lefelé lépve szólal meg a *p* cselló pizzicato (lásd Függelék 13. kotta).

A *p* csapongó mozgások ellentétes anyagúak Bartóknál, a tétel nagy részét kitevő, oktáv-repetálással, mely a monoton, arab zene „dobolását” idéző, vad erejű motivikájával a tétel lényeges, karakterisztikus alapeleme. Weiner sem tud kibújni a zakatolás bűvöletéből, mert tételében a feltűnő magas regiszterben elhelyezett oktáv repetálás *ff* anyaga kontrasztként jelenik meg az expozíció és a repríz záró tematikájában (lásd Függelék 14. kotta).

Weiner ilyen merészen ezután már nem lépte át a határokat, nem feszegette tovább a saját maga építette falakat, hanem visszalépett biztonságot adó határai közé, melyek kockázatmentességet jelentettek számára.

OP. 26

A népzenei korszakában készült mű feleleveníti a korábban már alkalmazott három karakterdarabot összekapcsoló szerkezetet, mely összefűzését az attacca teszi szorosabbá. A „quator brillant”⁵⁹ típusú vonósnégyesek mintájára a műben a prímhegedű szólisztikus szerepet kap. A sípot a hegedű improvizatív mozgásai, a dudát a kísérőszólamok orgonapontjai jelenítik meg. A pasztorális hangvétel és impresszionista foltjai Weiner ritka természetzenéinek egyike. A Fantázia tétel szólamnövelő technikával dúsítja a hangzást. Lassú tétel ellenére változatos karakterű tematikát alkalmaz. Népdalt idéző témája dacos, panaszos pentatóniája egyedi hangtónus. A két hegedű kadencia a motívumismétlés tematikus szerkesztésével építkezik, fokozásával formarészeket összekötő szerepet tölt be. A szonátaforma egyeduralkodó a műben. Weiner annyira ragaszkodik hozzá, hogy még az újonnan alkalmazott formát, a fűgát is a szonátaformával egyezteteti, ahogy mondja, „szonátafűgát” írt. Teszi ezt a népzene anyagát felhasználva. A fűga szerkezet polifóniájába beépíti a homofon szerkesztésű második témát. A könnyed, játékos karakterű fűgatéma a scherzo nélküli tétel karakterét is magában foglalja, melynek jellegét a spiccato-vonás, az apró kötések és a játékos hangsúlyok teszik mozgalmassá. Weiner alkalmasnak tartotta a művet arra, hogy a vonósnégyes mellett a vonószenei verzióban is előadható legyen.

⁵⁹ Devich Sándor:

5 A hangszerszerűség Weiner Leó kamarazenéjében

A hangszerszerűség definiálásakor nehezen megfogható fogalommal állunk szemben. A hangszerek olyan sokfélék, megszólaltatásukból adódó különbségek olyan jellegzetesek, hogy nehezen képzelhető el „játszható” művet írni az adott hangszer bizonyos fokú ismerete nélkül. Ez nem jelenti azt, hogy a zeneszerzők mindig tekintettel voltak az előadókra és nem komponáltak remekműveket hangszerszerűtlen nehézségekkel. Elég, ha Beethoven utolsó zongoraszonátáira, vonósnégyeseire gondolunk. Az anekdota szerint Beethoven ingerülten csattant fel, mikor a szólamok nehézségéről panaszkodtak muzsikusai. De említhetném még a *Kuns der Fuge*-t, Bach monumentális alkotását, amelyben nem határozta meg a hangszer összeállításokat. A hangszerhez kötöttségek nélkül, kívánt megnyilatkozni a szerző.

Az instrumentumot gyakorlatban is ismerő, előadóművész-zeneszerző különösen képes belülről érzékelni a hangszer hangzásvilágát befolyásoló tényezőket. Sokszor a művész előadásának és technikájának egyedi sajátosságai rögzítődnek a leírt darab szövegében. Gondoljunk Lisztre, Chopinre vagy említhetném Paganinit, a legendás virtuózt, aki a maga számára írt op.1 *Capricci* című etűdsorozatának technikai kihívásait úgy válogatta össze, hogy azt más ne legyen képes eljátszani. Tehette ezt azért, mert a legmagasabb szinten érezte a hangszer technikai nehézségeit.

A hangszer ismeretének van egy különleges területe a pedagógiai művek írása, mely során a hangszerjáték feltérképezése belülről, a hangszer jellegzetességeinek, lehetőségeinek feltárásán keresztül, lépésről-lépésre felépített nehézségi fokok segítségével történik. A tanításra szánt művek megírása nemcsak a legmagasabb művészi szintet feltételezi, hanem a hangszerjáték mélyebb ismeretét is. Számtalan maradandó mű született, mely megfelelt ezeknek a kritériumoknak. Ezen művek közé tartoznak J. S. Bach Anna Magdaléna Bachnak készült *Kis preludiumai*, Leopold Mozart darabjai, Bartók *Mikrokozmosza*, *Gyermekeknek*, *Hegedűduók*, stb.

Tulajdonképpen, a hangszerszerűség teszi természetes hangzásúvá, gördülékenyen játszhatóvá a darabot. A „jól fekszik, jól szól” elvének érvényesülése mindig is meghatározta a darabok közkedveltségét. A hangszerszerű, de nehéz művek pedig, az előadók számára mindig is kihívást, fejlődési lehetőséget jelentettek.

Weiner azok táborához tartozik, akik inspiratívan hatnak az előadókra, mert érzi a hangszer természetét. Hangszerérzékenységét dicséri kamaradarabjainak, zenekari szólamainak, virtuóz hangszereléseinek természetessége, tiszta koloritja.

5.1 A vonós hangszerszerűség

Ha egy kottát megnézünk, sok esetben meg lehet mondani, hogy milyen hangszerre íródott. Ez azért lehetséges, mert a hangszereknek vannak olyan jellegzetességei, amelyeket meg lehet jeleníteni a kottaképben. Idetartoznak a kottaírás kialakított normái, a szólamszám, a kulcsok, a használt regiszterek, levegővétel helye, a pedál használat jelölése, a kötőívek hossza, az artikulációk, vagy a vonósok számára sokatmondó vonásnemek, a vonásirányok jelzései, a vonó helyének meghatározása, az ujjrendek, a különböző hangszínek megszólaltatására vonatkozó módok, speciális, hangszerre jellemző jelzések, stb. A zeneszerzők, szemmel tartva ezeket, a hangszerjátékban való jártasságuk tükrében kifejezésre is juttatnak.

A kotta jelzései mellett mélyebb, a zenei anyagot érintő jellegzetességek találhatók. Ilyen az énekelhetőség, mely a vonós hangszerre írt művek egyik alapvető sajátossága. Az énekelhetőség a romantikus hangzás kifejezőmódjának egyik stiláris sarokpontja, melyet a 20. század újszerű hangszer kezelése átalakított, de itt is találunk ellenpéldát, vegyük csak Bartók vonósnégyeseit. Ha a szólamainak az ütőhangszerként kezelt effektjeire gondolunk, akkor is láthatjuk, hogy még a vonóeszközök újszerű használata ellenére is figyelt a dallamszerűség követelményeire.

Szeretném elemezni Weiner hangszerre jellemző megnyilvánulásait, jelzéseit, hagyományos keretek között mozgó vonósgondolkodásának, szólamszövéseinek jellegzetességeit. Fontosnak tartom a „jól fekszik - jól szól” alapelv érvényesülésének vizsgálatát, mely Weiner mély hangszerismeretében és használatában gyökerezik.

5.2 Az énekszerűség

„A magyar muzsikusok - *énekelnek!*” – írja a magyar zeneszerzőket bemutató tanulmányában a zenekritikus, zongorapedagógus Kovács Sándor.¹

¹ Kovács Sándor: *Válogatott zenei írások. Az új magyar iskola.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1976); 271-282. 276. o.

Weiner egyáltalán nem írt dalokat. Érdeklődését tanuló éveiben is csak akkor keltette fel a téma, mikor pályázatot hirdettek, egyházi mű megírására. Mivel minden addig kiírt iskolán belüli versenyt megnyert, a vokális műfajban is kipróbálta magát. Igyekezetét ismét siker koronázta. A díjat az általa írt hatszólamú, *Agnus Dei* című kórusmű kapta. Weiner ezen kívül soha többet nem foglalkozott az énekhanggal. Szintén Kovács Sándor írja:²

Talán a magyar énekhangok miatt van így, melyek általában rosszak, vagy pedig Koessler nevelésének rigorózus alapelvei miatt, melyek az egész nemzedéket áthatották. A zenei irodalmiasságtól való viszolygás, a tiszta művészet előnyben részesítése zenénk új tendenciájának jellemzője.

Doráti Antaltól tudjuk, hogy Weiner tisztátalannak, intonálhatatlannak tartotta a magyar énekesek hangját: „Mindig hamis.”³ Kovács Dénesnek is erről panaszkodott.⁴ Valószínűleg a Népszínházban korrepetálással eltöltött egy év is megerősítette ebben.⁵ Az énekhang helyett Weiner „éneklésre” a vonós hangszereket választotta. Szerette a hangzásukat, azonosulni tudott azoknak, az emberi hangra leginkább hasonlító, széles skálán mozgó, szenzibilis hanganyagával. Ezért ez az éneklő kifejezési mód Weiner vonós hangszerre írt műveinek egyik alapvető sajátossága.

5.3 A kötőívek hossza

Weiner cantilénás dallam anyagainak, díszítéseinek és virtuóz figurációs kötéseinek uralkodó vonása a legató. A kötőívek hossza igazodik a vonós hangszerek kényelmesen játszható kötэшosszához. A kamaraműveket vizsgálva, az ívek hossza – a kitartott hangokat is tekintetbe véve – kötэшük nem haladja meg a pár ütemet. Pedig a virtuóz hegedűs szerzők ekkor már olyan bravúrokra voltak képesek, mint Wieniawski op. 10 *L'ecole moderne* etűdgyűjteményének 7. *La cadenza* darabjában előforduló 56 hangot összekötő legató menetei,⁶ de a valóság tartalmát leginkább megkérdőjelezhető jelölést

² U. o. 276. o.

³ B. M. Doráti 66. o.

⁴ „Nem járok operába, mert soha nem azt a hangot éneklük, ami írva van. Lóbálják a hangot, és én nem tudom, melyiket válasszam.” Otto Péter: *A Mesterhegedűs Kovács Dénes emlékezik*. (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2007): 57. o.

⁵ Weiner mindössze egy évadot töltött a színháznál az énekesek között.

⁶ Leipzig: Edition Peters. 9667.

Paganini: op. 1 *Capricci* 3. darabjában találhatjuk, melynek 54 ütemes, húrokon átívelő virtuóz kötését a legató hosszak legilluzórikusabb beírásnak tekinthetjük.⁷

Weiner maradt a reális vonókezelés talaján. Amint erősödő dinamikát kért, azonnal rövidebb kötések, tagoltabb artikulációt választott (lásd még a Kiemelés dinamikával című fejezetet).

5.4 A súlyviszonyok és a vonásirányok

Ahhoz, hogy világos képet kapjunk a vonós hangszerek vonásirányaira vonatkozó zenei és metodikai „csatározások” lényegéről, meg kell keresni a probléma gyökereit. Leopold Mozart így fogalmazza meg elveit:

A dallamot az ütem alakítja, éppen ezért ez a zene lelke. Nemcsak életre kelti, hanem rendben is tartja a muzsika minden részletét.⁸

Az ütemvonalak megjelenésével lehetővé vált a zene lüktetésének, lélegzésének, tagolásának pontosabb leírása. Az ütemvonal rendezi az egymás után azonos idő intervallumban ismétlődő súlyokat, az ütemvonalak utáni hang jelzi a fő súly helyét. Az ütem tartalmaz – ütem fajtától függően – a fő súlyokon kívül mellék súlyokat, egyet, vagy az összetett ütemek esetében, többet is. Ez az ütemenkénti egy, vagy két, esetleg több csomópont az a hely, ahol a leginkább összpontosul az erő, vonzásában alakul ki a zenei légzés súly-súlytalan párja. Leopold Mozart iskolájában így segíti az ütem-súly érzetének kialakítását:

Minden egyes ütem első hangját a vonó erős nyomatékával/hangsúllyal megkülönböztetjük; [...] de ezzel a módszerrel megszerezük azt a készséget, hogy minden olyan helyen képesek legyünk hangsúlyt játszani, ahol kell.⁹

A vonós hangszerek tartásából eredően, közülük is leginkább a hegedű és a brácsa esetében, a vonóhasználat súlyviszonyaiból alakulhatott ki leginkább a természetes vonásirány fogalma. A gravitációs élmény a kapocs a súly és a vonásirány között, így a gravitációs esés iránya – a föld felé mozgó kar – a lefelé vonással a súlyos; a gravitáció ellen mozgó – fölfelé emelkedő kar – pedig a fölfelé vonásiránnyal, másképpen a súlytalan iránnyal talált természetes kapcsolódást a hangszer használat folyamán, különösen a táncmuzsikák mozdulatot utánzó gyakorlatában. A vonásirány és a

⁷ München: Henle, 1990.

⁸ Leopold Mozart: *Hegedűiskola*. (Budapest: Mágus Kiadó, 1989) Székely András fordításában.

⁹ U. o. 108. o.

súlyviszonyok összefüggéseinek fontosságáról Leopold Mozart *Hegedűiskolája* a következőket írja:

[...] akár páros, akár páratlan időmértékű ütem első hangját — ha az ütem nem szünettel kezdődik — igyekszünk minden esetben lefelé venni, még akkor is, ha a vonót kétszer egymás után lefelé kell húzni. [...] páros vagy négynegyedes ütemben a harmadik negyednek is mindig lefelé kell következnie.¹⁰

A páratlan 3/4-es ütemben „Ha véletlenül a három hang mindegyikét külön-külön vonóval játszottuk, a következő ütemben (akárhány hang is legyen abban) azonnal gondoskodnunk kell a vonás helyreállításáról [...]”.¹¹

Igaz: a második ütem első hangjára így mindig fölfelé húzott vonó jut, azonban a vonás rendje a harmadik ütemben azonnal helyrejön.¹²

Nem szabad megfeledkezni arról, hogy ez a szabály, miszerint az ütem első hangjának „minden esetben lefelé kell jönnie” és „azonnal gondoskodnunk kell a vonás helyreállításáról”, olyan környezetben született, ahol a tanulatlan zenészek számára alapelveket készült meghatározni. A szabályok a természetesség, a „jó ízlés” kialakításáról szólnak, nem merev, öncélú kánonok. Leopold Mozart maga írja, hogy ezt a szigorú rendet a ritmusok és a vonások sokszínűsége oldja és „főleg ne tévesszük szem elől a kellemes változatosságot.”¹³

A mű 1756-ban (W. A. Mozart születési évében) készült, segítve az addigi korok zenéinek értelmezését. Mindezt Leopold Mozart a könyvben látható barokk vonó használatára fogalmazta meg, míg 1780-ban a francia Tourte testvérek által kialakított, majd egységesített vonó már olyan változásokon ment keresztül, mely nem hagyta érintetlenül a játékmódot. A vonó hosszabb lett, a kápája súlyosabb, de a legjelentősebb változás a vonó fájának formájában állt be. Az eddig domború, olykor lapos ívű pálca átalakult homorúvá. Az így megszületett vonó rugalmasságát tekintve magasan túlszárnyalta a barokk vonó lehetőségeit. Mindez a változás magával hozta a vonótechnika teljes átalakulását. Míg a barokk vonó tagolta a simán játszott szöveget és a rövid vonások kivitelezésénél emelni kellett, addig a „modern” vonó egyrészt „befeküdt” a húrra és kiegyenlített hangon lehetett vele hosszú értékű legató vonásokat játszani, másrészt a megnövekedett rugalmasságánál fogva a legváltozatosabb ugrásokra volt képes. Így a dobott és ugró vonásnemek egész arzenálját fedezhette föl a virtuozitás új lehetőségeit kísérletező játékos.

¹⁰ U. o. 97. o.

¹¹ U. o. 107. o.

¹² U. o. 108. o.

¹³ U. o. 107. o.

A vonások szigorú rendje a stílusváltással természetesen fellazult. Kialakult a vonós metodika egyik alapköve, hogy a lefelé és a fölfelé vonásokat tökéletesen egyenletessé, egyformán kidolgozottá kell tenni,¹⁴ ezáltal a súlyviszonyokat bármelyik kombinációban – mindkét irányban – azonos természetességgel tudni kell megvalósítani.¹⁵ Így láthatjuk, hogy a különböző korokban a vonásirányok használatának különböző szokásai, szabályai, divatjai alakultak ki.

A 19. században a virtuozitás igénye megváltoztatta a hegedűtechnikát is, mely hozzájárult a virtuóz és a cantilénás anyagok nagyobb elkülönüléséhez. A romantika hosszabb ívei, érzelmi átélést igénylő vonókezelése az artikulációk dallamosabb kötéseit preferálta. Mindez a legváltozatosabb legató kötésekkel teli artikuláció felvirágzását eredményezte a vonótechnikában.¹⁶

Mindezek a változások a kottakiadások vonós szólamain is nyomot hagytak. A közreadások barokk és klasszikus zenedarabjainak artikulációi a korszellemet tükrözték, mert az eredeti szerzői artikulációk, utasítások tiszteletben tartása helyett a romantikus vonókezelés egyéni értelmezésének gyakorlata jelent meg a vonások alkalmazásában is.¹⁷ Szélsőséges esetben a vonásirányok „kifordításának” divatjával – vagyis a súlyviszonyokkal ellentétes irányok alkalmazásának gyakorlatával – is találkozhattunk. Annak ellenére, hogy a vonókezelés stílusa megváltozott, a gravitációs súlyérzet és a vonásirány összekapcsolódásának természetes érzete megmaradt. Ezért a vonóirányokat a kifejezés szolgálatába állítani, minden korszak megújuló feladatai közé tartozik.

Weiner mind a leírt kottáiban, mind a tanítása során rendkívül érzékeny volt a természetes súlyviszonyokra. Emlékezésekből tudjuk, milyen nehezen tudta elviselni a helytelenül játszott súlyokat, ha a súlytalan helyen a rossz vonókezelés miatt hangsúly keletkezett.¹⁸

Műveiben a vonásirányok követik a súlyviszonyokat: úgy komponált, hogy a zene lüktetésének folyamatát követve a súlyos ütemrészek a természetes irányba – a hagyományos módon – lefelé, a súlytalanok pedig fölfelé irányuljanak. Weiner azokon a helyeken, ahol a szöveg kiemelt pontja nem esik a természetes lefelé irányba, változtatásokat tett, és a korrekciót beírta a kottába. Például ha a súlyos ütemrészen

¹⁴ dr. Barsi Ernő: *A hegedűjáték*. (Budapest: Harmónia kiadó, 2003). 79-98. o.

¹⁵ Beriot iskola vonás kiegyenlítését célzó gyakorlatai. Leipzig: Editio Peters, 26337. A son filè gyakorlatok szükségességét a hegedűiskolák mindig is hangoztatják. Például Ivan Galamian: *A hegedűjáték és tanítás alapjai*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1978): 59. és a 93-94. oldal.

¹⁶ Devich Sándor: *Üzenetek*. (Budapest: TYRAS Kft.) 2007: 67-126. o; 2010: 87-111. o.

¹⁷ Gondoljunk csak Bach Szólószonátáinak vagy Mozart hegedűversenyeinek kottáira, melyek az urtext igényű közreadások előtt jelentek meg.

¹⁸ B. M. Dékány 53; Koromzay 115; Szász 172. o.

megszólaló tetőpont nem a súlyos, lefelé irányba érkezik, hanem a folyamatosan játszott vonásirány fölfelé „jön ki”. Ezeknél a részeknél utasítást ad, hogy az odavezető szövegben milyen vonóirány módosítás lenne a legmegfelelőbb, hogy az exponált hely a helyes, általában lefelé irányba essen (87. és 88. Kottapélda).



87. Kottapélda: op. 6/I. tétel 37-40. ütem.



88. Kottapélda: op. 6/I. tétel 48-53. ütem.

Weinernél a vonásirányok ellenőrzése a kottakiadás előtt mindig megtörtént. Akkurátus pontossággal figyelt a kötőívek legkisebb részleteire is.¹⁹



89. Kottapélda op. 6/III. tétel 13-14. ütem

Megállapítható, hogy a Weiner által beírt vonások betartása az előadó kötelessége, de a súlyviszonyokhoz szigorúan ragaszkodó elvek csak a természetesség megtartásával kötelező érvényűek. A mai vonókezelés nagyobb rugalmassággal áll a kifejezés szolgálatában és nagyobb szabadságot biztosít az előadók számára.

5.5 A vonás a hegedűs beszéde

5.5.1 Artikuláció-vonások

Ha az artikulációt vonós szempontból vizsgáljuk, akkor kiindulási alapként a kialakult vonásnemek karakterekkel való összefüggéseit kell tekinteni. Vagyis az artikuláció leképzése a vonó különböző módon megszólaltatott hangzás-karakterein, a vonásokon keresztül történik. Az artikuláció vonásokkal való megjelenítését sima, legátós és tagolt vonásokra oszthatjuk. Tehát a simaságra, a folyékonyságra utaló karaktereket a legátó vonás jeleníti meg, míg a másik csoporthoz a tagolt, beszédszerű jelleget hordozó vonások tartoznak.

¹⁹ Ez a gyakorlat a vonós szerzők kompozícióiban, illetve a kiadások vonásokkal, ujjrenddel ellátott közreadásaiban fordul elő.

Weiner nem játszott vonós hangszereken, ennek ellenére minden növendéke megemlíti kiváló érzékét a vonós hangszerekhez.²⁰ Kamaraműveinek szövege változatos és kontrasztokkal teli. Sokszínűsége a gazdag artikuláción keresztül valósítható meg, melynek pontos jelölésére Weiner mindig is akkurátusan törekedett. Az előadót segítette azáltal is, hogy, a kotta hangzásképeinek kialakításában nemcsak a vonásirányt határozta meg, hanem ezen kívül utasításával pontosította a vonókezelés egyéb paramétereit is a vonóhely, hanghossz, hangkarakterre vonatkozóan.

Weiner a vonások jelölésében a hagyományos rendszert alkalmazza, de előfordul az egyedi jelölésmód is.

A **legátót** kötőívvvel jelöli. Dallamainak tekintélyes része legátós anyag. (op. 4/I. III. tétel; op. 9/I. III; op. 11/I, III; op. 13/IV; op. 26/I, II. tétel fő témái.)

A **tenuto** jelzések a fektetett vonást jelölik (op. 6/I. tétel 190. ütem, *ff con fuoco*). A ritmusértékek szinte túltartott negyedjeire írásban is rögzíti a *tenuto* jelzést (op. 26/ III. tétel téma 90. Kottapélda; op. 11/IV. tétel 449-454. ütem; op. 13/I. tétel 248-249. ütem; op. 4/II. tétel 27-28. ütem, téma; op. 6/II. tétel a scherzo témában).



90. Kottapélda: op. 26/III. tétel 5-9. ütem. Kiírt tenuto jelzés.

A **tenuto** és a **staccato** jel együttesen az azonos hangokat játszó kíséret éneklő, de elszeparált vonására utal (op. 6/I. tétel 162. ütemtől a brácsa kíséretben).

A **detaché** betűvel is kiírja a gyors különvonóknál (op. 26/II. 42. ütem; 91. Kottapélda).



91. Kottapélda: op. 26/II. tétel 42-43. ütem. *ff detaché* vonás.

Az op. 11/IV. tétel 288. ütemében a hegedűnek az „in «*detaché*» übergehen!” utasítással teszi egyértelművé a vonást.

Az elválasztás mértékét határozza meg a **non staccato** jelöléssel, mely a *detaché* vonást jelöli (op. 6/IV. 2, 67, 199, 203, 292. ütemekben, 92. Kottapélda).

²⁰ B. M. Devich; Doráti; Dékány; Szász és mások emlékezéseiből tudjuk.



92. Kottapélda: op. 6/IV. tétel kezdete. Non staccato (detachè) vonás.

Más helyen pedig, a *liegender Bogen, mit liegendem Bogem* (fektetve) meghatározással, mely alatt – növendékeitől tudjuk,²¹ a detachè vonást értette (op. 9/IV. tétel 750. ütem; op. 13/I. tétel 260. ütem; IV. tétel 260. ütem). A **non legato** kifejezést is használja a zongora szólamában, hogy a hegedű detachè játékaival egyforma artikulációval szóljon (op. 11/III. 52, 55. ütem zongora szólam).

A legrövidebb artikuláció a **spiccato**, mely ugró jellegével a virtuositás, a könnyedség, és a sebesség megjelenítését teszi lehetővé. Weiner a scherzókban a *pp*-tól a *ff* dinamikáig kéri a vonást. (Például az op. 13/II. tétel 304-335. ütemig *pp*, 358-368. ütemig *ff*; 93. Kottapélda). Sokszor hangsúlyokkal tűzdeli (op. 6/II. tétel; op. 11/II. tétel).



93. Kottapélda: op. 13/II. tétel 536-541. ütem. Spiccato.

Éles kápánál dobott vonót kér *ff* (op. 9/IV. tétel 93, 122. ütem) (lásd kápánál).

Az op. 11/II. scherzo tétel gyors duplázó vonására nem ír ki pontot. A vonás fektetett jellegét erősíti meg az a tény is, hogy a hegedűsnek a *ff*-tól a *ppp*-ig, a hangsúlytól a *sff p* jelzésű effektig alapvetően azonos képzésű vonásból kell kiindulnia.

Az éneklő szövegben előforduló lágy elválasztás *p*, *pp* fokozataira a **staccato** jelzést alkalmazza. (op. 4/III. 33-34. 41. 44-45. ütem és néhány hang erejéig op. 6/I. tétel 111 ütem).

²¹ B. M. Dékány

A sűrűbb tempójú, könnyed átvezető szövegre a **staccato** virtuózabb meneteit alkalmazza. (op. 6/III. tétel 23, 35, 46 ütemek 94. Kottapélda; op. 13/III. tétel 64. ütem).



94. Kottapélda: op. 6/III. tétel 23-25. ütem. Staccato.

A **portato** vonásokat a telt hangzású, *ff* ereszkedő kromatikus menetiben kéri (op. 6/III. tétel második variációjában 55-56. 66-67. ütem, 95. Kottapélda).



95. Kottapélda: op. 9/III. 64-66. ütem. Portato.

A **marcato** hangsúlyozott vonásokat jelöl (96. Kottapélda), de előfordul a **pesante** (op. 13/III. tétel 78. ütem), **feroce** (op. 4/III. tétel 86. ütem, 97. Kottapélda) és a **tutta forza** (op. 13/IV. tétel 75. ütem) jelzés is, melyeket hangsúlyokkal is jelöl, így ezek is az éles artikulációval induló hangképzések körébe tartoznak.



96. Kottapélda: op. 4/I. tétel 202-205. ütem. Hangsúlyozott marcato vonás.

Itt említeném meg az artikuláció fokozását elősegítő **csak lefelé vonások** beírását, amely a *ff* akkordok karakterét súlyossá, markánsná teszi (op. 13/ I. tétel 275-277. ütem). A kihangsúlyozandó motívumot a lefelé vonó iránnyal kiemeli és a **Breit** (szélesen) jelzéssel tovább fokozza a kifejezést (op. 4/III. tétel 87-88. ütem, 97. Kottapélda).



97. Kottapélda: op. 4/III. tétel 86-87. ütem. Marcato és lefelé vonásirány.

Határozott eligazítást ad a hangerő fokozásának vonóhasználatára, a **ganzen Bogen ganzer Bogen** (egész vonót kívánó vonás) előírással. (OP. 4/I. tétel 127. ütem; II. tétel 125. ütem; op. 11/III. tétel 50. ütem).

A szélesebb vonóhasználatot a tempó fékezésének eszközeként írja ki: **Breit (ganzer Bogen)** (op. 4/II. tétel 125. ütem).

A karakter könnyedségét, súlytalanságát segítő, de mégis feszes ritmusú vonókezelést javasolja a **sehr kurz** (nagyon rövid) beírással az op. 9 triójának ritmusára (143. ütem), amelyet a későbbi kiadásban **molto staccato** jelzésre cserél.

Utasításai vonatkozhatnak a megszólaló *ff* vonás ideális vonóhelyére, **am Frosch**, későbbi kiadásban **alla bietta** (kápánál) (op. 9/IV. tétel 93,122. ütem, 98. Kottapélda).



98. Kottapélda: op. 9/IV. tétel 93-97. ütem. *ff* vonás a kápánál.

A vonások karakterét a lefelé vonás iránnyal markánssá változtatja (99. Kottapélda).



99. Kottapélda: op. 9/IV. tétel 216-220. ütem. A *ff* vonás variációja a kápánál.

Előfordul a *pp* **liegender Bogen Spitze** (a vonó hegyénél fektetett vonással) utasítás is (op. 13/I. 260. ütem). Az összetett meghatározással biztosítja a repetáló triolák kísérő szerepének helyes arányú hangzását.

Változatos artikulációk mozaikszerűen kapcsolódnak egymáshoz a scherzo tételekben (op. 4, op. 6, op.9, op. 11, op. 13 és az op. 26 Fügájában).

Weiner a dinamikai fejlesztéseket a vonás fokozatos átváltásával is megerősítette. Halk, rövid, hűrt elhagyó vonásra a crescendo forte fokozatánál kiírja a fektetett vonót, azaz *detachè* vonást, biztosítva ezzel a dinamikához szükséges fizikai feltételeket. (op. 4/I. tétel 141. ütem). Az *in „detachè” übergehen!* beírása is ezt célozza (op. 11/IV. tétel 288. ütem). Ennek ellentétét is alkalmazza, mikor fordított helyzetben a *ff* *detachè* vonás *tenuto* jelzését *pont-tenuto* artikulációra cseréli. Így elemelteti a hűrről a vonót, ezáltal könnyíti a vonást. (op. 4/II. tétel 125-127. ütem) Weiner figyelt arra is, hogy az artikuláció váltásánál pontosan tüntesse fel a vonásnem változást.

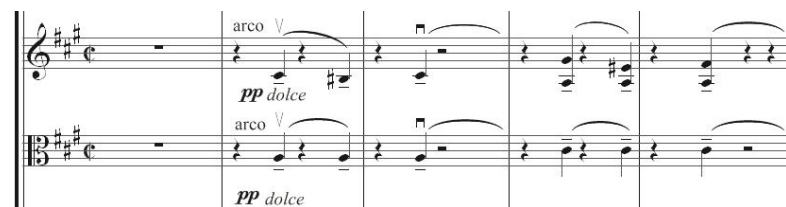
5.5.2 Szünetek a tagolások szolgálatában

A hangszerjáték mélyebb, gyakorlatiasabb ismerete jelenik meg abban, ahogy Weiner a súlyos, főleg lefelé irányba beírt vonások, akkordok között rövid, tagoló, „cselekvő szünetet” ír be. Ez a lejegyzés a vonás kivitelezésének azt a gyakorlatát követi, mely szerint a súlyosan játszott hangindítások a karsúly és a lendület mértékétől függenek, így a művelet a vonó megemeléssel és erélyes húrra ütésével növelhető. A csekély szünet ennek a lendületvételnek az avizóját teszi lehetővé. Ezzel a tagoló artikulációval a karakter élessége és a hangok szeparáltságának mértéke jelentősen növelhető (Nyolcad szünetek: op. 13/I. tétel 29-30, 32-33, 56, 58-59, 137. ütem; tizenhatod szünet: 136. ütem brácsa, 137. ütem szekund, brácsa és a cselló.)

Weiner gyakorlati érzékét tovább dicséri, hogy egyes esetekben szünet beírásával segíti a váltás hiánytalan megvalósítását: a legató vonás és a pizzicato váltása közt a beiktatott szünet időt ad a jobb kéz pozíció-váltására. A vonások karakterváltásánál is gyakran alkalmazza: op. 13/I. tétel 35, 48. 77-81, 85-87. ütem. A regiszterek közötti ugrásoknál (op. 13/I. tétel 77, 78, 79. ütemek) a frazeálás helyes kivitelezése miatt is alkalmaz rövid szünetet. (a sok példa közül néhány: op. 13/I. tétel 154. I. hegedű, 156 ütem brácsa, 158. ütem II. hegedű, 160, 166, 175, 279-80. ütemek).

5.5.3 Szünet és átcsejtelés

Weiner a hang továbbzengésének jelölésére a hang értékénél hosszabb, szünetbe benyúló kötőív jelzést alkalmazza. (op. 13/IV. tétel 3, 5, 19, 21, 211, 213 ütem szekund és a brácsa; 100. Kottapélda).



100. Kottapélda op. 13/IV. tétel kezdete. A szekund és a brácsa szólam átcsejtelésének jelölése.

Olyan hangzásokat is lejegyez, mint az ütemvonalon átkötött hosszú hang, mely gyakori jelöléseinek egyike. A rövid átkötés kizárja a hangzás megszakadását, hézag

keletkezését, az átszengő akkord biztosítja a zengés folyamatosságát (op. 13/II. tétel 44, 52, 67, 92, 145, 185, 208 stb. ütemek; III. tétel 60, 62. ütemek). (Lásd Függelék 3/B.)

5.6 A regiszterhasználat és a színek, karakterek összefüggései

A vonós szólamok vizsgálatakor megfigyelhető az összefüggés a regiszterek és a karakterek között. A különböző húroknak jellegzetes hangszíneit használják a zeneszerzők az adott vonós hangszeren az adott karakter kifejezésére. Tekintsünk át néhány hangzáskaraktert, melyet Weiner jellemző módon alkalmaz.

A G-húr, mint a hegedű legmélyebb húrjára írt szöveg a legmelegebb, leggazdagabb, emellett telített és tömör hangszínt produkál. A férfiaságot megtestesítő regiszter. A szólódarabokban a harmóniai támaszát, a basszust helyettesíti. Weiner a *ff* helyek megerősítésére, a szólamok kiemelésére használja. Alkalmazását beírással is jelöli: *voll klingend, sul G* (op. 11/I. tétel 182. ütem; op. 6/ II. tétel 282. A Saite; 283-284. ütem *G Saite*), *tutta forza ff, sul G* (op. 13/IV. tétel 75. ütem), vagy *sempre molto espressivo ff, sul G* (op. 13/I. tétel 136. ütem), illetve a csellónak beírja a *sul C, animato, ff poco grave* jelzéseket (op. 13/I. tétel 170. ütem). Előfordul a *mp espressivo sul G* (op. 13/I. tétel 40. ütem.) vagy a *p espressivo sul G* (op. 4/I. tétel 90. ütem.)



101. Kottapélda op. 4/I. tétel 90. ütem Gazdag tónus, színes előadás a G húron.

A D-húr színgazdagsága a pasztellszínek megjelenítésére a legalkalmasabb. A kísérő szólamoknak leginkább ez a regisztere. Az A-húr az énekhang, az emberi beszédhang regisztere és a lágy dallamok ariosók, graziosók dalszerű megszólalásáé. Az E-húr fényessége, világossága, a magas regiszterek finom, éteri hangja, ugyanitt lehet nyers, kemény, éles, az ijesztő, olykor, lidérces effekteket megszólaltatásának helye.

A brácsa A-húrja az *espressivo* szólók kiemelésének regisztere (op. 13 /I. tétel 77, 152. ütemek). A kísérő szólamok leggyakoribb játéktára a középső húrok regisztere. A brácsa a szekund hegedűvel párhuzamosan mozogva általában magasabb regiszterű, mint a csellóval történő együttmozgásokor. A cselló magas regisztere szóló állásoknál a leggyakoribb (op. 13/ I. tétel 15-17, 236. ütemek). Előfordul, hogy a brácsával történő együttmozgásokor a cselló szólamot cserél és a brácsánál magasabb regiszterben

szólózik. (op. 13/I. tétel 126. ütem dolente, 264. ütemek). Az unisono játék alkalmával a cselló és a brácsa legtöbbször oktáv távolságot tart (op. 13/ I. tétel 68. ütem), de előfordul az azonos magasság néhány hang erejéig (op. 13/ IV. tétel 228, 229. ütemek). A cselló legmélyebb regisztere a harmóniák támaszaként tágtja a teret. Weiner kedveli a hosszú orgonapontokat, melyek akusztikai talajaként jelenlétükkel összefoglalnak és támaszt biztosítanak.

5.7 Fokozás - emelkedés

Weiner a hosszú fejlesztéseket és a tetőpont kialakítását fokozással teremti meg. Még a hegedű dallamvonala a mély regiszterből a magas regiszterbe emelkedik (op. 9/IV. coda), addig a zongora, a vonóskamarákban pedig a cselló az orgonapont megtámasztását végzi, vagy a szólam ellenmozgásának erejével teremti meg a drámai erőt (op.11 /III. tétel 56. ütem, IV. tétel 170-172. ütem, op. 13 /I. tétel 81-85. ütem).

5.8 Üres húrok

Az üres húrok alkalmazása a különböző hangzás kiemelését jelzi. Az üres húrok erőteljes zengésű akusztikája miatt gyakori kifejező eszköz Weinernél. A szabad, sokszor nyers hangzások elérésében is gyakran használt hangzáseffekt. Hol a fogott hang megkettőzésével, hol a dallamhoz hozzáhúzott orgonapont szerű megszólaltatással a hangzás egyik sűrítő eszköze (kettőzés: op. 6/II; op. 13/II. tétel; orgonapont: op. 9/I, II és IV. tételek) (Lásd még a Megerősítés üres húrral című fejezetet).

5.9 A hangzáseffektek alkalmazása a kíséretben

Weiner kamarazenéjében a kísérő szólamokat a dallam karakteréhez alkalmazkodó, mégis önálló, gazdag hangzásvilágú elemekből szerkeszti. Ezek a technikai elemek mélyen a vonós hangszeren természetesen megszólaló anyagban gyökereznek. Ebben a fejezetben a különböző hangzástextúrák vonós technikához való kapcsolódását szeretném megvizsgálni.

5.9.1 Arpeggio

A vonós hangszerre jellemző kísérek egyik típusa a több húr összekötésével teremtett legató felbontás, mely nagyobb regisztereket tud átkötni. Harmónia felbontásról beszélünk a hagyományos értelemben, melyet már a barokk zeneszerzők is gyakran alkalmaztak.²²

A legató-arpeggió jellegzetes hangzásnövelő eszköz. Ez a tömörítő, orkesztrális jelleget adó, mozgalmasságot biztosító effekt megtalálható a 20. század hegedűs eszköztárában is (például Ysaÿe: op. 27 Szólószonátái).

Weiner ezt a hangzás-effektet három húros, triola-mozgású változatban alkalmazza, mely az op. 4 IV. tételében, a második téma kíséreként is megjelenik. Az I. hegedű *mp espressivo* témáját kíséri a cselló arpeggiója *mp* (106-114. és a 350-357. ütemig), majd a brácsa és a cselló terc párhuzamban szól (112-114. és a 355-357. üteméhez). A cselló kiszállása után a brácsa *ff* arpeggióihoz a II. hegedű csatlakozik a harmónia hangjait változatos terc-kvart hangköz láncban megszólaltatva (114-121. és 358-365. ütemig). A kidolgozásban a 220-240. ütemig a cselló *ff* arpeggiója kíséri a megszólaló második témát, mely szinte a zenekari hangzás tömörségét és intenzitását jeleníti meg.

Az arpeggio alkalmazási területei közül a leghatásosabb a fokozás eszközeként megjelenő, crescendáló-menetet alátámasztó cselló arpeggio. Előfordulását két exponált helyen is megtalálhatjuk, az op.13 I. tételének 150-168. ütemében (102. Kottapéllda) és az op. 26 II. tételében 40-42. ütemben. Mindkét esetben a tetőpontra emelés folyamatát hivatott betölteni. A két hely megoldása egymással rokon, mert az arpeggiók iránya az előző műveihez képest fordítottan, azaz a magas hangról indul. Az így kialakított mozgás következtében a 4/4-es ütem fő és relatív súlyára nem a szokásos – funkciót meghatározó – legmélyebb hang jut (az op. 13 esetében ez a mély hang orgonapont), hanem a mozgó, legmagasabb hang, mely lépéseit tenuto jelzéssel kívánta kiemelteni.



102. Kottapéllda: op. 13/I. tétel 150-152. ütem. A cselló fordított arpeggiói.

²² A vonás a dobott formájában közkedvelt virtuóz effektté vált (Locatelli: Labyrint, Mendelssohn: *e-moll* Hegedűverseny, Paganini: 1. *Capricciój*a, *Nel cor più* variációj>a, stb.)

Ez a fordított irányú arpeggio típus (csellón gyakoribb a húrok fordított elhelyezkedése miatt) ritkán fordul elő hegedűn, a Goldmark Hegedűverseny [1874] dobott vonású fordított arpeggióit kivételnek tekinthetjük. A figurát mindkét esetben úgy sűríti, hogy a menet végén négyhangos változatot alkalmaz.

A kortárs zeneszerzők kamaraművei között a hagyományos módon alkalmazott cselló arpeggio az 1915-ös Kodály szólószonátában (op. 8) és az 1935-ben megírt Dohnányi *C-dúr* szextett nyitótételében (op. 35) is jelentős szerephez jut.

5.9.2 Repetálás – legáto-tremolo

Weiner a vonós kamarák kísérő szólamainak sűrítésére, az izgalom, a feszültség növelésre különböző technikákat hívott segítségül. Kísérleteinek egyik hangulati, harmóniai alapot adó, tipikusan vonós hangszerekre írt anyaga a tizenhatod ritmusú repetáló mozgás. (op. 4/I. I. hegedű, 37-48; II. hegedű 25-48; brácsa 25-36. ütem, 103. Kottapélda). Triola repetálást találunk a csellón (op.13/I. 67-76.105-114,199-208, 224-233, 250-263ütem).



103. Kottapélda: op. 4/I. tétel 25-28. ütem. Repetálás.

A fogalmak tisztázása szükséges a tremoló megértéséhez. A tremoló lehet olyan vonás, mely a vonó legsűrűbb repetáló mozgásából keletkezik, tizenhatodnál gyorsabb, meghatározatlan ritmussal, és beszélhetünk legáto-tremolóról, mely két hang legáto vonással összekötött, tremoló gyorsaságú ismétlődését jelenti (op. 13/I. tétel 48-53, 146-151, op. 26/II. tétel 14, 16, 18-19,98, 100, 102-103. ütem). Weiner az említett technikai elemek közül a tizenhatod és a triola ritmusú repetálást alkalmazza valamint a legáto-tremolót, a meghatározatlan ritmusú, sűrű külön vonóval játszott tremolót nem.

5.9.3 Pizzicato

A vonósok pengetős hangszert utánozó pizzicato játéka, bevett hagyomány, különösen közkedveltek azok a darabok, ahol a vonóval játszó szóló hangszert pengetve kísérik a szólamok. A pizzicato alkalmazása a kíséretben nemcsak a barokkban volt elterjedt

szokás (például Vivaldi Tél II. tételében, a kopogó esőt utánzó hangzás effekt), hanem Haydnnál is gyakori. Az op. 1. Nr. 6. Vonósnégyesben vagy a *C-dúr* Hegedűverseny II. tételében megszólaló pizzicato kíséret, egyfajta szerenádhang, a gitár pengetését imitáló kísérő szólamokkal.

Később aztán a szerzők a teljes apparátusra is alkalmazták a pizzicato különleges hangzáskarakterét,²³ főleg a 20. századi újítások, útkeresések terméke egy-egy ilyen tétel.²⁴ A zenekari játék mellett számtalan vonósnégyes él ezzel a hangzás effekttel, Bartók, Kodály, Ravel vonósnégyeseiben²⁵ a vonós játék teltségének ellensúlyozására megjelenik a kopogós, száraz hangzás. Olykor szembeállítják az érzelmesebb hangvételt az ütőhangszert utánzó, érzélem mentesebb játékmóddal.

Weiner ismerte a kortársai pizzicato hangszerhasználatát, és ahogy az újszerű hangzásokkal szemben mindig, ez esetben is tartózkodóan viselkedett. Az ő hangszerhasználatában a pizzicato visszafogott. Kamaraműveiben, főleg a kíséret szólamaiban jelenik meg a pizzicato (kivétel az op. 13/IV. tétel 283-292. üteme). A leggyakoribb a basszus szólam számára írt pengetés, melyet értelmezhetünk egyfajta hangszerelésnek is. Példa erre az op. 13 IV. tételének codáját indító *quasi timpani* utasítása, melyben az ütőhangszer hangzásának illúzióját azzal kelti, hogy azonos hangmagassággal, pengetve szólaltatja meg a kísérő ritmust a csellóban (104. Kottapélda).



104. Kottapélda op. 13/IV. tétel 299-303. ütem. Cselló pizzicato.

Az eljárás nem új keletű. Gondoljunk csak a Brahms Hegedűverseny basszus szólamának bőgő-pizzicato hangjainak ritmust kiemelő szerepére, vagy a *d-moll* Hegedű-zongora szonáta I. tételének teljes kidolgozása alatt végig szóló orgonapont timpanit imitáló negyed pulzálásra (lásd még a pizzicatóról az Akkordok című fejezetet és a különböző hangzásképekről a Plasztikusság című fejezetet.)

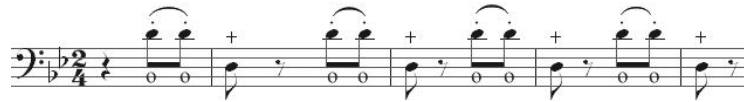
²³ Csajkovszkij: IV. Szimfóniájának III. tétele OP. 36.

²⁴ Találunk a zenekari apparátusra írt művek között is pizzicato tételt, mint Britten *Simple Symphony* darabjában, vagy más területről véve a példát, említhetjük a hihetetlen népszerűséget szerzett *Pizzicato polkát*, Strauss remekbeszabott örökzöldjét.

²⁵ Bartók: IV/IV. tétele, Kodály I/II. tételének variációja, Ravel vonósnégyesének II. tétele.

5.9.3.1 Balkéz pizzicato

Ki kell emelni még egy ritka technikai elemet, a balkéz pizzicatót. Az op. 6 II. tételében, amíg a hegedű és a brácsa szext párhuzamban a témát és az ebből szövődő szinkópaláncot *p* hangsúlyozza, addig a cselló szólam *pp* két könnyed üveghang után balkézzel pengeti meg az üres *D*-húrt



105. Kottapéllda: op. 6/II. tétel 10-14. ütem. Üveghang és balkéz pizzicato a csellóban.

A motívumot ismételtető kíséret variált orgonapontnak is tekinthető. A darabban négyszer jelenik meg ez az anyag, mindig az üres *D*-húr használatával.

5.9.4 Duplafogások és akkordok

5.9.4.1 A szólamszám tervszerű növelése

A kamarazene szólamiban a duplafogások és az akkordok megjelenését szólamszám növelésnek tekinthetjük. A szólamok megszaporodásának e két fajta technikája sokszor annyira összefügg, egymásból következik, hogy a két hangzást dúsító eszköz megjelenését együtt fogom tárgyalni.

Weinernél ezeknek a hozzáadott hangoknak a harmónia kiegészítés a feladata, ezért legtöbbször a kísérő szólamokban fordulnak elő. Megvizsgálva a típusokat, a legegyszerűbb, amikor egy-egy hang hozzáadásával pótolja a harmónia hiányzó hangjait. A Vonóstrióban a négyes hangzatok hiánytalan megszólalása a leggyakoribb magyarázata ennek, az egy-egy hanggal való kiegészítésnek.

A másik gyakori példa a szólamnövelésre az álló, pedál-kísérek megjelenése, mely kettősfogásait sokszor egy hangszerre bízta, és jellemző ritmusokkal látja el. Példa erre, mikor az op. 6 II. tétel trió szólamainak száma négyre emelkedik. Szinte vonósnégyest hallunk egy jelentős területen (100-183. ütemig). Előfordul, hogy a három hangszer szólamaiból hat szólamot képez (op. 6 IV. tétel 110-112. ütem), a vonósnégyes esetében pedig nyolc szólamra is kibővíti a szólam számot, ha az exponált hely megkívánja azt (op. 13 III. tétel 78. ütem, *ff* pesante). Továbbá találhatóak technikailag bonyolultabb párhuzamos mozgások. (op. 4/IV. tétel brácsa szextek).

A másik feladatkör a hangmegerősítéssel történő kiemelés. Ebben az esetben *sf* oktávokkal, és az üres húrral megerősített unisono hanggal nyomatékosítja a kiválasztott területet (Például: op. 6/II. tétel 6-10, 28-32, 76-82, 192-196, 214-218, 262-268. ütem. lásd a Kiemelés üres húrral című fejezetet).

5.9.4.2 Akkordok és átmenetek

A vonós hangszerek akkordjai három és négyszólamúak lehetnek, melyek gyors töréssel vagy egyszerre megszólaltatott módon képezhetőek. Az akkord ritmikai csomópontot jelent, melynek sűrű, frappáns megszólalása a hely karakterének intenzitását, lendületét határozza meg. Az akkord Weiner kontrasztokkal teli textúrájának jellegzetes markáns képviselője. A kamarájában előforduló akkordok ritmusukat tekintve negyed és nyolcad értékűek. Kivétel az op. 6 IV. tételének záró akkordjai és az op. 13 IV. tétel fél kotta értékű akkordjai (150-170. ütem).

Az akkordok megszólaltatása történhet vonóval és pengetve, melynek jellemző dinamikája *f* vagy *ff*, a ritmika kiélezését, a kifejezés fokozását az akkord különböző *sf*, *fff* jelzése valósítja meg. A vonóval képzett akkord erőteljes karakterű, risoluto, bár teltségében, zengésben gazdagabb, mint a pizzicato akkord, mely jellegéből következően szárazabb, ütőhangszerszerűbb. Weiner a hangszerelés érzékenységeivel alkalmazza mindkét hangzáskarakter színekülönbségeit. Ha Weiner kamarazenéiben megvizsgáljuk az akkordok előfordulását, akkor bizonyos törést vélhetünk felfedezni az op. 4 és az op. 6 között. Az I. Vonósnégyes kísérszólamaiban a markáns karakterű témák, a *f* kadenciális lezárások tartozéka a hármas és meglepően sok négyes akkord (106. Kottapélda).

106. Kottapélda: op. 4/IV. tétel 138-142. ütem. *ff* akkord-tornyok *sf* kiemeléssel.

Többek között előfordul a 4+4+3 szólamú akkord együttes megjelenése, mely során ugyan azokat a hangokat szólaltatja meg egyszerre a három hangszer a saját regiszterében (cselló, brácsa, II. hegedű).

A hangismétlések, oktáv-tornyosulások intonációs szempontból különlegesen nehéz feladatot jelentenek, mint ahogy azt jelentettek már a bemutatón is. Weiner hosszan panaszkodott a elhangzott színvonal miatt (lásd az op. 4 keletkezési körülmények című fejezetet).²⁶ A probléma megoldására a következő kamaraművénel feltűnően került az akkordokat, az op. 6 Vonóstrió szinte nem tartalmaz akkordot, csak kettősfogásokat.²⁷

A Vonóstrióban és a II. Vonósnégyesben az átmenetet a duplafogások és az akkordok közt az a megoldás jelenti, amikor minden szólam csak duplafogást játszik, de akkord jellegű erőteljes kiemeléssel és lendületes marcato negyedekkel, így az elhangzó anyag összességében akkordnak tűnik, annak ellenére, hogy zenekari kifejezéssel élve „divisi” azaz osztva szólal meg. Ez az elosztott szólamú akkord könnyebben és kedvezőbben képezhető (op. 6/IV tétel Téma, op. 13/I. tétel 30. 137. ütem). Weinerre a továbbiakban is az akkordok mértéktartó alkalmazása lesz jellemző.

Az op. 13 Vonósnégyesében Weiner négy alkalommal fordul az akkord eszközéhez, az I. tételében a brácsa szólam a tetőpontra érkezéskor hármas-akkorddal teszi risolutóvá a kidolgozás amúgy addig legátó fejlesztését (168. ütem). A második tételben található egy ritka effekt, a legátóra rákötött akkord, mely főleg üres húrokból áll. A kötés ellenére Weiner a beírtakat külön vonóra bontotta (435. 437-439. ütem).

Az akkord alkalmazása helyett sok helyen a duplafogások a fejlesztés eszközei, ahogy az op. 13 harmadik tételében is, ahol a végénél elhelyezkedő kulminációs pontnál a szólamok együttes szólam száma először hatra, majd nyolcra növekszik, mely megnövekedett tömegével, zenekari jellegű *ff*, *pesante* hangzást eredményez. (78. ütem). A IV. tételben itt fordul elő a fél kotta értékben kitartott *ff* akkord sor a két hegedűben, melynek felrakása komplementer módon tartalmazza a teljes harmónia felbontást (150-170. ütemig). Erőteljesen kiemelt, *sff* pizzicato negyed akkordot csak két rövid helyen kér: a szűkített menet megtámasztására (271. és a 273. ütemben), valamint az 337-339. ütemekben, a codában. Ez az egyedüli hely, mely az op. 4

²⁶ Az Budapesten akkoriban rendszeresen koncertező Szerémi-Schiffer kvartett, úgy tűnik Weiner elvárásait nem tudta teljesíteni. Elsősorban intonációs problémák merültek fel. „Hogyan lehet ilyen hamisan játszani?” W. H. 51-53. Hacker Borbálának írt levele. Kiadatlan.

²⁷ Minimális hármas akkordot találni, melyek mind üres húrok hozzáhúzásával születtek: a brácsára írt két rövid nyolcad akkord és a hegedű záróakkordjának kivételével nem szerepeltet többet, négyes akkordot pedig egyáltalán nem.

felrakására emlékeztet, melynek végén ugyanazt a *Fisz-dúr* négyes-akkordot pengeti a brácsa, mint a cselló, csak oktávval magasabban.

Az op. 26 *Fantázia* tételében a kísérőszólamok szólamszámának módosulásai a hangzás-rétegek állandó átformálódását eredményezik, mellyel a hangzás akusztikai térbeliségének hullámzó élményét nyújtják (az indítás 1-3-7 szólamú, a továbbiakban a szólamok száma 4 és 6 között mozog). A tételben található az egyedüli hely, ahol Weiner a *p* pizzicato akkordsort arpeggióval jelöli, azaz törve való megszólaltatását kéri (18-19, 102-103. ütemek). A *Fuga* tételben is találunk szólam szám növekedést. A *pp* sóhajszerű, álló pedálakkordok szinkópalánca hat szólamúra tágul, mely fölött az ismétlődő motívum előkészíti a homofón témát, a záróakkordokban 11 szólamot hallhatunk.

A *D-dúr* Szonáta – IV. tételében előforduló, a II. tételt visszaidéző – *ff* pizzicato hármas akkordjai az egyedüliek, amelyek Weiner szonátaiban pengetve szólnak meg (*Vivace*).

A *fisz-moll* Szonátában lévő kevés akkord közül a legjelentősebb a IV. tétel kadenciájának pesante akkord-sora, melyre beírja, hogy nem törve (*nicht gebrochen*), azaz egyszerre játszva kéri.

5.9.4.3 Üveghang

Az üveghangjáték szédítő karriert futott be, mint a virtuóz játékmód tetszetős eleme, használata a 19. században a virtuóz hegedülés egyik jellegzetes eszközévé vált. A magas technikai szinten hegedülők, elsősorban Paganini, kísérletezései elvezettek a mesterségesen képezett dupla üveghangok nehezen megvalósítható technikájához.²⁸ A természetes üveghangok, melyek a fizika törvényei szerint a húr meghatározott helyein szólaltathatóak meg, szintén szerepeltek a virtuóz hegedűsök darabjaiban.²⁹ A jellegzetes besípoló hangszínű üveghangok a könnyed, karakterdarabok stílusának tartozékai lettek.³⁰

Az impresszionizmus új lendületet adott az üveghang alkalmazásának, puha, áttetsző hangszíne közkedvelté vált különösen Debussy és Ravel műveiben.

²⁸ Paganini több művében is megtalálható a duplaüveghang. (hegedüversenyeiben, *Boszorkánytánc*, *Nel cor più*, *Velencei carneval* variációiban).

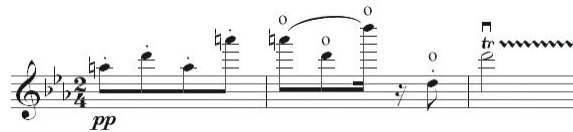
²⁹ Virtuóz eszközként szerepel például Ernst: *Velencei carneval* variációjában.

³⁰ Elharapózó szokásként még a 20. század első harmadában is közkedvelt ujjrendként sűrűn alkalmazták az üveghangot. Lásd például Hubay ujjrendjét a Mendelssohn: *e-moll* Hegedüverseny kezdő ütemeiben.

Weiner csak egy-egy folt, pillanatnyi szín erejéig engedi be túlzásoktól mentes világába az üveghang hangzását, melynek szerepe a legtöbb esetben inkább hangulatfestő. Például a *Csongor és Tünde* Éj tételének hangulati megjelenítésére alkalmazott kitartott hosszú üveghang a zenekari hangszerelésben. Ennek a hangszínnek hosszan kitartva egyfajta sejtelmes, várakozó, jelentése van.

Weinernél a kamarákban megjelenő, maximum négy ütemig tartó üveghangok mindig természetes üveghangok, melyek a fogólap fizika természetéből adódóan a húrra érintett ujj által keltett rezonanciával jönnek létre. Alkalmazásukban közös, hogy leginkább *pp* dinamikájú helyek vékonyabb tónusának megjelenítésére szolgálnak. Az op. 4/III. tételében a brácsa szólam a hosszan kitartott üveghangindítással merengő hangulatot intonál, ahogy a cselló *D* orgonapont üveghangjával is a 45-48. ütemben. Hasonló megoldásokat találunk még az op. 6 I. tétel 262-270. és az op. 26 I. tétel 40-41, 63, 143-144. ütemben.

Az op. 4 IV. tételének egy elhalkuló *pp* pontján különlegesen magas, ritkán játszott üveghangok sorjáznak gyors egymásutánban. Weiner kivételes megnyilvánulása ez a megoldás, melyet több precedens nem követ.



107. Kottapélda: op. 4/IV. tétel 322-324. ütem. Természetes üveghangok a primhegedűben.

Az op. 13 I. tétel 42. ütemben a hangszínkontraszt fokozására jelenik meg a hosszú üveghangra váltás. A csellótéma növekvő erővel, *espressivo* szól, ezalatt a szekund hegedű szintén szólisztikus szerepet kap Weiner jelölésével: *mp espressivo*. A szólamra bírja a *sul G* feliratot, ezzel teszi a hangját csellóhoz illeszkedő, mélyebb tónusúvá. A 42. ütemben az I. hegedűben megjelenik a téma hirtelen szín, dinamika, karakterváltással, melynek *p dolce* jellegéhez a szekund is alkalmazkodik, bár marad a *G* húron, de *p* üveghangra vált. (42-45. ütem).

5.9.5 Variációs technikák, díszítések

5.9.5.1 Váltóhang legató

Weiner már az 1908-ban megírt *Az összhangzattan előkészítő iskolája* című művében részletesen ír a váltóhangokról. Ennek a variációs technikának Weiner kamaradarabjaiban jelentős szerep jut.

Bármely akkordhang felváltható a vele alulról vagy felülről szomszédos hanggal, ha ez utóbbi után az eredeti akkordhang visszatér. Az ily módon megjelenő szomszéd-hang neve: váltóhang.³¹

Weiner a váltóhangokat alapvető díszítő technikának tartja, mely kamaraműveiben jelentős szerepet kap. A kidolgozási rész az a szerkezeti egység, mely leginkább alkalmas a felvonultatott, főleg tematikus anyagok átformálására, továbbá a variációs technikák azok a területek, melyek bővelkednek a váltóhangos figurációk különböző formáinak bemutatásában. A gyorsabb mozgású, folyamatosan szóló váltóhang tulajdonképpen ritmikus trillaként értelmezhető. A szonátában megszólaló zongora váltóhang-mozgásokra odaírja a *quasi tremolo* utasítást (op. 9/IV. tétel 173-200. 424-453. 613-699. ütemekben alkalmaz.)

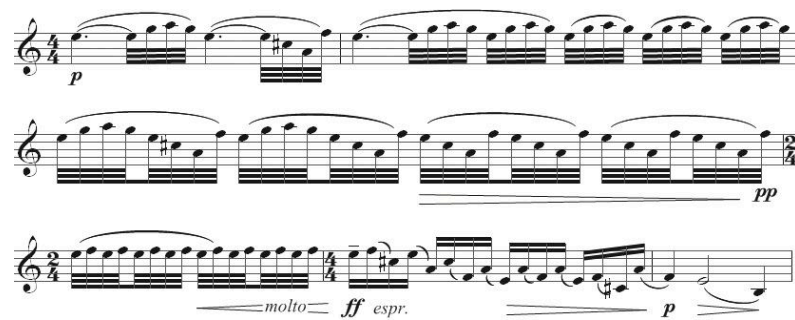
Sok esetben a figurációkkal teszi mozgalmasabbá, izgatottabbá a kíséret merevebb lépéseit, például az orgonapontot legtöbb esetben váltóhangos figurációkkal színezi. Ezeknek a dinamikus váltóhanggal díszített orgonapontoknak különösen nagy szerep jut a formarészek megjelenésének előkészítésében. A figurációk Weinernél a váltóhangok mellett, az átmenőhangok, felbontások változatainak sorozatából épülnek fel. A kísérő szólamok sűrítésére, mozgalmasságuk fokozására gyakran alkalmazza.

Ezek a variált szólamok legató vonásúak, kisebb-nagyobb kötőívekbe fejlődnek, sokszor különvonóvá aprózódnak. Weiner gazdag díszítő technikáját mutatják a váltóhangos anyagú, átmenőhangokkal, felbontásokkal variált tételei. (op. 6 III. tétel, op. 13 III. tétel variációs részei.) Az egyik legváltozatosabb, legmerészebb a tételek közül az op. 9 *D-dúr* Szonáta III. tételének visszatérése. Zongoraszólamának díszítettsége az egyszerűbb váltóhangos, átmenőhangokkal variált formán keresztül a bonyolultabb zongoraszerű felbontásokig szeszélyes dallamrajzot épít fel, mozgásának folyamatossága, állandó csapongó jellege képet ad Weiner variációs fantáziájáról.

³¹ Weiner Leó: *Az összhangzattan előkészítő iskolája* (Budapest: Zeneműkiadó, 1952) negyedik kiadás: 33. oldal.

5.9.5.2 Kadenciák

Weiner variációs technikájának egyik megnyilvánulása, hogy gondosan megválasztott esetben, összekötő elemként – a kidolgozási rész végén vagy átvezető helyen – kadenciát alkalmaz. Az op. 11. IV. tétel összegző, visszaidéző szerkezeti egységében lévő kadencia nem az egyetlen, hanem már 1907-ben, a zenekarra írt op. 5 *Farsang* című művében megszületett a visszavezető-kadencia ötlete. A kissé kapatos, szerelmes gavallér vallomását megjelenítő hegedűkadencia méltán keltett feltűnést. Az op. 18 *Szvit* III. tétel második témájának rubato-parlando jellegű megszólaltatását is a szóló hegedűre bízta. A kamaraműveiben is találunk ehhez hasonló helyeket. Az op. 13 I. tétel visszatérésében – a bevezetés rövidített változata után – az I. hegedű szólója a téma ritmusát variálva vezet vissza a gyors részhez. Az op. 26. II. tétel átvezető részeit – az expozíció és a repríz végét – a szólóhegedű kadenciálisan vezeti át, foglalja egybe.



108. Kottapélda: op. 26/II. tétel 18-23. Kadencia legató motívumokkal.

Mi a közös ezekben a szólókban? Weiner a tematikus anyagból indul ki. A virtuozitást legtöbb esetben a legató motívumok bravúros felgyorsításával, azok variált motívumainak ismételtetésével éri el. Párosan ismétlődő szimmetriája, dallamának táguló ambitusa a fokozás eszköze, mely pezsdítő szerepet tölt be és mindig az aktív vonású *ff* detaché vonást készíti elő. A második szóló hosszabb és virtuózabb, mozgása nagyobb ívet ír le. (A kamarákban kadencia az op. 11/IV, az op. 13/I. és az op. 26/II. tételeiben található.)

5.9.5.3 Trilla

A trilla sok esetben a hangzás csengését és telítettségét segíti elő. Olyan, mint egy felfokozott vibrató, felfoghatjuk szekund-tremolónak is. Weinernél a hosszabb trillák

mindig utókás befejezéssel kapcsolódnak a további szöveghez. „Az utóka jár, mint a borraivaló.” - mondta mindig Weiner.

A trillákat jellemző helyeken alkalmazza, a dallam díszítéseként az op. 9/III. 47-54. ütemekben. Máshol a kísérszólamok effektjeként használja azokat. Ilyen szerepkörben egyfelől a halk, sejtelmes, várakozó *pp*, legfeljebb *p* dinamikájú részekben találhatunk trillákat (op. 4/IV. tétel 80-95, 324-339. ütemekben; op. 13/II. tétel 516-521. ütemekben). Másfelől a *f*, *ff*, *fff* effektek, tetőpontok, olykor crescendo hatások hangzást sűrítő, feszültség növelő eszközeként (op. 4/IV. tétel 342-343; op. 13/I. tétel 164-165; op. 11/III. tétel 57; IV. tétel 88-96. ütemekben).

A közép dinamikáknál a feszültség nem indokolja a trillát, ezért ennél a *mp* és a *mf* dinamikai fokozatnál nem használja ezt a díszítést.

A trilla hangulatfestő elemként is megjelenik a programzene sejtelmes, olykor riasztó atmoszférájának megteremtésében az op. 10. a *Csongor és Tünde* Boszorkánykonyhájában.

5.9.5.4 Előke

Az előkét Weiner a témái magyaros jellegének hangsúlyozására használja a korai műveiben (op. 4/IV. tétel op. 6 IV. tétel). Az előke jellegzetes motívuma a későbbi kompozícióiban, mintegy beköszönő (op. 26/I. tétel indítása), valamint a darab végén, mintegy elköszönő motívumként jelentkezik (op. 11/I. tétel befejezéseként).



109. Kottapéllda: op. 11/I. tétel előkével díszített befejező motívuma.

6 Plasztikusság Weiner Leó kamarazenéjében

6.1 A fogalom eredete és jelentése

A plasztika címszó alatt következőt olvashatjuk: a szobrászat görög elnevezése; eredetileg mintázást, formázást jelent.¹ Más helyütt a plasztikus: a tér három kiterjedését, térbeliséget, az irodalomban életszerű, szemléletes ábrázolási módot takar.² A plaszticitás az irodalomban így definiálódik: térbeliség, kidomborodás, kiemelkedés, szoborszerűség, szemléletesség.³

A főként képzőművészeti fogalom értelmezése a zene területén nem tűnik lehetetlen vállalkozásnak, hiszen a térbeliség a hangzó zene sajátja, terjedési közege. Ahogy a szobor, a plasztika kiemelkedései meghatározzák a tárgyról alkotott benyomásainkat, úgy a felcsendülő muzsika értékelhetősége függ a meghallott és felfogott értelmezéstől. Tehát a plasztikusság fogalma az elhangzás tényét nem nélkülözheti. Hogyan beszélhetünk a művek kottájának vizsgálatával kapcsolatban plasztikusságról? Hogyan tudja a zeneszerző a megszólalás prioritásait kottaképbe önteni? A témára volt tanárom, Devich Sándor hívta fel a figyelmemet. Weiner Leóról beszélve, tanítása egyik sarkkövének nevezte azt a törekvését, mellyel rendíthetetlenül küzdött a hangzás helyes arányainak kialakításáért. Ennek a megteremtése jelentette a kamaraórák legnagyobb feladatát. Az adott mű szólamai mindenkor egymással meghatározott viszonyban állnak, ennek megértése a kottaolvasással kezdődik. A zeneszerző szándékainak megfelelő, kottához hű értelmezés minden zenész számára ebből az origó pontból kell, hogy kiinduljon. Vajon mit tartalmazhat Weiner Leó kamarazenéjének kottaképe a számunkra?

Szeretném csoportosítani azt a sokszínű, a darab térhatását növelő kiemeléstechnikát, mely oly sajátossá teszi Weiner kamaraműveit. Olyan példákat szeretnék felvonultatni, melyek leginkább tükrözik az adott szöveg jellegzetességei. Ezért elsősorban a szólamok dinamikájára, karaktereire és hangsúlyozás technikájára vonatkozó jelzéseit fogom áttekinteni.

Ha általánosságban vizsgálunk meg a kottákat, akkor azt tapasztaljuk, hogy a dinamika jelölése a szólamok nagy többségénél egyszerre, és azonos mértékben

¹ Gábor Eszter, Gerszi Teréz, Németh Lajos, Szabó Miklós és Végh János (szerk.): *Művészeti Kislexikon*. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1980)

² Juhász József, Szőke István és Ó. Nagy Gábor (szerk.): *Magyar Értelmező Kéziszótár*. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1972)

³ Gerencsér Ferenc (szerk.): *Modern Kislexikon*. (Budapest: Tárogató Kiadó, 2006)

történik. A fontos szólam kiemelése magától értetődik, és a különbségek kialakítása az előadó fülére, tapasztalatára van bízva. A hangzás arányának mértékét azonban az akusztikai körülmények döntően befolyásolhatják, ezért azt, hogy mikor, melyik szólam adjon többet, a zenei szándék, az egészséges arányérzék mellett a jó ízlés dönti el. Ha megvizsgáljuk a hallhatóság kritériumát, akkor megállapíthatjuk, ahhoz, hogy valami kiemelkedjen, két irányba tudunk eredményesen elmozdulni. Először is a lényeges szólamot dinamikájában, karakterében erősebbé, jellegzetesebbé kell tenni, másodsor az alárendelt, legtöbb esetben a kísérő szólamokat, halkabbra, kevésbé fontosra változtatni vagy háttérben kell tartani.

6.2 Weiner plasztikus kiemelés-technikája

Ahhoz, hogy Weiner kiemelés-technikájához közelebb kerüljünk, a zenéje mellérendelt, illetve az alá- főlérendelt szintjeit kell áttekintenünk, a polifon és a homofon szerkesztési módok közti különbséget megvilágítani. Az olyan szólamvezetést, amely két vagy több egyenrangú, ritmikai és melodikus önállósággal rendelkező szólamot tartalmaz, polifon jellegű szerkesztési módnak nevezzük, és ezeket a szólamokat mellérendeltnek tekintjük.⁴ A homofón szerkesztés akkordikus, ritmikailag azonos vagy hasonló mozgású, mely a dallamhordozó főszólamra és az azt kísérő akkordikusan szőtt mellékszólamokra osztható, a dallam főlérendelt szerepet kap az öt kísérő szólamokkal szemben.⁵

6.2.1 A szólamok mellérendelése

Vizsgáljuk meg, hogy melyek azok az eseteket, amikor a szólamok azonos rendűek, és így azonos jelölést kapnak. Úgy is nevezhetnénk, hogy az „egy hangszerként” jelölt szólamok. Tekintsük át először tehát, hogyan jelöli Weiner a mellérendelt fontosságú szólamokat.

Az unisono anyagok értelemszerűen teljesen azonos jelzésűek. A sok példa közül néhány: op. 6/I. tétel 190. 206. ütem; op. 13/I. tétel 268-275. ütem; IV. tétel 328-336. ütem; op. 4/II. tétel, első öt ütem.

⁴ B. R. LX. polifonia

⁵ B. R. LX. homofonia

Ide tartoznak azok az egyenrangú szólamok, melyek azonos tematikával rendelkeznek, ezáltal azonos jelzést kapnak (op. 6 /I. tétel, indító téma). Ha a szólamok ritmusa homogén mozgású, akkor azonos jelölésűek, a dinamikai kontrasztokat is együtt váltják. Weiner a különböző technikai módon képzett, például legató és pizzicato szólamokat is azonos dinamikai szinttel jelöli, ha mindkettő a kísérethez tartozik (op. 6/III. tétel 1. variációja). A dinamikai elmozdulások, a crescendo és a diminuendo indulásának és főleg érkezésének jelölése általában azonos, de vannak kivételek (lásd a Kontrasztálás dinamikával című fejezetet). A dinamikai változást – crescendo, diminuendo – kevésbé differenciálja Weiner, a fejlesztés egységes jelölést kap, ha eléri a *f*, *ff*-t akkor, kevés kivétellel, nincs már megkülönböztetve a dinamika, hanem egységes a jelölése. Megállapíthatjuk, hogy a mellérendelt szólamok jelölése tömörszerű.

6.2.2 A szólamok fölé- és alárendelése

Weiner a fölé- és alárendelt szólamokból álló szerkezet nagy mestere. A hangzás erejének és színének különböző síkjait alakítja ki műveiben. Szólamfelrakásának fokozatokban árnyalt jelölésében nem sikkadhat el az időtényező. Pontos jelöléseivel választ ad arra a kérdésre, hogy melyik szólam mikor kezd, és meddig őrzi meg a dinamikáját, karakterét.

Megvizsgálva Weiner kamarazenéinek kottáját, szembejön az a sajátos és következetes jelöléstechnika, ahogyan meghatározza a fő szólam prioritását, ahogy eligazít a játszandó szólamok hangzásarányaiban. Célja az áttetsző, jól elkülönülő hangzás, melyben a kiemelendő szólam megkülönböztetett jelzést kap (karakter és dinamikai szinttel erősebbet), mint az alárendelt kísérő szólamok vagy a basszus szólam, melyek az által kerülnek háttérbe, hogy a dinamika jelölésük (általában egy fokozattal) halkabb és (az ennél még kevésbé fontos) kísérő, töltő szólamokat akár két fokozattal is halkabbra kéri (lásd a Három hangzásréteg című fejezetet).

6.3 A kiemelés-technika differenciált rendszere

Weiner kamaradarabjainak jelöléseiben megfigyelhetünk egyfajta elmozdulást a differenciáltabb rendszer irányába. Még az op. 4 dinamikai jelölései a hagyományos

gyakorlatot követve javarészt tömörszerűek, vagyis azonosak minden szólamban, addig az 1908-ban készült Vonóstrió már árnyaltabb képet mutat. Ebben a műben speciálisabb megoldásokat alkalmaz, a kiegyenlítőten, „egy hangszerként” jelölésből csak az egyenrangú szólamok részesülnek. Az op. 9 és az op. 11 esetében újdonságokra találunk példát a következő helyeken: op. 9/I. tétel 9, 13, 61, 80, 97 és 143. ütemek, II. tétel 7, 119, 339. ütemek; III. tétel 5, 35, 48. ütem, op. 11/I. 11, 16, 19, 124, 129. ütemek. Weiner kiemeléseiben megjelennek a sajátos jelölések, melyek alkalmasak a kifinomult arányok megjelenítésére. Egyik ilyen érdekesség, hogy a „manók tánca” tételben a hegedűnél hangosabb dinamikai jelölésű zongorát alkalmaz: op. 11/II. tétel 34-36, 42-44, 57-72, 90-92, 123-124, 127-128, 131-132, 156-158. ütemekben.

Külön említeném az op.13. és az op. 26 számos helyét, melyben folytatja a differenciált jelölés gyakorlatát. Weiner kiemelés-technikáját vizsgálva a kiemelések gazdag eszköztárából csoportosíthatjuk a jellegzetesebbeket. (10. táblázat).

No.	Kiemelés típusok	
1	Karakterrel	
2	Dinamikával	
3	Megnövelt dinamikai távolsággal	
4	Kontrasztálás dinamika segítségével	
5	A <i>fp</i> effekttel	
6	Hangsúlyozással	
7	Egyéb kiemelések	• Tematikus anyag megjelenésével
		• Schwellerrel
		• Tenutoval
		• Mozgással
		• Üres húrral
		• Vonásiránnyal

10. táblázat A kiemelés módjai Weiner Leónál

6.3.1 Kiemelés karakterjelöléssel

Weiner Leónál a kiemelés egyszerű típusa, amikor karakter megjelöléssel ad eligazítást a fontossági sorrendről. A szólam jellegének meghatározásával különíti el a kiemelendő dallamot a kíséret hangszínétől, például a *p* kíséret mellett a *p* dallamhoz dolce jelölést ír (tehát hozzáadja a karaktert). Az esetek többségében a dolce, és az espressivo a legtöbbet megjelenő hangkarakter, a dinamika javarészt azonos a többi szólammal. Vegyük például a dolce jelzéseket (*p*) az op. 26/I. tétel 3. 19. 29. 129. 132. ütemeit és

dolcissimo (*pp*) 21. 41. 54, 144. ütemeit, valamint az *espressivo* (*mf*) beírásait a 33. 52. 136.164. 166. ütemekben, a II. tétel (*f*) 12. 34.(*ff*) 96. ütemeiben.

A karakter mellett Weiner sokszor ad szöveges utasítást a kiemelésre (a 11. táblázatban néhány példa szerepel), mellyel változatos hangzásképet alakít ki. Ez vonatkozhat a jelentősebb játékmódra a szólamok közül való kilépéskor, de szólhat a hangkarakter színeiről, érzelmi fokozatairól és szenvedélyességéről.

	Szöveges utasítások	Darab/tétel/ütem	Hangszer
1	etwas hervortretend	op. 4/I. 81. ütem	II. hegedű
2	hervortretend	op. 4/IV. 26. ütem	II. hegedű
3	sehr wenig hervortretend	op. 6/I. 216. ütem	hegedű
4	voll klingend	op. 11/I. 182. ütem	hegedű
5	mit vollen Ton	op. 11/IV. 52-58. ütemek	hegedű
6	wehmütig	op. 4/I. 170.ütem	II. hegedű
7	mit steingernder Leidenschaft	op. 4/III. 22. ütem	I. hegedű
8	mit Wärme und steigender Kraft	op. 6/I. 174. ütem	hegedű

11. táblázat Weiner szöveges utasításai a hangzással (1-5) és a hangkarakterekkel kapcsolatban (6-8).

6.3.2 Kiemelés dinamikával

A kiemelés dinamikai síkjait vizsgálva Weinernél a dinamikai skála különböző fokozatainak használatát egyaránt megfigyelhetjük (ritka esetben a *ppp* és a *fff* fokozatot is jelöli).

(*ppp*) *pp p mp mf f ff (fff)*

Az itt leírt dinamikai skálán való elmozdulás mértékét számmal, a lefelé vagy fölfelé irányt pedig +, illetve – jellel fogom a továbbiakban jelölni. A leggyakrabban az egyszerű kiemelést alkalmazza, ami a fent felírt dinamikai skálán egy fokozattal való előrelépést jelenti (+1), pl. *f* kíséret mellett *ff* a fő szólam dallamának egy dinamikai fokozattal való kiemelését jelenti. Az ezáltal keletkező többféle hangzássík elkülönülése azt eredményezte, hogy a fő és kísérő szólamok a hangerősség jellegzetes rétegeit alakították ki. Tekintsük át ezeket:

A *ppp* különlegesen visszavonult mélypont, melyet kevés alkalommal használ (op. 11/II. és III. tétel). A korai művének, az op. 4/I. tételben a második téma karaktere *molto grazioso*, melynek nagyobb kontraszt lehetőséget biztosít a *ppp* dinamika.(63. ütem).

A *pp* a kísérő szólamok aláfestő, hangulatkeltő háttérsíkja. Ide tartoznak a tremoló, repetáló kísérek, valamint a várakozó, vagy dinamikai kontrasztot előkészítő orgonapontok.

A *p* a legtöbb *dolce* dallam dinamikája. A dallamos, vagy tematikus motívumokat idéző kísérek dinamikája. Idetartozik a *pizzicato* dinamikai síkja.

A *mp* a legtöbbször megjelenő elkülönítő dinamika. A halk jellegű dinamikákhoz sorolhatjuk, de kiegyenlítő, telítő jelleggel. A *p* dinamikájú kíséret esetében *mp*-val kiemelt dallam tölt be vezető szerepet. Például a *p* kísérek közül a *mp* kiemeléssel jelezheti a motívika belépését (op. 6/I. tétel 162. ütem). A *sotto voce* színéhez a zongorában *mp* dinamikát kér (op. 11/II. tétel 121. ütem).

A *mf* ritka dinamika Weiner ellentéteket felvonultató, kontrasztos hangzásvilágában. Megjelenése a halk és az erőteljes dinamikák összekötésekor, közbeiktatott fokozatként lelhető fel leggyakrabban. Az *espressivo* karakter olykor a *mf* dinamikához kapcsolódik, a zongora *p* kísérőszólama felett (op. 11/I. tétel kezdő ütemei). A *mp* dinamika közül a *mf* árnyalással emelkedik ki a dallam (op. 6/II. 142. 168. ütem).

A *f* az erőteljes kiemelés dinamikai síkja. Az legtöbbször az *espressivo* kifejező erejéhez társul (op. 6/I. tétel 121. ütem). Weinernél a *f* jelölések tömbszerűek. A *ff* dinamikához crescendáló folyamat állomása. A basszus harmónia támasza ebben a dinamikai síkban érvényesíti leginkább az erőt és a mozgalmasságot. Ritkán *f* dinamikával emeli ki a tematikus anyagot (op. 11/IV. tétel *p* kíséret felett *f* motívum 278-285, 356-237, 360-361. ütemek).

A *ff* a szenvedély, a kiteljesedés síkja, az energikus témák, a risoluto karakterek ebben a síkban mutatkoznak be (op. 9/I. tétel 89. 93. 97; II. tétel 48-55. 70-71. ütem). A fejlesztések tetőpontja, a kulmináció ebben a síkban történik. Weiner legtöbbször tömbszerűen érvényesülő poláris dinamikai síkja (op. 26/III. *sempre ff* 283-302. ütem).

A *fff* a zongorás kamara többlet dinamikája, mely az op. 11-ben jelenik meg a tetőpontok közti legnagyobb fokozat megkülönböztetésére, ahol a hatalmas hangsúllyal, majd ékekkel kiemelt *molto crescendo* menetet fokozza a *fff* erősségig (III. tétel, 57. ütem). Ezenkívül csak az op. 4-ben találkozhatunk a jelöléssel a *ff feroce* fokozatot követi a *fff Breit* jelöléssel (III. tétel, 87. ütem).

6.3.3 Megnövekedett dinamikai távolságok a szólamok közt

Weiner a nagyobb plasztikusság kialakítása érdekében esetenként megnöveli a dinamikai távolságot a szólamok között. Találunk olyan meglepő helyet, ahol az első pillanatban a jelölés hiányának gyanúja vetődik fel, a dinamikai különbségek miatt.

Violin I
cresc.

Viola
cresc.

Violoncello
(kein cresc.)

110. kottapélda: op. 6/I. tétel 234-238. ütem. A kein crescendóval egyértelműsített dinamikai különbség.

A jelölés nem maradt ki, mert Weiner egyértelművé teszi az utasítást a cselló számára: *kein crescedo* (nem erősíteni), míg a hegedű és a brácsa együtt crescendál (op. 6 /I. tétel 234-237. ütem, 110. Kottapélda). Találkozhatunk még olyan beírással a 82-85. ütemben, ahol -6 fokozatú a dinamikai különbség (*ff* és *pp* között, 111. Kottapélda), valamint a IV. tétel 5-10. és a 223-228. ütemeiben a többi szólamhoz képest a cselló -5 fokozat különbségre halkul vissza (112. Kottapélda).

Violin I
ff

Viola
ff

Violoncello
ff pp

111. Kottapélda: op. 6/I. tétel 80-85. ütem.-5 dinamikai fokozatú különbség.

Violin I
immer ff

Viola
immer ff

Violoncello
sf p

112. Kottapélda: op. 6/I. tétel 5-9. ütem. *immer ff* és a *p* visszahalkuló csellószólam.

A kiemelt három példában közös, hogy mindegyik esetben orgonapontot játszik a cselló, vagyis a basszus mozdulatlan, ami késlelteti és elodázza az energikus továbbmenetelt (84. 85. 86. kottapélda).

A hegedű-zongora kamara gazdagabb dinamikai játéklehetőségeket biztosít Weiner számára. Az op. 11/I. tételek 11. ütem az előzőekben felvázolt álló orgonapont megoldást alkalmazza. A *sempre ff* hegedű szólam alatt a zongora *p* dinamikára lép vissza -4 különbséggel. (még a 11-14, 16-19, 124-127. és a 129-132. ütemekben.). Az op. 11/IV. 54-58. ütemekben a hegedűben visszaidézett I. tétel téma alatt (*Mit vollen Ton*) a zongora feszíti, tágítja a dinamikai különbséget, a hegedű *ff*-ra, a zongora pedig *pp*-ra vált. (-5 fokozat.)

6.3.4 Kontrasztálás dinamikával

Weiner kamaraműveit vizsgálva mindenképpen szólni kell a kontraszt jelenségek sokszínű rendszeréről, amelyre jellemzőek a sajátos jelzésű teraszos váltások. Műveiben az éles ellentéteinek megjelenítésére Weiner leggyakoribb kifejező eszköze a kontrasztálás. A dinamika terén megjelenő subito hangzások Beethovent idézik.

A teraszosan jelentkező dinamikai lépésekre nemcsak a szokványos *f-p* ellentétet alkalmazza, hanem a dinamikai fokozatok rendhagyó kapcsolatait is. Weiner szokatlanul kis differenciákat és egyedi dinamikai ellentéteket hoz létre. Nézzünk néhány példát a sajátos hangzás-ellentétekre:

Kifejező eszköztára széles palettán mozog, az enyhe pasztell árnyalatok váltakozásától kezdve, mint a *pp-ppp* (op. 4/I. tétel 62-63, 132-133, 191-192. ütemek), a *mp- ppp* árnyalatán keresztül (op. 4/I. tétel 67. ütem) a túlzó szélsőségek használatáig. Ez a kifejezőmód Weiner sajátos arculatát mutatja. A *f-p*, mellett a *f-pp* (op. 4/II. 22-24, 34, 36, 158, 160, 173, 175, 213-215. ütemek), de a *f-ppp* is előfordul. (op. 4/I. tétel 137. ütem). Az élesebb kontúrok rajzolásánál alkalmazza a *ff-p-t* (op. 11/II. tétel 8-9, 16-17, 24-25, 112-113. ütem; op. 4/IV. tétel 48., 193-194, 197-198, 201-202, 275-276, 281. ütem és az op. 6/I. tétel 308-309. ütemek). A *pp-ff* párosítás (op. 11/II. tétel 92-93. ütemek; IV. tétel 87-88. ütemek), a *ff-pp* (op. 4/I. tétel 25, 46, 91, 94, 104-105, 185. ütemek; II. tétel 36, 160. ütemek, IV. tétel 279. ütem; op. 6/I. tétel 206. ütemek), a *ff-ppp* (op. 4 /I. 75. ütem), és a *fff-p* (op. 4/III. tétel 88-89. ütemek) párosításaira is találunk példát. Végül a *ff-mp* váltást is előfordul. (op. 6/ I. tétel 117. ütem). A

kontrasztdinamika Weinernél az op. 11/II. tétel esetében speciális. A *pp*, sőt a *ppp* dinamikát alkalmazza a *mf* kontrasztjaként, mely -3 és -4 mértékű dinamikai változást jelent. (127, 131, 135-138, 143, 147, 151. ütem).

6.3.5 A *fortepiano* effekt és változatai

A kontraszt jelenségek vizsgálatakor már beszéltünk a teraszosan váltó dinamikáról. Ha a váltás egy hangon következik be, akkor a gyors visszahalkulás által kapja meg a kiemelést. Weiner kedvelt jelölése ez az egy hangon belüli, subito dinamikai váltással történő *fortepiano* (*fp*), mely a vonó sebességének hirtelen változásával hozható létre. (op. 26/III. tétel 141. 143. 179. 181. 183. 185. ütemek).

Weiner azonban a szokásoktól eltérő fokozatokkal teremt különlegesen gazdag rendszert. A különbségek növelik a tételek plasztikus rétegzettségét. A hagyományos *fp* -3 dinamikai szintjének eséséhez képest a *fp* -4 fokozat különbséget vár el a hangszerestől (op. 4/II. tétel 94, 98, 109, ▼ 113. ütemek).

6.3.6 Kiemelés hangsúlyozással

A Weiner-zene plasztikusságának vizsgálatakor a hangsúlyozás különböző formáival találkozhatunk: > hangsúly jellel, a ▼ secco jellel, ^ az ékkel és a *sf* jelzések különböző formájával.

A jelzések nincsenek dinamikai szintekhez kötve a > hangsúlyjel esetében. Erre legjobb példa az op. 6/II. tétele, melyben nemcsak *p* dinamikában alkalmazza az átkötések játékának kiemelésére a > jelet (12-19. 34-40. 58-62. 198-205. 220-227. 244-248. ütemek), hanem *f* (20-21. 42-43. 206-207. 228-229. ütemek) és *ff* dinamika esetén is (52-56. 97-98. 238-242. 283-284. ütemek).

A secco jelzés kevés helyen fordul elő (op. 11/II. tétel 139-143. ütemek), olykor a hangsúly jellel együtt alkalmazza Weiner.

Az ék jelzést a legtöbbet alkalmazott jelzés a *ff* dinamikájú, hosszú értékű hangok kiemelésére (op. 6/IV. tételében a sok közül például 75. 77. 85. 87. 101-106. ütemek; op. 9/IV. tétel 61-64. 69-72. 77-81. ütemek; op. 13/I. tétel 34. 60-65. 192-197. 275-277. ütemek). Kezdések (op. 11/I. kezdőakkord), lezáró hangok (op. 11/IV. tétel,

záró hangja 490. ütem) és tetőpontok éles kiemelésére alkalmazza az éket (op. 9/IV. tétel a fokozás tetőpontját jelzi a 831. ütemben).

Külön említést érdemel Weiner éles kiemeléseinek a beethoveni sforzato jelölésekre emlékeztető, erőteljes használata, melyek azonban túlmutatnak a hagyományos jelöléseken, típusainak árnyalatokban bővelkedő rendszerét érdemes tüzetesebb elemzés alá vetni. Weiner *sf* jelzést alkalmaz a piano hosszú hangok (op. 6/IV. tétel 199. 203. ütemek), és a szinkópák súlytalan elemének éles kiemelésére (op. 6/II. tétel). A kísérő crescendáló effektek érkezésének megerősítésére (op. 4/I. tétel 39-43. ütemek). A pizzicato *ff* akkordoknál a képzésmód éles karakterének jelölésére (op. 4/I. és IV. tételek akkordjainál).

A fokozások intenzitását, az orgonapontok robbanásszerű indítását, a harmónia szúrásszerű kiemeléseit legtöbbször a *fff* erősségű fokozattal éri el (op. 6/I. tétel 8, 51. ütemek; IV. tétel 29. ütem). Ezek a helyek megkülönböztetettek, a nagyobb formai csomópontok, drámai tetőpontok jelzésére szolgálnak (op. 9/IV. tétel 256. 424. 540. op. 13/III. tételének 79. üteme).

Weiner a *sf* súlyozást és a *fp* effektet a nagyobb kontraszt elérése érdekében együtt alkalmazza. Az op. 13/I. tételének jellegzetes effektje a *sfp* jelzés (35, 48, 50, 77-78, 120, 122-123, 125-126, 140. ütemek). Weiner ebben az esetben is fokozatokban gondolkodik és alkalmaz egy erősebb hangzáseffektet is, a *sfpp* jelzést (op. 13/I. 35, 119, 140. ütem).

Weiner a *fp* jelzést a *sf* jelzésekkel rokon összefüggésben használja, a subito érzését a végletekig fokozza, hiszen az op. 11/II. tétel erősebb dinamikájú első felében a hegedű repetáló motívumára *fff p*-t alkalmaz (113. Kottapélda). A tétel második részében a *sotto voce* résztől (121. ütem) pedig, minden halkabb fokozatra vált, és az azonos szöveg kiemeléseit is halkabbra cseréli, a *mfpp* -3-as kontrasztjára (lásd Kontrasztálás dinamikával című fejezetet).

The image shows a musical score for Violin and Piano. The violin part is in treble clef, 3/4 time, and the piano part is in bass clef, 3/4 time. The key signature has two flats. The violin part has a repeating motif of eighth notes, with dynamic markings *sf*, *sf*, *sf*, *sf*, and *ff sempre*. The piano part has a repeating motif of eighth notes, with dynamic markings *sf* and *sf*, and includes tenor markings (*ten.*) above some notes.

113. Kottapélda: op. 11/II. tétel 68-73- ütemek. A hegedű *fff p* effektjei.

6.3.7 Egyéb kiemelések

Az előbb tárgyalt nagy csoportok mellett Weiner Leó egyéb eszközöket is alkalmaz a szöveg kiemelésére, az alábbiakban ezeket az eszközöket járom körül.

6.3.7.1 Tematikus kiemelés

A tematikus motívumok megjelenéseit Weiner a legaprólékosabban kidolgozva jelzi: olykor külön hangzáskarakterre utaló beírással, olykor előfordul, hogy kiemelés híján az előadónak kell kilépni a motívummal a többi szólam elé. Például: az op.11/I. tétel 79-80. 83-84. 89-90. ütemekben a zongorának, a 81-82. 85-86. ütemekben pedig a hegedűnek. Az op. 26/I. tétel 34. 36. 117. 137. 139. ütemekben a megszólaló témafejt fontosabb a többi motívumnál. Az op. 13/I. tételében a 115-117. 121. 124. ütemek esetében a cselló téma a lényegesebb. Fontosságot élvez a motívum ritmusának idézete az op. 13/I. 51. 219. I. hegedű, 79. 221. brácsa, a 130-135. 234-237. 242-245. a cselló szólamban.

6.3.7.2 Kiemelés schwellerrel

Weiner dallam kiemelésének eszköze a rövid, dinamikai hullámmal, vagyis schwellerrel történő erősítés, mely a motívum meghatározott pontjára fókuszálás hatékony eszköze. A pár hang erejéig tartó kiemelés legtöbbször a dallam legmagasabb hangját érinti.

Az op. 4/III. tételének motívumait szinte állandóan hullámozásban tartja. Az op.13/I. tételének 72-73. 204-205. ütemeiben az ellenszólam komplementer reakciójaként jelenik meg. Az I. tételben a tematikus anyag lépéseinek kiemelésére a 115-116. 126-129. 234-235. ütemekben, valamint a kíséret hullámozására a 95-99. 214-218. ütemekben alkalmazza. A hangköz-ugrásokat emeli ki a III. tétel 15. 37. 68-69. 70-71. ütemeiben schwellerrel. Előfordul a kíséret egy hangján belül alkalmazott erősödő-halkuló effektként is (op. 13/IV. tétel 29-32, 37-40, 228-235. ütemek).

A schwellerrel való megformálás emeli ki a beköszöntő (op. 26/ I. tétel kezdésének) és az elköszönő előkés motívumot is (op. 11/I. tétel zárásának).

6.3.7.3 Kiemelés tenutóval

A tenutóval jelzett hang a legérzékenyebb kiemelések közé tartozik. Nem nevezhető hangsúlynak, de felhívja a figyelmet a hang megkülönböztetett szerepére. A vonallal jelölt tenuto a dallam lágy, legátó kötéseinek egyes hangjai fölött áll, olykor a hang sostenuto játékmódjára figyelmeztet. Az op. 13/I. tételének 171. ütemében a tenuto beírását a triola hangokon alkalmazza, a *poco grave* tempót fékező beírásához csatlakozva a szélesítést segíti elő. Előfordul a *ff molto espressivo*, augmentált téma kiemelésekor, hogy szöveges utasítással is nyomatékosítja a játékmódot (op. 13/I. tétel 246-249. ütemek). A kíséretben pedig a harmónia ellépő szólamának kiemelésére alkalmazza a tenuto jelet. Az op. 13/I. tételének 150. ütemtől kezdődő cselló arpeggio kromatikusan változó hangjai fölött láthatjuk ezt a jelzést (151-167. ütemig; lásd 102. Kottapélda).

6.3.7.4 Kiemelés mozgással

Főleg a komplementer ritmusú anyagoknál beszélhetünk az egymást kiegészítő mozgások fontosságáról. De a nyugodt értékű hangokhoz képest elmozduló szólam is fontosságot élvez. Az op. 26/II. tétel első témájának komplementer felrakása, vagy a *f espressivo* népdal jellegű téma a kíséret pizzicatója által kiegészített mozgása is ide sorolható (14. 16. 18. 98. 100. és a 102-103. ütemek). Az I. hegedű, éneklő negyedeit ellenmozgásban folytató brácsa dallama kiemelkedik a kíséret hosszan kitartott értékei közül (op. 13/I. tétel 100-101. ütemekben az I. hegedűn és a 102-103. ütemekben brácsán).

6.3.7.5 Megerősítés üres húrral

Az üres húr erőteljes felhangjai lehetőséget adnak a hangzás megerősítésére. Ennek három jellegzetes fajtáját alkalmazza Weiner az üres húrral történő megerősítésnek. Az első esetben az oktáv alsó hangjaként szólaltatja meg az üres húrt. Nézzünk néhányat a sok példa közül: az op. 9/I. 121-125. II. tétel 169-170. 203-208. IV. tétel 524-528. op. 11/IV. tétel 356-358. 360-362. ütem vagy a brácsában az op. 6/II. 6-9. 28-31. 76-79. ütemek oktávjai.

A második esetben az üres húr orgonapontként támasztja alá a magasabb húron mozgó szólamot. (például az op. 9/ I. tétel 105-108. ütem II. tétel 221-229. ütem, IV.

tétel 52-59. 831-841. ütem.) Előfordul, hogy a magasabb húr kitartott pedálhangja az üres húr (op. 9/I. tétel 101-102. ütem, IV. tétel 513-515. ütem; 40. Kottapélda).

A harmadik típus az unisono hangkettőzés, mely egy magasságban megszólaló, fogott és üres húrt jelent (op. 6/II. tétel 10. 32. 196. 218. ütemben az I. hegedű, IV. tétel 97. ütem; I. hegedű, 344-346. ütemben a brácsa, 381-382. ütemben a cselló; op. 9/II. tétel 62. 282. IV. tétel 240-244. ütem, op. 11/IV. tétel 164-165. 168-169. 171-172. ütem, op. 13/II. tétel 121. 141-142. ütem).

6.3.7.6 Vonásiránnyal történő kiemelés

Azok a helyek sorolhatók ide, melyek esetében a súly-jellel ellátott motívum hangindításainak élességét a lefelé indított vonózással teszi nyomatékosabbá, elszeparáltabbá. A markánsabb karakterűvé tett szöveg szinte mindig *fff* erősségű. (néhány példa: op. 6/IV. tétel 110-112. 378-382. ütem, op. 9/I. tétel 101-103. 124-125. ütem, op. 13/I. tétel. 29. 32-33. 56. 168. 275-277. ütem, IV. tétel 150-170. ütem, op. 26/III. tétel 39-41. 243-246. 285-289. ütem).

Az op. 4/III. tétel 87-88. ütemek esetében a dinamika *fff* és a vonás hosszára a *breit* jelzés utal. Feszesebb vonáskaraktert alakít ki a zeneszerző a lefelé vonások markírozó súlyával az op. 9/IV. tétel 216-219. 232-236. 504-507. 516-520. ütemeiben is. A kadencia akkord menetének *pesante* karakterűvé formálásában segít a lefelé vonóindítás, melyre Weiner kiírja a *nicht gebrochen* (nem törve játszani) utasítást. Így az egy irányba húzott vonóval képzett akkordok egyszerre megszólaltatva, egységesebbek és tenuto hosszukkal a dallam formálhatóságát segítik elő (op. 11/IV. tétel 74-77. ütemek).

6.4 A kiemelés módjai

Weiner kamaradarabjainak rendszerében a szólamok egymáshoz többféleképpen aránylanak. A kiemelés módja lehet egyszerű, mikor csak egy tényező változik, de lehet összetett is, amikor a karakterrel való kiemelést dinamikai erősítéssel teszi nyomatékosá. Olyan változatokat is kiépít, melynél három különböző hangzási sík szól egyszerre.

6.4.1 Egyszerű kiemelések

A leggyakoribb az egyszerű kiemelés, mely a dinamikai skálán +1 különbséggel jelöli a fontosabb szólamot, például *pp* kíséret mellett *p* a fő szólam dallama (+1 dinamika), vagy karakterjelzéssel különbözteti meg a szólamot a kísérettől, például a *p* kísérő szólamok közt *dolce* jelzéssel (+ 1 karakter). A jelzések döntő többsége ilyen, Weiner ezzel arra hívja fel a figyelmet, hogy a hangzás egységes legyen, és csak minimális különbséggel vezessen a kiemelt szólam (op. 6/II. tétel 104. ütemben *p dolce*, *p*, *p*; op.13/IV. tétel 2. ütemében *p dolce*, *pp dolce*, *pp dolce*, *pp dolce*, vagy az op. 26/II. tétel 12. ütemben *f espressivo*, *f*, *f*, *f*).

6.4.2 Összetett jelölések

Igen nagy csoportot alkotnak a kettős kiemelésű jelölések. Ilyenkor leginkább dinamikai fokozattal és karakter-jelzéssel látja el Weiner a nagyobb megkülönböztetésre szánt dallamot, például *pp* kíséret mellett *p dolce* dallamot alkalmaz (+1 dinamika, +1 karakter).

A kiemelés így előbb, a szólam nagyobb önállóságot kapva kezdeményezőbb lehet. Például: op. 6/I. tételének 16. üteme: *p dolce*, *pp*, *pp*, a 121. ütemben *f espressivo*, *mf*, *mf*; az op. 13/I. tételének 94. ütemében *p dolcissimo*, *pp*, *pp*, *pp*; az op. 26/III. tételének 66, 213. üteme: *p*, *p*, *mp marc. p*; a 255. ütem *f*, *f*, *ff marc.* (+1 dinamika, +1 karakter); a 27. ütemben a fuga téma belépésénél *mf*, *p*, *p*, *p* (+2 dinamika); a 247, 273. ütemek *mf*, *mf*, *ff marc.* (+2 dinamika, +1 karakter). Az op. 9/I. tétel 14. ütem *mf espressivo*, *pp* (+3 dinamika, +1 karakter), illetve az op. 9/I. tétel 143. üteme *mf cantabile*, *p dolce* (+2 dinamika és 2 féle karakter).

6.4.3 Három hangzásréteg

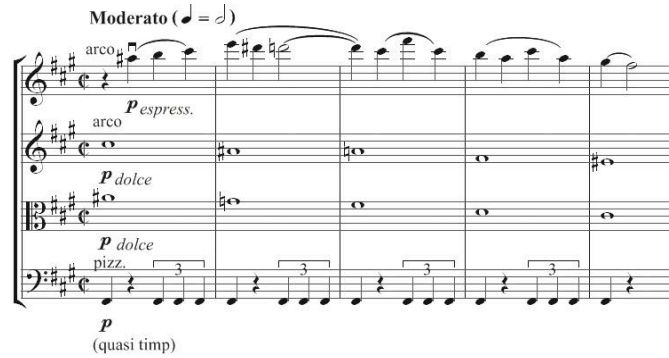
Weiner a két hangzásréteg kialakításánál nem áll meg, hanem szinte zenekari akusztikát teremtve, a szólamok arányait tovább differenciálja kamaraműveiben. Gyakran három különböző dinamikai réteg is egyszerre van jelen (114-117. Kottapéldák). Előfordul, hogy két szólamot is elkülönít, melyeket azonos erősségű dinamikával hallunk, a környezeténél egy fokozattal erősebben. A példák közül álljanak itt a legjellegzetesebbek (12. táblázat).

No.	Darab/Tétel/Ütem	Hangzásréteg
1	op. 6/I. 89. 274. ütem	<i>p dolce, pp</i> monoton, farblos zu Gunsten der Violine, <i>pp</i> (pizzicato)
2	op. 6/III. 70. ütem	<i>p doloroso</i> schweller, <i>p espressivo, p</i>
3	op. 9/I. 76. ütem	<i>mf</i> espressivo, <i>p, pp</i>
4	op. 9/I. 80. ütem	<i>f</i> (pizz.), <i>mp, pp</i>
5	op. 9/III. 77. ütem	<i>pp</i> dolcissimo, <i>mp</i> espressivo, <i>p</i> dolcissimo
6	op. 11/II. 69. ütem	<i>sf</i> <i>p, sf sf</i> tenuto, sempre <i>f</i>
7	op. 11/II. 81. ütem	<i>ff, f</i> marc. >, sempre <i>f</i>
8	op. 11/II. 235. ütem	<i>mf pp, mp</i> >, <i>mp</i>
9	op. 13/I. 126. ütem	<i>p</i> schweller sehr innig und zart, <i>sfp dolente, p, pp</i>
10	op. 13/I. 67, 199. ütemek	<i>p</i> innig, <i>p, p, pp</i>
11	op. 13/IV. 299. ütem	<i>p</i> espressivo, <i>p dolce, p dolce, p</i> (pizz.) quasi timpani
12	op. 26/I. 91. ütem	<i>p dolce, pp, pp, mp dolce</i>
13	op. 26/II. 60. ütem	<i>mp</i> espressivo, <i>pp, p</i>
14	op. 26/II. 112. ütem	<i>pp</i> dolcissimo, <i>pp</i> dolcissimo, <i>p dolce, pp</i>

12. táblázat Három hangzásrétegű helyek Weiner Leó kamaradarabjaiban

114. Kottapéllda op. 6/I. tétel 89-99. ütemek. *p dolce, pp* monoton, farblos zu Gunsten der Violine *pp* pizzicato

115. Kottapéllda op. 13/I. tétel 126-130. ütem. *p* (schweller) sehr innig und zart, *p, pp, sfp dolente*

116. Kottapéllda op. 13/IV. tétel 299-303. ütem. *p espressivo, p dolce, p dolce, p quasi timpani*117. Kottapéllda: op. 6/III. tétel 70-73. ütem. *p doloroso, p p espressivo*

Előfordul, hogy a szövegben az egymás mellett alkalmazott kiemelések esetében Weiner különbséget tesz a súlyok között is, és több rétegű hangsúlyozást alkalmaz. Találhatunk olyan összetetten jelölt helyet is, ahol többféle *sforzato* kiemelés is előfordul. Az op.13/I. tételének 35. üteme *sf*, *sfpp*, a 119. ütem pedig egyszerre alkalmaz *> f*-t és *fpp*-t. Az op. 13/I. tételének 140. ütemben előfordul a *sfp* és a *sfpp* is. Az op. 11/II. tételének 69-73. ütemeiben a *sfpp* kiemelt hegedű szólammal egy időben a zongora *sf* kiemelése és *f* osztrinatója szól.

A részletek különösen árnyalt megjelenítése Weiner kamaraműveiben egyedülálló hangzásrétegek megjelenését eredményezi. A szólamok több szintű játék erejükkel szinte térbeliséget alakítanak ki. A művek weineri értelemben vett plasztikusságának kialakítása a kottakép mélyreható tanulmányozását igényli. A jelölések közötti összefüggések és arányok vizsgálata megmozgatja a képzelőerőt, utat enged a fantáziának, hogy a gyakorlati megvalósítás a plasztikus hangzás gazdag térbeli dimenzióját adhassa hozzá az előadáshoz.

7 Weiner Leó tanítása

Pedagógusnak születtem. A hálával soha nem törődtem. Nem is tudtam mást és másképpen tenni, mint mindig adni. A tanárnak magában a munkában kell megtalálni az elismerést. Külső elismerésre nincs szüksége annak, aki önbecsüléssel rendelkezik és tisztában van képességeivel.¹

7.1 Tanításának előzményei és kinevezése

Weinernek korán megmutatkozott érzéke a tanításra. Alkalmanként foglalkozott zenekedvelőkkel,² de hivatalos tanári pályafutása az 1907-1908-as tanévben, a Fodor Zeneiskola növendékeinek elméleti oktatásával indult.³ Ezzel egyidejűleg, ugyanabban az évadban barátja és évfolyamtársa, Reiner Frigyes meghívására elvállalta az akkori Vígopera – későbbi nevén Népopera – korrepetitori állását. Itt csak hat hónapig dolgozott.^{4, 5} (A Szabolcsi Zenei Lexikon tévesen Weinert, mint karmestert említi.)

Hans Koessler kiemelkedőnek tartotta Weiner elméleti tudását, ragaszkodott hozzá, hogy nyugalomba vonulása után⁶ Weiner is taníthasson az Akadémián Bartók és Kodály mellett.⁷ Így 1908. október 3-án Mihalovich Ödön megbízást adott a zeneelmélet tárgy tanítására az instrumentális tanszakokon, *rendkívüli tanári* minőségben, heti 12 órában.⁸ Weiner ekkor mindössze huszonhárom éves volt. 1912-ben neveték ki „rendes tanárnak”.⁹ Az 1912/13-as tanévtől az 1921/22-es tanévig zeneszerzést is tanított az elmélet oktatása mellett.¹⁰ Közben 1918-ban kinevezték a kamarazene tanárának.¹¹ Az 1919/20-as tanévben Kodály eltávolítása miatt több zeneszerzős növendéket vállalt és kamaraórákat is helyettesített. Így –a felszaporodott

¹ B. M. Máthé 120. o. Weiner idézetek.

² W. H. 51-53. Hacker Máriához írt levelében említi. Kiadatlan.

³ W. H. 1. Weiner a korrepetíciós munkájával egyidejűleg tanított. B. R. LX. 654-655. o.; G GY S 15. o.

⁴ W. H. 1. Weiner önéletrajza. W. H. 2. B. R. LX. 654-655. o.; G GYS 15. o. Reiner Frigyes Weinert és Szirmai Albertet is meghívta a korrepetitori állások betöltésére a Víg-operához, ahol egy szerencsés beugrás indította el a karmesteri pályán Reinert. W. H. 2.

A Népszínház-Vígopera megnyitó előadásán szerepel a Carmen 1907. szeptember 26-án. Csáth: 152. o.

⁵ THE STRAD 1930 áprilisi cikke is említi.

⁶ Koessler 1882-1908-ig és 1920-25-ig tanított az Zeneakadémián. Gádor Ágnes és Szirányi Gábor (szerk.): *Nagy tanárok, híres tanítványok 125 éves a Zeneakadémia*. (Budapest Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2000): 17. o.

⁷ Molnár Antal: Emlékezés Weiner Leóra. Előadás a Kossuth-klubban november 6. Magyar Zene. 1960. dec. 267-270

⁸ 1908/09 MKZÉ.

⁹ 1912/13 MKZÉ.

¹⁰ 1912/13, 1921/22 MKZÉ.

¹¹ 1918/19 MKZÉ.

óraszám miatt – a zeneelmélet oktatását, melyet 1908-ban kezdett, 1919-ben befejezte.¹² 1922-ben Kodály visszatért tanítani.

Mikor zeneszerzős növendékei érdeklődése az atonális zene felé fordult, Weiner elveivel összeegyeztethetetlennek tartotta ezt az irányt és lemondott a zeneszerzés tanításáról.¹³ Régi vágyának megfelelően folytathatta azt a tevékenységet, „mely leginkább megfelelt vérmérsékletének”, és életének a legtöbb örömet nyújtotta: a kamarazene-tanítást.¹⁴

Weiner működése alatt a kamarazene tárgy főtanszakká vált.¹⁵ Tevékenysége kiterjedt a zenekar betanítására;¹⁶ munkája 1928-ban egy nagysikerű koncertet eredményezett.¹⁷ Az 1929/30-as tanévben a fűvósok kamara-oktatásában ért el színvonal-emelkedést, a zenekari összjátékuk terén.¹⁸ Hatalmas tudásán alapuló tanításának hamar híre ment, ami a hivatalos diákjai mellett nagyon sok magánnövendéket is biztosított számára.

Gyakran keresték fel a tanulni vágyó zenészek, de maga is javasolta kiváló hangszereseknek és leendő karmestereknek, hogy tegyék alaposabbá tudásukat az elmélet tárgykörben, és felajánlotta, hogy segít bővíteni formatani és összhangzattani ismereteiket a mesterművek analizálásán keresztül. Weiner népszerű volt a zongoristák körében is, akik megkeresték problémáikkal. A főtárgy tanárok azonban nem nézték jó szemmel a „csak elmélet tanár” ténykedését, nem ismerték el Weiner kompetenciáját a zongoratanításban.¹⁹ A zongoristákon kívül koncertre készülő kamaracsoportok, diplomás előadók, versenyre készülő, koncertező művészek is megfordultak Weiner otthonában.

1918-tól 1957-ig oktatott kamarazenét, mely alól csak az 1943 áprilisában hatályba lépő zsidótörvények miatti eltiltás, és az ezt követő munkatábor ideje volt

¹² Berlász Melinda: *Néhány dokumentum Weiner Leó tanári pályájának utolsó időszakából.*

¹³ U. o..

¹⁴ Molnár Antal: Emlékezés Weiner Leóra. Előadás a Kossuth-klubban november 6. *Magyar Zene.* 1960. dec. 267-270

¹⁴ 1908/09 évkönyv.

¹⁵ W. H. 2.

¹⁶ Weiner véleménye a zenekari játékról: „A figyelmes, szép egyttmuzsikálás és a mesterek nagyzenekarra írott műveinek az alapos megismerése csakis hasznára lehet egy jó zenésznek.” B. M. 35.o

¹⁷ 1928. február 27-én felhangzó Mozart koncerten Weiner nem vállalta a vezénylest, csak a betanítást. Példa lehetett számára az orosz karmester nélküli zenekar a Pervij Szimfonyicseszkij Anszambl, a Perszimfansz, mely 1928. február 13-án mutatta be Bartók Tánctsvitjét Moszkvában. Ujfalussy József: *Bartók Béla.* (Budapest: Gondolat, 1976) 323. oldal.

¹⁸ Berlász Melinda: *Néhány dokumentum Weiner Leó tanári pályájának utolsó időszakából.*

¹⁹ B. M. Molnár 138; Földes 80. o. Dohnányi nem helyeselte, hogy növendéke, Földes Andor Weinerhez járjon kamaraórára.

kivétel. A háborús évek után, 1945-ben vehette fel ismét a munkát.²⁰ Ahogy Molnár Antal zenetudós jellemzi:

Nehéz volna más professzorral találkozni, akinek a működése olyan mélyen beivódott több nemzedék előadói fejlődésébe, mint a Weineré!²¹

Jól példázza ezt az a Varró István által összegyűjtött kilenc oldalas, impozáns névsor, melyben azok a tanítványok szerepelnek – a teljesség igénye nélkül – akik jelentős karriert futottak be szerte a világon.²² Az 1957-ben történt nyugdíjazása után otthonában folytatta életének legeredményesebb tevékenységét, amelynek 1960-ban bekövetkező halála véget vetett ugyan, de hatását még két generáció múltán is érezni lehetett.

7.2 A tanítás körülményei

Mi okozhatta Weiner tanításának páratlan sikerét? Eredményességét személye mellett a külső körülmények szerencsés összhatásának is köszönheti, melyek közül megemlíteném a vonós kultúra magas szintjét, a budapesti pezsgő zenei életet és a házimuzsika virágzását.

7.2.1 A budapesti vonóskultúra

Rados Dezső így ír a budapesti zenei környezetről:

A budapesti iskola sikerének legfontosabb tényezője az volt, hogy a mesterek az akkori nyugati iskolákban kialakított legmodernebb hangszerteknikát tanították, és olyan romantikus hangzás elérésére építettek, amit a nagy cigányprímásoktól tanultak el [...] A cigányprímások játéktípusa rendkívül alkalmas volt a nagy romantika, általában a nagy líra, a forró drámaiság közvetítésére. Ennek a játéktípusnak ma sem csökkent a vonzereje, de az ízlés átalakulása mégis sok változást hozott létre [...] A modern hegedűirodalom, de általában a hegedűművészetről vallott modern felfogás a művek mélyebb analitikai ismeretét követeli meg a művésztől, nagyobb elméleti, esztétikai, sőt zenetörténeti tudást is.²³

Weiner a kamaratanítása során ezt az igényt elégítette ki. Kiváló tanárok több generáción keresztül nevelték az egyéni hangú, kiváló technikájú hangszereseket.

²⁰ B. M. Ferenczy 77. o.

²¹ Molnár Antal: Emlékezés Weiner Leóra. Előadás a Kossuth-klubban november 6. *Magyar Zene*. 1960. dec. 267-270

²² Varró István: „Jegyzék.” In: Berlász Melinda. (szerk.): *Weiner Leó és tanítványai*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa Kiadó, Második, bővített kiadás. 2003. 203-214.

²³ Rados Dezső interjú *MUZSIKA* folyóirat 1966/67-1947-ig tanít a Zeneakadémián.

Hubay és növendékei,²⁴ valamint a későbbi generációk voltak, akik tanításukkal folytatták a magyar vonósiskola hagyományait,²⁵ a tehetségek kinevelését. Az utánpótlás a Fodor iskolában nevelkedett; de a Nemzeti Zenedében és a tanárképzőn tanítók is hozzájárultak a hegedűsök magas színvonalú képzéséhez²⁶ (lásd a Függelék: Hegedűtanárok az Akadémián ábráját).

Külön brácsa tanszak nem volt, hegedűtanárok oktattak, a hegedűsök közül néhányan időlegesen pártoltak át a brácsára; vagy egy részük véglegesen lemondott a hegedűről a brácsa javára. Később a brácsa önálló tanszakká vált, ahonnan a legtehetségesebbek vonósnégyesekhez kerültek brácsázni²⁷ (lásd a Függelék Brácsatanítás az Akadémián ábráját).

A csellótanítást Popper Dávid után tanítványai folytatják,²⁸ majd az ő növendékeik.²⁹ Soraikból több kvartettjátékos is kikerült (lásd a Függelék Cselló tanárok az Akadémián ábrát).

A kiváló zongoratanárok tanítása nyomán³⁰ – a zongorás kamarazenékhez – igen előkelő névsorból válogathattak a vonósok zongoristákat.

7.2.2 A reneszánszát élő házimuzsika

A másik szerencsés tényező, ami közrejátszott Weiner kamaraoktatásának sikerében, az a polgári családok körében elterjedt házimuzsikálás volt, amely reneszánszát élte a 19-20. század fordulóján (további részletekért lásd A budapesti kamarazenei élet című fejezetet). Weinert gyakran hívták már kezdő tanár korában is baráti társaságok, hogy hallgassa meg és véleményezze őket. Rendszeres látogatója volt a Barcsay gimnázium zeneértő tanulóiból és akadémistákból alakult baráti társaság összejöveteleinek, ahol kamarazenéltek, valamint ismerkedtek az új kiadványokkal; ugyanis egyikük apjának, Méry Bélának zenemű-kereskedéséből titokban elhozták az újonnan megjelent kottákat átjátszani. Weiner is gyakran zongorázott ezeken az összejöveteleken.³¹ Említhetnénk a

²⁴ Zathuretzky Ede, Waldbauer Imrer, Zsolt Nándor, Végh Sándor.

²⁵ Rados Dezső, Gábrriel Ferenc, Ország Tivadar, Koncz János, Garay György, Kádár Klára, Bisztriczky Tibor, Katona Béla, Kovács Dénes.

²⁶ Bloch József, Studer Oszkár, Kemény Rezső, Grűfeld Vilmos, Mambriny Gyula, Kresz Géza.

²⁷ Szerémi Gusztáv, Molnár Antal, utána Temesváry János, Lukács Pál tanított, majd Koromzay Dénes, Pártos Ödön, Kornstein Egon, Kuttler Mihály, később Lukács Pál, Konrád György, Székács János, Németh Géza.

²⁸ Kerpely Jenő és Schiffer Adolf.

²⁹ Banda Ede, Friss Antal, Magyar Gábor, Varga László, Hartmann Imre, Szász Árpád, Zsámboki Miklós.

³⁰ Thomán István, Dohnányi Ernő, Bartók Béla és Székely Arnold.

³¹ B. M. Kenton 106; Méry Béla műkereskedő kottásboltja szolgáltatta a kotta anyagot.

40-es évek elején Hoher Leó kamarazene estjeit, melyek szereplési lehetőséget nyújtottak az akadémistákból alakult fiatal együtteseknek.³² Kamaraesteket rendezett a Rózsadombon Brendorfer Alfréd plasztikai sebész, amatőr brácsás, együtt muzsikálva akadémista növendékekkel. Időnként Weiner is ellátogatott az összejövetelekre és foglalkozott a csoportokkal.³³

7.2.3 Személyisége

Weiner tanári eredményességének legfőbb oka maga Weiner volt. A születésének századik évfordulóján, 1985-ben megjelenő *Emlékeink Weiner Leóról* című könyv visszaemlékezéseiből és a magam készítette interjúkon keresztül szeretném megrajzolni személyiségének főbb vonásait és egybegyűjteni a közel ötven év tanításának esszenciáit, mellyel generációkat nevelt fel.

Weiner egyénisége a nagy művész, a bájos gyermek és a kispolgár keveredése.

Harmonikus ellentétben volt meg benne: komolyság és humor, mélység és csínytevő

kuncogás, eszmei nagyság és agglegényes bölcsesség.³⁴

A leírásokból megelevenedik Weiner kicsi, zömök, köpcös alakja, csapott válla, „gacsos” járása, hosszúkás arca, előreugró álla, sötét haja.³⁵ Egy kiadvány megőrizte világos artikulációjú, viszonylag magas színű beszédhangját.³⁶ Az emlékezések kitérnek Weiner személyiségére, szerény, visszahúzódó jellemére, akit kedves félszegség, közvetlenség, őszinteség, segíteni akarás jellemzett. Melegszívű, emberséges viselkedése harmonikus kisugárzást adott lényének. Gyermeki naivitás, idealizmus, humor és derű jellemezte. Weiner polgári külseje mögött külön személyiség lakott. Böszörményi Nagy Béla, zongorista diákja így jellemezte Weinert:

Ez az angyalian nem-praktikus ember önmaga legrosszabb menedzsere volt.³⁷

Pazarló tudással, határtalan követelményrendszerrel, hittel, példamutatással végezte munkáját. Nagyhatású muzsikos volt, aki tisztában volt saját értékeivel és mindig hű maradt elveihez.³⁸

³² B. M. Dékány 55. o.

³³ Az összejöveteleken Starker János, Kuttner Mihály, Horvay Erzsébet, Salgó Sándor, Schwalb Miklós, Lukács Pál és számos akadémista növendék rendszeresen együttmuzsikált a házigazdával.

B. M. Horvay 92; Starker 166. o.

³⁴ B. M. Vásáry 186. o.

³⁵ B. M. felidézik Weiner alakját: Berkovits 32; Starker 164; Devich 57; Weiner Kató 192. o.

³⁶ A 100 éves a Zeneművészeti Főiskola lemezkiadásán található Weiner rádiónyilatkozatának részlete, melyen a Csongor és Tünde balett változatának operaházi felújítása alkalmából beszél.

³⁷ B. M. Böszörményi 49. o.

³⁸ B. M. Mihály 132. o.

7.3 Pedagógiája

Weiner személyiségét pedagógiai érzéke tette alkalmassá a tanári hivatás gyakorlására. Megszállottsága jelentette az erőt ahhoz a kitartáshoz, mellyel végére akart járni az általa hallott belső hangzasképnek. Analitikus elme volt. Hitt a zene elemeinek megérthetőségében, organikus felépíthetőségében, ezek taníthatóságában. Odafordult mindenkihez, aki tanulni akart. Weiner ösztönember volt, saját magát tanította, de tudását mélyítette anélkül, hogy közvetlenségét elveszítette volna.³⁹ Zenei ízlését, stílusérzékét mindig megtartotta. Tévedhetetlen hallását nagy elismerés övezte szakmai körökben. Hangszínek iránti különleges érzékét híresen virtuóz hangszerelés-technikája dicséri.

7.3.1 Zongorázása

Amikor Weiner kamarazenét kezdett tanítani, komoly aggodalom kísérte megbízói részéről, akik szerint nem instrumentalista, nem játszik hivatalosan hangszeren, nem pódiumművész. Vajon meg tud-e birkózni a kamaratanítás gyakorlati részével? Weiner hamarosan eredményekkel bizonyított, így a kétségek eloszlottak.

Ahhoz, hogy megértsük Weiner zongorán illusztráló módszerét, néhány szót kell szólni a zongorázásáról. Mint már említettem, csak három hónapig tanult irányítás mellett zongorázni. Ezután autodidakta módon⁴⁰ fejlesztette tovább tudását – például ahol csak szerét ejthette, négykezesezett. A Korytniczában töltött gyógykúra alkalmával így dicsekedett Hacker Máriának:

Legtöbb időmet mégis csak zenéléssel (nevezetesen 4 kezes zongorázással) töltöm, programom Beethoven, Mozart, Mendelssohn, Haydn. Szörnyen imponálok partnereimnek ritmikámmal. :⁴¹

Nem volt pianista mechanizmusa; kis kezével, tömzsi ujjaival az oktávot is alig érte át. Naturalista módon, macskaszerű ügyességgel játszott. Gazdaságosan, sajátos ökonomizmussal, alig észrevehető mozgással zongorázott, akárcsak Debussy.⁴² Billentése tömör, meleg, színes; frázisai beszédesek és dalolóak voltak.⁴³

³⁹ B. M. Kentner Lajos 96. o.

⁴⁰ Kovács Sándor: *Válogatott zenei írások. Weiner Leó.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1976): 263-270. 263. o.

⁴¹ W. H. 51-53. Hacker Máriához írt levele 1905. Kiadatlan.

⁴² B. M. Kenton Egon 106. o.

⁴³ B. M. Ambrózy Béla 21. o.

A Waldbauer kvartett brácsásának, Kornstein Egonnak írásából tudjuk, hogy milyen jól blattolt és improvizált ellenszólamokat a játszandó szövegbe.⁴⁴ Weiner, amikor zongorázott, a kottaolvasással 3-4 taktussal előre járt.⁴⁵ Baráti összejöveteleken rendszeresen zongorához ült;⁴⁶ kedvtelésből, vagy a magyarázatának illusztrálásaként gyakran szerepelt ismerős társaság előtt. Egy alkalomról van fellelhető dokumentum, ahol pódiumra lépett zongoristaként, saját műve bemutatója okán.⁴⁷

Saját bevallása szerint a zongoránál nem tudott hosszabb ideig koncentrálni, csak néhány ütemig tudott tökéletes lenni, ha ideges volt, képtelennek érezte magát a játékra; ezért nem lett zongoraművész vagy karmester.⁴⁸ Weiner szép, éneklő hangon játszott, sokat tudott a billentés egyensúlyáról. Egy-egy frázist tüneményes szépséggel, kiegyenlített hangzással, tökéletes tónusban, a megfelelő hangulattal, karakterrel tudta megszólaltatni.⁴⁹ Belső elképzelése kifejező volt és rendkívül szuggesztív. Bizonyos fokon túl nem fejlesztette a technikáját, de mindent meg tudott mutatni a zongorán. Főtanzakos növendékek is sokat tanulhattak tőle.⁵⁰ Tudta a „tempo rubato” magasiskoláját. Növendékei a mai napig emlékeznek Weiner zongorázásának egy-egy felejthetetlen részletére, melyet a legnagyobb szabadsággal adott elő, miközben tempóban maradt.⁵¹ Zongorázása is hozzájárult módszerének eredményességéhez, mely elismertté tette.

7.3.2 Az órák felépítése

Volt növendéke, Kemény Endre így emlékszik az órákra:

A mai melléktanzzakkal túlsúfolt tanításban elképzelhetetlen az akkori gyakorlat, hogy, az intézet hallgatóinak zöme heti háromszor-négyszer résztvegyen Weiner kamaraóráin. Weiner minden nap 2-8-ig tanított. Ezért amikor valaki bevitt egy művet, addigra már 2-3 alkalommal is végighallgathatta Weiner alapvető elvárásait a művel kapcsolatban. Már nem a nulláról indult, hanem a hallottak alapján szerzett tapasztalatokat, általános kívánságokat beépítve a mit tegyek, mit ne tegyek kérdéseket tehette fel.⁵²

⁴⁴ B. M. Kenton (Kornstein) Egon 106. o.

⁴⁵ B. M. Erős 73. o.

⁴⁶ B. M. Sebők 157. o.

⁴⁷ 1904/1905. MKZÉ.

⁴⁸ B. M. Doráti 63; Kentner 103. o.

⁴⁹ B. M. Berkovits 34; Dános 50; Devich interjú; Sebők 156; Varga 183. o.

⁵⁰ B. M. Ambrózy 21. o.

⁵¹ Deák Ágnes és Barsi Ernő interjúk; B. M. Ambrózy 21; Szervánszky 179. o.

⁵² Kemény Endre interjú.

Weiner az Zenekadémia Liszt Ferenc téri épületének XXIII-as termében tanított. Az órákat 30-40 növendék látogatta. A nagyszámú hallgatóság előtt zajló óra így természetszerűleg koncert jelleget is kapott, mely a résztvevő együtteseket magasabb szintű produkcióra sarkallta.

Ez volt a világ legdemokratikusabb helye.[...] Itt megszűnt minden egyéni kiválóság, eltűnt a „virtuóz” és minden ehhez kapcsolódó fogalom, csupán arról lehetett – és volt – szó, hogy ki mennyire képes szolgálni, megvalósítani az egyenlően vállalt és kötelező eszményeket.⁵³

Az óra heti egy alkalommal volt kötelező, de ott ült majdnem minden délután, akit érdekelt az irodalom megismerése. Aki csak hallgatóként volt jelen, az is rengeteget tanulhatott a másik hibáiból, erényeiből. Óráira elkészült művel illett bemenni. Ha valaki hiányzott előfordult, hogy lapról kellett játszani.⁵⁴ Megkérdezte:

„Na, kérem, ki az, aki készült? „Ki szeretne játszani?” „Na, mit hoztak?”

A jelentkezők közül az idősebbeket, vagy talán a lelkesebbeket választotta, de volt, akikre napokig nem került sor. Ők beültek hallgatni. Nagyon sokan jártak be így, hallgatóként tanulni.⁵⁵

A különleges atmoszféra kialakulását az is elősegítette, hogy Weiner óráit egyfajta interaktivitás jellemezte: a csak hallgatóként jelen levő növendékeket is bevonta aktív részvételre. Ha nem volt megelégedve, akkor feltette a kérdést: „Mi volt a hiba?” Addig kérdezte a hallgatókat, amíg jó választ nem kapott. Sok esetben vonósokkal zongoráztatta el a zongorista által meg nem értett, karakterre, frazírozásra vonatkozó részletet. A legjártasabb, legtehetségesebb növendékkel demonstráltatta az ominózus helyet:

„Na, Végh mutassa meg annak a szerencsétlennek, hogy hogyan kell ezt a frázist alakítani!”⁵⁶

A játékanak színvonalával tisztában nem levő diáknak feltette az azóta szállóigévé váló kérdést:

„Mondták már magának, hogy csúnyán játszik? Nem? Akkor most mondom!” vagy

„Mondták már magának, hogy szépen játszik? Igen? Ne higgyen nekik!”

Maga az óra menete a következő volt: először eljátszották a szonátaforma szerkezetű tételt a visszatérésig. Aztán Weiner az elejétől kezdte a részletes kidolgozást. A legritkább esetben hagyta végigjátszani a teljes tételt. Ez kivételes elismerést jelentett – mivel sokszor a visszatérésig sem jutottak el a bemutatásban. Türelemmel foglalkozott

⁵³ B. M. Radnai Gábor 150-151. o.

⁵⁴ B. M. Szécsi Magda 177; Kovács Dénes 118. o.

⁵⁵ Deák Ágnes interjú.

⁵⁶ B. M. Koromzay 115. o.

egy-egy ütemmel, közben elemezte a darabot, irányt mutatott arra nézve, hogyan műveljék ki a részleteket, és ez alapján hogyan dolgozzanak tovább.

Gyakran a pontos kivitelezés érdekében először szólamonként, külön játszatta el a mű részletét, hozzászólt; ha rendjén volt, akkor összejátszatta. Néhány méterről, keresztbe tett karokkal hallgatta tanítványait. Ha nem tetszett neki, felemelt kézzel megállította az előadást, a zongorához ment és bemutatta a kifogásolt helyet. A kidolgozott részeket a teremben hátra menve, nagyobb távolságból hallgatta meg.⁵⁷

Weiner kezdetben zeneelméletet tanított, ez a kamaratanításában úgy jelentkezett, hogy a növendékektől megkövetelte a funkcionális összhangzattani tudást. Ha például a „bő kvintszexttől” kérte játszani a darabot, akkor megszégyenült, aki nem tudta, honnan induljon.⁵⁸ Mondhatni a „nyelvén” volt az összhang.⁵⁹ Tehetséges hangszereseknek javasolta, hogy járjanak hozzá különórákra, hogy magasabb szinten ismerjék meg az összhangzattant.⁶⁰ Weiner nem tágított, ha nem kapta meg a kért dolgot; ilyenkor addig kísérletezett, amíg a hangzás el nem érte az óhajtott szintet. Mindig érdekes órákat tartott, a diákok nem unatkoztak.⁶¹

Sok darabot eljátszatott, egy-egy darabot részletesen kidolgoztatott. Ha a mű átvétele megtörtént, akkor megjegyezte, hogy az előadó „tegye hozzá a magáét”. Ezzel lehetőséget adott a már megoldott zenei szabályokon kívül az egyéni hangvétel megteremtésére.⁶²

„Kérem, rendben van, ez koncerten megy.” – mondta, ha a végére ért a mű kidolgozásának, és többet már nem hallgatta meg, hanem más darabot kért.⁶³

A koncertekre ritkán ment el. Ha fontos fellépésre, bemutatóra készültek és kevés volt az óra az akadémián, akkor a lakására hívta a kamaracsoportot. Ha otthon tanított, energiát nem kímélve, az órák mintegy 2-4 órán keresztül is eltarthattak. Ilyenkor tanítása időtlenné vált és teljes odaadást várt el a résztvevőktől, nem nézte jó szemmel, ha valaki nem hozta meg az általa szükségesnek tartott áldozatot a zenéért.⁶⁴ (lásd Mihály András emlékezését az op. 26 keletkezési körülmények című fejezetében.)

⁵⁷ Deák Ágnes interjú; B. M. Szécsi 177. o.

⁵⁸ Kemény Endre interjú.

⁵⁹ Kemény Endre interjú.

⁶⁰ B. M. Máthé 125; Banda 27. o.

⁶¹ Deák Ágnes interjú.

⁶² Deák Ágnes interjú; Kovács 117. o.

⁶³ B. M. Hevesi 90; Mihály 132; Solymos 163; Szervánszky 179. o.

⁶⁴ B. M. Máthé 124. o.

7.3.3 Az órák tananyaga

Évkezdéskor jelentkeztek nála a kamarázni vágyó növendékek.⁶⁵ Megbeszélték a játszandó anyagot, mely a kezdő együttesek számára rendszerint egy klasszikus művet jelentett.⁶⁶

A legnagyobb hármas a zenében Hadyn, Mozart és Beethoven volt.⁶⁷ – hangoztatta Weiner. Azt tartotta, hogy a klasszikus művekkel való ismerkedés tanulságai segítik leginkább a kezdő együtteseket az összeszokásban.⁶⁸

Mozart hegedű-zongora szonátái (különösen gyakran az *e-moll* és az *F-dúr*), a *Kegelstadt trió*, kvartettek, Beethoven triói (*Esz, c*), kvartettjei (*F-dúr*), Haydn vonósnégyesei voltak azok a művek, amelyek leggyakrabban szerepeltek Weiner tanítási gyakorlatában.

[...] Haydn, Mozart, Beethoven, szentek voltak számára.⁶⁹

Különösen Beethoven műveit szerette tanítani. Hegedű-zongora szonátái közül a legszívesebben a *D-dúr*,⁷⁰ a *Tavaszi*,⁷¹ a *c-moll*⁷² és a *Kreutzer*⁷³ szonátákkal foglalkozott, valamint a csellószonátákkal.⁷⁴ A Beethoven vonósnégyesek, a *Nagy fuga*, a *Szeptett* előadása még a haladó együtteseknek is a legnagyobb feladatot jelentette.⁷⁵ A Weiner által legmélyebben tisztelt „klasszikus hármas” darabjai mellett a romantika alkotásai kerültek terítékre: Schubert triói, *a-moll* Vonósnégyese, a *Forellen*-kvintettje, a *C-dúr* vonósötöse; Schumann *g-moll* szonátája, zongorás kvintettje; Brahms *d-moll* hegedű-zongora szonátája, a *H-dúr* Trió, az *a-moll* Vonósnégyes, és az *A-dúr* zongorás kvartettje; Saint-Saëns *Szeptettje*, de legfőképpen az egyik sikerdarab, Franck *A-dúr* szonátája volt kedves számára.⁷⁶

A tanítandó műveknek értéket kellett képviselni, különben Weiner nem volt hajlandó foglalkozni a darabbal. Egy alkalommal tanítványai a Szovjetunió egyik

⁶⁵ Weiner a 30-as években maga jelölte ki a kamaracsoportokat, míg az 50-es években kijelölt szonátapárokat kapott. Ő nem gyakorolt kegyet, hogy járhasson valaki hozzá. Deák Ágnes interjú.

⁶⁶ Mozart szonátái, Beethoven triói, Haydn kvartettjei voltak a leggyakoribb összeszoktató művek.

⁶⁷ Weiner idézet B. M. Máthé 121. o.

⁶⁸ B. M. Mihály 130; Szécsi 177; Sebők 156; Barsi Ernő interjú; Vásáry 185; Hajdú 85; Koromzay 116; Starker 166; Doráti 68; Banda 24, Devich 58. o.

⁶⁹ B. M. Banda 25. o.

⁷⁰ B. M. Blaha 43. o.

⁷¹ B. M. Hajdú 84; Máthé 123; Solti 160; Sebők 157; Vásáry 186. o.

⁷² B. M. Frankl 83; Sebők 157; Vásáry 185. o.

⁷³ B. M. Doráti 63; Frankl 82; Kovács 118; Mihály 133; Barsi Ernő interjú.

⁷⁴ B. M. Starker 165-166. o.

⁷⁵ B. M. Kerekes Razumovszkij kvartettek 109; Devich 58; Kenton 107; Szász 170. o.

⁷⁶ B. M. Mihály 130; Devich 57, 58; Frankl 82; Vásáry 185; Banda 25; Máthé 124; Horvay 92; Solymos 162; Frankl 82; Hajdú 84; Vásáry 187. o.

ünnepére készültek. Weiner elkérte a kottát, átnézte, majd nemtetszést kifejező arccal és a hangjában megvetéssel megkérdezte:

„Minek játsszák maguk ezt a művet?” – a diákok hiába kérték, nem hallgatta meg az elkészült művet.⁷⁷

Debussyt szerette, vonósnégyesét, hegedű-zongora szonátáját tanította.⁷⁸ A kortárs szerzők közül Dohnányi zongorás kvartettje is szerepelt a művek közt.⁷⁹ Bartóknak csak az I. Vonósnégyesét tanította, a további vonósnégyeseivel való foglalkozást megtagadta.⁸⁰ 1957 után pedig már ezzel sem foglalkozott, a diákokat azzal küldte el Ferencsik Jánoshoz, hogy ő ezt a stílust már nem annyira érti.⁸¹

7.4 Kapcsolata diákjaival

Megszállott zeneszeretete átsugárzott a növendékeire is. Szigorúan, de szeretetteljes biztatással bánt velük. Mindenkit egyformán tanított, nem zárt ki senkit, még a tehetségteleneket sem.⁸² Teljes odaadással, komolysággal és végtelen humorral foglalkozott a tanítványaival, alig várva, hogy kezdődjön az óra. Saját problémáit a tantermen kívül hagyta. A növendék szintjére, a feladat aktuális szükségleteire transzformálta tudását. Megtanította, hogy a dolgokat rangsorolni kell. Kielégíthetetlenül maximalista volt, a legjobbat akarta. Keveset dicsért, ritkán volt megelégedve, de sosem volt mérges. Felvillanyozva bíralt és minden megjegyzése telitalálat volt. Megtanított helytállni és „mindent vállalni”, a hiba bevallását erénynek tekintette. Kinyitotta a fület, az agyat a cél elérése érdekében. Elhitette, hogy a megtalált megoldás a legjobb, így a hallgatók boldogok voltak, ha játszhattak neki, vagy ha hallgathatták az óráit. Tanításának eredményeként, a személyisége összetartó ereje által – közte és a hallgatói közt – létrejött egy láthatatlan szövetség.

Növendékeinek rajongása kísérte idős koráig, a mai napig is hálával emlékeznek rá. Növendékeinek rajongása kísérte időskoráig, a mai napig is hálával emlékeznek rá.

⁷⁷ Deák Ágnes interjú.

⁷⁸ B. M. Frankl 83; Devich 58; Hajdú 84; Szécsi 178; Máthé 123. o.

⁷⁹ B. M. Máthé 124. o.

⁸⁰ B. M. Devich 58; Pauk 143; Frankl 83; Banda 29. o.

⁸¹ B. M. Szász 175. o.

⁸² B. M. Kovács 118; Máthé 127. o.

7.5 . Tanításának alapértékei

7.5.1 Állandóság a tanításban

A több mint fél évszázadot felölelő időszak a történelem viharai között zajlott. Bár ilyen hosszú idő az ember szemléletmódjában nyomot hagy, de a változó környezet Weiner hosszú tanári pályáján, mely 1908-tól 1960-ig tartott,⁸³ nem okozott számottevő átalakulást. Mindez az állandóság személyiségjegyeivel magyarázható.

Weiner hosszú tanári működése során véleményét a lényegi kérdésekben mindennek ellenére megtartotta. Alapvető kérdésekben konzekvens maradt, mert szilárd meggyőződése, alapossága azzá tette. Rendíthetetlen véleménye változatlan maradt részletkérdésekben is, melyekben abszolút következetes volt. Így például mindig konzekvensen betartatta a jelöléseket,⁸⁴ és még évek múltán is azonos tempót és artikulációt kért.⁸⁵ A kottáit, közreadásait példátlan precízséggel jelölte.⁸⁶

7.5.2 Aprólékosság és maximalizmus

Weiner már a hivatalos kinevezése előtt is gyakran foglalkozott zenét tanulni vágyókkal. Még a külföldi gyógykúra idején is alkalmat talált rá.

Van itt egy lány, ki különben tanult énekesnő, ezt azzal kápráztatom el, hogy zeneelméletet adok be neki az én (maga által jól ismert)⁸⁷ szörszálhasogató módszeremmel.⁸⁸

Az általa 20 éves korában – meglehetősen öniróniával említett – büszkén vállalt részletező alaposság végigkísérte Weinert egész életében. Ez a módszer jelentette tanítása hatékonyságának egyik pillérét. Képes volt a rábízott együttessel órákig szöszmötölni, egy-egy frázissal akár egész órán keresztül foglalkozni, hogy az elképzelt részlet a legtokéletesebb hangzással szólaljon meg. Legendák keringtek erről a végletes aprólékosságról.

Meggyőződésem, hogy sehol a világon ilyen alapos tanár nem tanított még, mint Weiner.

Taktusról-taktusra ment, olyan precízitással dolgozott ki részleteket, a szabatoságnak

⁸³ 23 éves korában kezdett tanítani, tulajdonképpen haláláig.

⁸⁴ B. M. Molnár Antal 139. o.

⁸⁵ B. M. Szász 174. o.

⁸⁶ A hagyatékban megtalálható az op.9 korrektúra kivonata, részletekbe menő javításokkal.

⁸⁷ A levél címzettjére, Hacker Máriára utal.

⁸⁸ W. H. 51-53. Hacker Máriának 1905-ben, Korytniczába írt levele. Kiadatlan.

olyan fokán fejtette ki nézeteit, amelyhez foghatót én nem ismertem sem előtte, sem utána.⁸⁹

Devich Sándor visszaemlékezéséből tudjuk, hogy amikor a Léner vonósnégyes játszotta a II. Vonósnégyesét, a cselló indítóhangjával hosszasan foglalkozott, majd kijelentette, hogy a mű nincs megtanulva – ez az ítélet persze mind a négyükre vonatkozott.⁹⁰

Tátrai Vilmos alkalmi kvartettjével játszott Weinernek, aki a darab bevezető szakaszát több mint két órán keresztül próbáltatta. Másnap újra ugyanazt a nyolc ütemet kérte. Mikor szóvá tették, akkor felháborodottan mondta ki az ítéletét, miszerint „magukból nem lesz vonósnégyes!”⁹¹

Molnár Antaltól tudjuk, hogy kapcsolatukra árnyékot vetett Weiner maximalizmusa. Weiner sértő módon kioktatta Molnárt Bizet *Carmen*jével kapcsolatos „tudatlansága” miatt – amit Molnár igen zokon vett.⁹²

7.5.3 Az analitikus feldolgozási folyamat

Weiner módszerének egyediségéről sokan írtak már. A megközelítés a következő volt: a kiszemelt részt a zongorához lépve boncolni kezdte. Föltette a megoldáshoz szükséges kérdéseket és részletekbe menően magyarázta meg a lehetséges megoldások helyességét. Volt, aki azt tartotta, hogy szándékosan rontotta el a lejátszandó szöveget, hogy illusztrálni tudja azt a folyamatot, mely során – a kezdetektől, a legkisebb elemektől kiindulva – felépíti az egészet. Miközben elemezte a zeneszerző szándékát, ismétlések sokaságán keresztül csiszolta a hangszerkezelést, „kifürkészte”, „studírozta”, előttük alakítva ki a legmegfelelőbb megoldást.⁹³

Együtt gondolkodott a növendékkel a lényeg megjelenítésében, mondhatni „előgyakorolta”, „előtanulta” a zenét, és a növendék szeme láttára, füle hallatára építette fel azt.⁹⁴ Eközben a hallgató tanúja lehetett annak a megszállott kitartásnak, melyet a belső hallásból eredő hallatlan energia táplált, és amivel lehetetlent nem ismerve, az elképzelés rendíthetetlenül utat tört és formát nyert az előadásban. Játékának élményszerűsége 50 év távlatából is felejthetetlen.⁹⁵

⁸⁹ B. M. Molnár 138. o.

⁹⁰ Devich Sándor interjú.

⁹¹ Tátrai Vilmos: *Hegedűszó alkonyatban*. (Budapest: Klasszikus és Jazz kiadó, 2001): 214. o.

⁹² Molnár Antal: *Magamról, másokról. Weiner Leó*. (Budapest: Gondolat, 1974) 134-139. 134-135. o.

⁹³ B. M. Berkovits 34. o.

⁹⁴ B. M. Mihály 131. o.

⁹⁵ Deák Ágnes; Barsi Ernő; B. M. Ambrózy 21; Szervánszky 179; Varga 183. o.

7.5.4 A kottahűsége törekvés

Weiner zeneszerzői mivolta meghatározta tanításának alapvető esszenciáit. A kotta értelmezése jelentette a kiindulást, mely által világos képet kaphatott a muzsikusról a zeneszerző szándékairól. Az analízis betekintést adott a mű keletkezésének alkotói folyamatába, mely a mű mélyebb megértéséhez vezethetett. Ennek a folyamatnak a tanulmányozását segítette Weiner tanítási módszere, mely során a kotta által rögzített szerzői momentumok lehető leghűbb visszaadását tette tanítása alapvető követelményévé. Az előadás csak ennek tükrében válhatott értékévé, és csak ezáltal szerezhette létjogosultságot. Weiner megtanította a kottát olvasni a zeneszerző szándékai szerint. Ez az alkotói szemlélet az ízlésvilág, az arányérzék, színgazdagság és az előadói fantázia fejlesztése által önállóságra és állandó továbbfejlődésre inspirálta a zene iránt elkötelezettet. Talán ez a magyarázata annak, hogy elvei több generáción keresztül is elevenek maradtak.

7.5.5 A zeneszerzői szemlélet és az előadásmód szintézise

A növendékeivel készített interjúk során egyre inkább kirajzolódott Weiner szemléletének kettőssége: szikárság a darabok megközelítésében – ragaszkodva a zeneszerző szándékaihoz – másrészt az interpretáció kiapadhatatlan sokszínűsége, karaktergazdagsága. Weiner nem tanított képekben, növendékei egy alkalomra sem emlékeznek, hogy hasonlatokat hozott volna fel a lényeg megvilágítása érdekében,⁹⁶ de olykor a mozdulatok fiziológiai magyarázatáig is elment.⁹⁷ A zeneszerző bennfentességével szemlélte a műalkotásokat, így csak azokat a műveket tanította, amelyek megfeleltek az elvárásainak. Óráin a zongorához lépve, a kezdetektől indulva építette fel a zenei folyamatot. Feltette a részletekkel kapcsolatos kérdéseket, az eszközök megválasztásával, és alkalmazásuk arányát mérlegelve jutott el a számára elfogadható megoldásig, mely leginkább tükrözte a szerző szándékait. Ez a megközelítési mód a zeneszerző szemlélete, mely egyedül csak azt az előadó-művészetet ismeri el, mely a mű értő, hiteles megszólaltatására jött létre.

⁹⁶ Devich Sándor interjú, Deák Ágnes interjú, B. M. Mihály András Tátrai Vilmos: *Hegedűszoalkonyatban*. (Budapest: Klasszikus és Jazz kiadó, 2001): 214. o.

⁹⁷ B. M. Mihály 133 o.

7.6 Együttesek

Weiner hosszú, generációkat átívelő tanítása során a magyar zenei életben a kamarazene kultúrája kiteljesedett. Méltán mondhatjuk, hogy zenészeink, együtteseink világhírűvé válásában Weiner tevékenyen közreműködött.

Weiner tanuló évei alatt a Kemény-Schiffer vonósnégyes volt a legtöbbet koncerten játszó, elismert kvartett.⁹⁸ Hubay Jenő, Popper Dávid, kiegészülve Waldbauer Józseffel, Imre apjával,⁹⁹ valamint alkalmi tagokkal; időnként koncerteztek vonósnégyesként.¹⁰⁰

1910. március 17. és 19. már az új nemzedék bemutatkozását jelentette. A sikert a fiatal Waldbauer-Kerpely néven induló vonósnégyes biztosította, akik méltó partnernek bizonyultak a Bartók és Kodály koncertjén elhangzó művek bemutatásában.¹⁰¹

Amikor Weiner a kamarazene-tanítást hivatalosan elkezdte, több ízben is biztatta a kiváló hegedűsöket, hogy alapítsanak vonósnégyest, és ezáltal mérettessék meg magukat,¹⁰² terjesszék ki érdeklődésüket a kvartett-irodalom remekműveire. Bővítsék repertoárjukat, fejlesszék tudásukat a kamarazenével az egymásrautaltság, és az együtt muzsikálás által. Ez irányú igyekezete olyan kamaraegyüttesek létrejöttét eredményezte, melyek színvonala megállta helyét a nemzetközi porondon is. Ismertté vált a Budapest trió, de legfőképpen a vonósnégyesek érték el igen kiemelkedő eredményeket. Keze munkáját dicséri a Léner, az Ajtai, az Ákos, a Tibor, a Végh és a Magyar kvartett. A Komlós – későbbi nevén Bartók – vonósnégyes, a Pauk, a Szász kvartett (mely később Weiner nevét vette föl), csak hogy a leghíresebbeket említsük.

Weinert munkássága során már befutott együttesek is rendszeresen felkeresték, hogy hallgassa meg őket.

1920-ban, Beethoven 150. születési évfordulója alkalmából Waldbauerék együttese Beethoven összes kvartettjét készült előadni. Kenton (Kornstein) Egon – a vonósnégyes akkori brácsása – visszaemlékezéséből tudjuk, hogy a *Nagy Fuga*

⁹⁸ Weiner op. 4 Esz-dúr I. vonósnégyesét a Kemény-Schiffer kvartett mutatta be 1908. január 6-án.

⁹⁹ Gádor Ágnes és Szirányi Gábor (szerkesztette): Nagy tanárok, híres tanítványok 125 éves a Zeneakadémia (Budapest Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2000): 326. o.

¹⁰⁰ U. o. 328-329. o.

¹⁰¹ A Waldbauer kvartett mutatta be többek között Bartók I. II. III. és IV. vonósnégyesét, Kodály I. II. vonósnégyesét, a kvartett tagjai a Szerenádöt és a Duót.

¹⁰² Zathureczky Edével és Kovács Dénessel kapcsolatban is felvetődött a kvartett alapítás esélye. B. M. Máthé 120; Kovács 118. o.

szerkezetének megvilágítására felkérték Weinert, aki elment a próbára és értékes tanácsokat adott a kvartettnek.¹⁰³

A Budapest kvartett meghívta Weinert a Coolidge-díj elnyerése után, hogy Scheveningenben a nyári felkészülésükkor dolgozzanak együtt II. kvartettjén.¹⁰⁴

A Tátrai vonósnégyes is játszott Weinernek. Részletező alapossága azonban a primárius Tátrai Vilmos tetszését nem nyerte el.¹⁰⁵

A Léner kvartett (Léner, Smilovits, Roth, Hartmann) már világhírű együttesként kereste fel Weinert. Fegyelmezetten figyeltek Weinerre, aki úgy tanította őket, mintha diákok lennének: szigorúan kritizálta játékukat. Több művet átírva vonósnégyesre, ráadásszámokat készített az együttesnek.¹⁰⁶

Versenyeekre való felkészítést többször is elvállalt, tudva, hogy az esetleges győzelem milyen fontos ugródeszka lehet a nemzetközi karrier indulásához. A Léner, Pauk, Szász és a Bartók vonósnégyes mind a díjazottak között volt. Az 1959-ben Budapesten rendezett Haydn Kamaraversenyre felkérték zsűrizni. Weiner, aki két kiváló kvartettnek is felkészítője volt, nehéz helyzetbe került. Nem akart részt venni a sorrendet eldöntő versenyen; a konfliktust úgy élte meg, hogy nem ment el a döntőre.¹⁰⁷

Weiner nemcsak vonósnégyeseket tanított. Amikor Waldbauer Imre, a híres kvartett prímhegedűse kamarát kezdett tanítani, megosztották a feladatokat. Weinernek jutottak a zongorás szonátapárok, míg Waldbauerhez a kvartettek kerültek. Zongoristák sokasága tartja zenei nevelőjének Weinert. Karmesterek, akik analízis- és kamaraórákon csiszolódtak világhírű zenészekké; vonósok, akik látogatták óráit részesei lehettek az aktív zenélésnek. Saját bőrükön tapasztalhatták Weiner tanításának egész életre kiható programját. Ez a szemléletmód méltán tette híveit a világ zenei életének mindennapos szereplőivé, akik a világban szétszóródva magukkal vitték a magyar zenekultúra hírét.¹⁰⁸

¹⁰³ B. M. Kenton 107. o.

¹⁰⁴ B. M. Földes 80-81. o.

¹⁰⁵ Tátrai Vilmos: *Hegedűszó alkonyatban*. (Budapest: Klasszikus és Jazz kiadó, 2001): 211-214. o.

¹⁰⁶ Brahms: Intermezzo, Debussy Prelude (La fille aux cheveux de lin), Bach a- moll Andante, E-dúr Preludium. B. M. Kerekes 109. o.

¹⁰⁷ Komlós és Weiner kvartett indult a versenyen, melyet az utóbbi nyert meg. B. M. Devich 58. o.

¹⁰⁸ B. M. 203. o. Lásd a Varró István által összeállított névsort.

7.7 Vonóstanítás

Weiner nem játszott egyik vonós hangszeren sem, de kiváló érzékkal rendelkezett a vonóhangszerek használatát tekintve. Nagyszerű zenész volt, pontosan tudta, mit szeretne hallani. Hangszerérzéke segítette abban, hogy a belső hallása diktálta differenciált hangzásképet a vonós hangszer nyelvére tudja lefordítani. Mélyrehatóan ismerte a hangszerek egyéniségét, hangszín-kombinációs lehetőségeit.

Weinert különösen érdekelte a vonókezelés. Érezte a vonó törvényszerűségeit. Sisegve, füttyülve, a jobb kezében ceruzával imitálva a vonó mozgását, „hegedülve”, „vonózva” próbálta ki, kereste meg a helyes vonásirányokat.¹⁰⁹ Rendkívül alaposan tanulmányozta egy-egy frázis leghelyesebb vonásnemét,¹¹⁰ meg tudta magyarázni, hogy miért az általa javasolt megoldás a legpontosabb és legkifejezőbb módja a vonókezelésnek. A hagyományos vonásnemekhez ragaszkodott, az „extra vonásokat” nem szerette, de ha mást játszottak neki, elfogadta: „ha jól szól, csináld így”.¹¹¹ Érezte a vonós hangszerek lényegét, ezért tudott logikus tanácsokat adni a vonóhasználatra vonatkozóan.

Weiner tanításának esszenciája a stílusból, az ízlésből fakadt.¹¹² Kiváló érzéssel rendelkezett, a különböző stílusokat különböző hangvételekkel játszatta. Az idő múlásával a stílusjáték átalakult, így az akkor megkérdőjelezhetetlen „klasszikus” stílusban tanított művet már más ujjazatokkal, vonásnemekkel, frazeálásokkal, agogikákkal játsszuk. Az akkor korszerűnek tartott elvek mára már megkérdőjeleződtek.¹¹³

Weiner megtanította a kottát olvasni, mert a kottahűséget alapvetőnek tartotta. Fontos volt számára, hogy a mély elemző megközelítés legyen az alapja a mű előadásának. Átvizsgálta a darab szerkezetét,¹¹⁴ meghatározta a formáját, a frázisok hosszát, határait, a formarészek jellegét, a bevezető részek funkcióját, a nem szabályos szerkezetet.¹¹⁵ Az összhangzattan és az elemzés része volt az óráknak, hogy részleteiben is megértse a növendék a harmóniai felépítést, a modulációt. A részek magyarázatától jutott el az egész megértéséhez.

¹⁰⁹ B. M. Berkovits 33; Dékány 55; Doráti 63. o.

¹¹⁰ B. M. Solti 160. o.

¹¹¹ B. M. Kovács 118. o.

¹¹² B. M. Devich 57;

¹¹³ B. M. Devich 58. o.

¹¹⁴ B. M. Ambrozy 21-22. o.

¹¹⁵ B. M. Szász 171.

A tempó meghatározásában teljesen következetes volt, még évek múltán is ugyanazokat a tempókat kérte. A megfelelőnek azt tartotta, melyben az összes téma (legfeljebb kis változtatással) elhelyezhető. A tempó egységét kereste a tételek egymásutánjában. Az 1:2 arányt valósította meg legtöbbször a lassú és a gyors tételek között; úgy tartotta, hogy a tempóegység segít abban, hogy a mű formailag is egységessé váljék.¹¹⁶ A mai szokásokhoz képest mérsékeltebb tempókat kért. Nem engedte hajszozni a művet, mert a szükségesnél nagyobb sebességgel előadott mű hangzása összemosódik, értelmetlenné válik. Csak annyira kérte a gyors tempókat, hogy minden hang kijátszva legyen, mert így virtuózabb hatást kelt. Ha valaki az andante tempót adagionak játszotta, megmagyarázta, hogy az andante jelentése sétálni, és kérte, hogy a metrum könnyed-lassú és kényelmes legyen.

Amíg egy darab problémái nem oldódtak meg, fontosnak tartotta a lassú gyakorlást. Weiner az időjáték nagy mestere volt. „Mindenre van idő!” „Időt kell hagyni!” Azt tartotta, hogy kényelmesen kell betölteni az időt, még a legvirtuózabb passzáznál is. A dallam előző hangjából kell kikövetkeztetni, hogy mikor jön a következő.

Weinernek páratlan ritmusérzéke volt, két kezével különböző ritmusokat kopogott egyszerre a zongora fedelén. Az órákon egzakt ritmusokat kért. „Játsszék ritmikusán!”¹¹⁷ Precízen kellett leolvasni a hangjegyértéket, a legkisebb hanyagságot sem tűrte.

A pontos ritmikán kívül a hangminőség és a tiszta intonáció jelentették az alapkövetelményt, melyet soha nem lankadó kritikával figyelt. A végletekig kifinomult relatív hallással rendelkezett, elviselhetetlen volt számára a hamis intonáció.¹¹⁸

Hihetetlen hangzásigénnyel dolgozott, az ideáljának a szép hangot tekintette, melyet mindenkinek igyekezni kellett kihozni a hangszeréből.¹¹⁹ Nem nyugodott, míg az általa elképzelt hangzást nem hallotta vissza. Nála a hang szépsége határozta meg még a virtuóz játékos értékét is.¹²⁰ A szemrehányó kritikát – „Milyen csúnyán muzsikál!” – mindenki el akarta kerülni. Az értő előadást szorgalmazta, a merev játékot rögtön leállította, csakúgy, mint amikor üres, céltalan előadást hallott. Ilyenkor hangzott

¹¹⁶ B. M. Szász 175. o.

¹¹⁷ B. M. Berkovits 32-33. o.

¹¹⁸ B. M. Ambrózy 22. o.

¹¹⁹ B. M. Ambrozy 22. o.

¹²⁰ B. M. Komlós 113. o.

el a „Színezzé, kérem!” felszólítás.¹²¹ A helyes arányban alkalmazott agogika és rubato fontosságát hangsúlyozta

Ahogy Devich Sándor mondja: „Egy vonósnak fontos, hogy a vonókezelésben kapjon segítséget a karakter játékra.”¹²² Weiner a hangérzékére támaszkodva kereste meg a legmegfelelőbb vonókezelést: az adott részlet vonásirányára, vonóbeosztására, a vonás és a vonóhossz megválasztására. A vonó beosztását csakúgy, mint a vonás ideális helyének megválasztását, a zenei tartalomtól és a karaktertől tette függővé. A súlyos–súlytalan ütemrészek vonótechnikai megoldásainak problematikáját tökéletesen értette és rendkívül szigorúan betartatta. Szinte „vaskalapos” módon ragaszkodott ahhoz, hogy a súlyos érték lefelé a súlytalan pedig fölfelé érkezzon. Nem engedte másképpen játszani.¹²³ Weiner nemcsak a vonásirány betartatásában volt rendíthetetlen, hanem a megszólaltatás módjában is. Nehezen viselte a helytelenül játszott súlyokat; ha a vonókezelés hibája miatt hangsúly keletkezett a súlytalan helyen.¹²⁴ Szinte bűnnek számított, ha valaki vétett a hangsúlyok helyes alkalmazása ellen. Növendékei szerint „előbb bocsátotta volna meg a háborúban elszenvedett megaláztatásokat, mint egy súlytalan helyen játszott rossz vonásból eredő hangsúlyt.”¹²⁵ „A vonónak azt kell csinálnia, amit te akarsz, nem pedig fordítva.” – hangzott intelme.

A vonó gazdaságos kezelésére figyelmeztette a túl nagy energiával játszókat.¹²⁶ Utasításai nemcsak a vonásirányokra, a vonóbeosztásra vonatkoztak, hanem a hangok hosszára és az artikulációra is kiterjedtek. Nagyon ismerte a vonások képzésmódját, és a hangok hosszát a zene karakteréből vezette le. A klasszikus stílusban a rövidebb, tagoltabb vonásokat preferálta. Hosszú vonót csak szükség esetén kért, öncélúan nem engedte a használatát, nehogy a hangképzés rovására menjen. A súlytalan résznél különösen vigyázni kellett, hogy ne legyen hosszú vonóval játszott a vonás, mert a hangzása ki fog szólni a lassabb vonósebességű vonások közül. Általában véve is a rövid vonóhasználatát szorgalmazta. Mindig a hangzásból indult ki. Ha egy hangzást keresett, akár tízszer vagy tizenötször is megismételtette a kérdéses helyet. Türelme végtelen volt, addig dolgoztatta a tanítványt, amíg az előadás a hangzás szempontjából meg nem felelt az elvárásának.

¹²¹ B. M. Böszörményi 49. o.

¹²² Devich Sándor interjú.

¹²³ Interjúk: Deák Ágnes és Kemény Endre.

¹²⁴ B. M. Dékány 53; Koromzay 115; Szász 172. o.

¹²⁵ B. M. Koromzay 115. o.

¹²⁶ Barsi Ernő interjú.

Ha non staccatót kért, akkor az eredeti értelmezést vette figyelembe. „Nem szaggatva”, hanem az a detachè tagolt – röviden elválasztott, de hosszú, erőteljes vonású – hangzását jelentette. Minden gyors, forte erősségű figuratív mozgásnál a rövid vonójú detachè vonást kérte, amely lehetővé tette a *ff* játékmódot is. A „Dörzsölje be!” – utasítás a vonószőr és a húr intenzív kapcsolatának növelésére irányult. A martelé – eredeti értelmében: kalapácsütés – lehetett rövid és hosszú is. A nagyon rövid vonásokról, mint a staccato és a spiccato Weiner véleménye az volt, hogy „nyeli a hangot”, ezért erősebb dinamikával játszatta, mert a fül nehezen érzékeli a megszólalást. Weiner Beethoven *Kreutzer szonátájának* II. tételében kettőt kötve és kettőt fölfelé ugratva kérte a vonást, ami a tempó ismeretében a játszhatatlanság határát súrolta. A „csípje ki” kifejezés épp úgy vonatkozott a karakterre, mint a képzés módjára, mely alatt a vonószőr és a húr kontaktusa által éles mozdulattal történő kizengetését értette. Abszolút következetes volt a vonásmemek és az ujjrendek használatában is.¹²⁷ Természetesnek vett olyan megoldásokat, hogy a melizmatikus dallam kötését, a szöveges dallamok mintájára értelmezte. Mint ahogy az utolsó hangra esik a záró szótag, úgy a vonó kezelésben is a záró hangot külön vonóval, egy másik irányban kérte játszani. Ennek megfelelően magától értetődött, hogy mindezeket követnie kell a megfelelően megválasztott ujjazatnak és vonásiránynak.¹²⁸ Weiner vonóshangszer-érzékenysége a technikai részletek kidolgozásánál is megmutatkozott. Nem engedte, hogy a pontozott ritmus kis hangja után essen a fekvésváltás vagy a húrváltás (ez a leggyorsabban játszandó részlet), hanem a nyújtott érték hosszabb idejét felhasználva „illett” a váltásokat elvégezni.¹²⁹ Ennek praktikussága mindig is érvényben lesz, ezért betartása ma is kötelező.

Az emlékezések visszatérő képe Weiner zongorázása, melyben érzékeny billentését, színgazdag kifejezését dicsérik. Megemlékeznek arról, hogy milyen mesteri módon alkalmazta a tempo rubatót, mely során hihetetlen szabadsággal tudott játszani egy tempón belül.¹³⁰

A zongoristák figyelmét felhívta a billentés gazdag lehetőségeire. A balkéz arányainak kialakítására a „temperálja a basszust, kérem” hangzott el legtöbbször.¹³¹

¹²⁷ B. M. Devich interjú.

¹²⁸ B. M. Devich 60. o.

¹²⁹ B. M. Devich 60. o.

¹³⁰ Deák Ágnes interjú.

¹³¹ B. M. Dékány 53; Sebők 156. o.

A futamokra legtöbbször az „omlassza” utasítás adta, mellyel a passzázsok, súlytalan, átvezető jellegű figurációk, puha, hajlékony mozdulattal való összefoglalására utalt.¹³² A hangsúlyozással is részletesen foglalkozott. Úgy alakította ki a helyes hangsúlyozást, hogy először nagyobb nyomatékkal gyakoroltatta a hangsúlyok helyét, majd „kilazulva” a mozdulat megőrizte a túlzó hangsúlyozás emlékét.¹³³ Weiner sokszor hívta fel a zongoristák figyelmét a pedál gazdagon árnyalt használatára, melyhez „a nála tanult megfelelő billentés és agogika járult”.¹³⁴

Hogyan értelmezte Weiner az általa oly árnyalt rendszerben használt dinamikákat a gyakorlatban? Felhívta a figyelmet a dinamika relativitására, hogy a kotta beírásai az adott rész konkrét viszonyaitól függenek. A partitúra dinamikai jelzéseit utalásnak tekintette. A megszólalás erősségét az akusztikai feltételektől is függővé tette. Nem helyeselte a túlzottan halk játékot. A szélsőséges piano dinamikával szemben igényes volt, nem szerette, ha „döglött, erőtlen” a hangzás. Kérte, hogy jelentékeny legyen, mert úgy tartotta, hogy még a pianissimónak is plasztikusnak kell lennie. „Amit nem hallok, az nincs!”¹³⁵

A forte vagy éneklő vagy risoluto karakterű lehetett. Az éneklő forte, ha fokozódik, meg kell hogy tartsa karakterét, nem alakulhat át risolutová. A forte megjelenése – ha nem marad forte karakterű, hanem mezzoforte változatban jelenik meg – alkalmatlanná válik a kifejezésre.

Weiner a kottát tartotta kiindulási alapnak, mely eligazítja az előadót a mű dinamikai felépítésében. A gyakorlatban az akusztikai tényezőt teljes mértékben figyelembe véve alakította ki a dinamikákat.

Mit is tanított, mit kért a gyakorlatban Weiner? Csípőre tett kézzel járkált a terem másik végében. Onnan mondta ki az ítéletet: „Kérem, ez plasztikátlan!” – jelezve ezzel, hogy nem hallja a lényeg kiemelését.¹³⁶ Saját művei jelölésében a plasztikusságot mindig szem előtt tartotta, eligazítást adva a jelöléseken keresztül a szólamok rangsoráról. A plasztikus játék kialakítását alapvető feladatnak tartotta, mely során a dinamikák különböző árnyalatain keresztül az előadásban megvalósul a mű fő vonalainak kiemelése, eligazítást adva ezzel a hallgatónak a mű megértésében.

¹³² B. M. Sebők 156. o.

¹³³ B. M. Blaha 42. o.

¹³⁴ B. M. Máthé 127. o.

¹³⁵ B. M. Szász 173. o.

¹³⁶ Deák Ágnes interjú.

Az előadó fő feladata megadni a szólamok szövésének módját, hogy milyen faktúrájú a szöveg, melyik a primer, melyik a szekunder szólam. Kiemelni, hogy egyik szólam hogyan fonódik a másikba, vagy például az áttört hangzásnál megtalálni a töredék szólamok összetartozását. Alapvetőnek tartotta, hogy a vezető szólam domináljon, emellett fontos volt a szólamok tiszta vezetése úgy, hogy a hallgató számára is egyértelművé váljon, melyik szólam a lényeges. Ha már kétszer is elhangzott a téma, akkor az ellenszólam kiemelése következett. Tartalmilag, dinamikailag főtémává vált. A variációban a téma ellentémáját is hangsúlyozni kellett.

Weiner a plasztikus játékot alapvető követelménynek tartotta.¹³⁷ A hangszerek közötti egyensúly érdekében képes volt átírni a szerző utalásait. Korrigálta a dinamikai utasításokat azért, hogy a fontos szólam kiemelkedjen a többi közül.¹³⁸ A szonáták esetében a hegedű és a zongora arányának kiegyenlítésénél figyelni kellett a regiszterekre. Ennek oka az, hogy a zongora hangja a középregiszter alatt kétszer olyan erősen szól, mint a középregiszter fölött. Az akkordikus kíséret amúgy is három-négy szólam, szemben a melódiával, így a hangerőtöbbletet – például a forte beírást – a karakter megtartása mellett mezzoforte, és lágyabb hangzással kellett helyettesíteni. A vonósnégyesek esetében a prímhegedű melódiája javarészt az *E* és *A* húron zajlik, míg a szekundhegedű általában a *G-D* húrokon játszik, ezért a második hegedű szólamában többet kell adni, mert a mélyebb szólam kevésbé hallatszik.

Ha a belső szólamba került a lényegesebb játszánivaló, azt kiemeltette. Még abban az esetben is kérte a kiemelést, ha az a hegedűs duplafogásának egyik szólama volt. A kettősfogáson belül is differenciált játékot kért. Weiner a kíséresszólamok szép hangzására is nagy gondot fordított. A töltő szólam minden hangját kidolgozta, vibratóval téve az összhangzást széppé és egységessé.

Az együtt muzsikálás együtt lélegzést is jelentett. Fontos feladatnak tartotta az állandó egymásra figyelést, mindig hallgatni kellett a másikat. Az együtt indítást is gyakoroltatta,¹³⁹ mely akkor sikerülhetett, ha nem csak egy ember int, hanem azonos mozgással „összeintenek”. Az együttjáték esetében a kíséret nem késhet a főszólam mögött: „Nem sleppelhet!” Weiner úgy tartotta, hogy még nagyobb hiba, ha előtte jár: „Óriási hiba, ha sleppel, de bűn, ha előbb játszik! És nem muzikális!”¹⁴⁰

¹³⁷ B. M. Miklós 135; Pauk 143. o.

¹³⁸ B. M. Devich 57-58. o.

¹³⁹ B. M. Sebők 156. o.

¹⁴⁰ B. M. Szász 174. o.

Pontos belépést akart hallani, hogy a megszólalás egyszerre történjék. Megkövetelte azt is, hogy a hang ne szóljon tovább a leírt értékénél. A pontatlanságot nem tűrte. Kinyitotta a növendék fülét, hogy reálisan hallja a dolgokat. A kiegyenlítéssel és a differenciákkal kapcsolatos érzékenységet felkeltve a szólamok arányainak meghallását, összehasonlítását és a kiemelés-technikán keresztül fejlessze a plasztikus játékot és a másokra is figyelni tudás képességét.

8 Konklúziók

Weiner Leó megőrizte a század első évtizedeinek hangzásvilágát. Művei értéket képviselnek, hiányukkal szegényesebb lenne a kamarazene-irodalom. A bennük megvalósuló klasszikus formavilág változatos, szerkezeti megoldásokban gazdag. Műveinek romantikus hangvétele, magyaros stílusa a kor elvárásait tükrözte.

Weiner hagyománytisztelete, szilárd meggyőződése a mesterségbeli tudást, az értékörzést, valamint a széphez, mint eszményhez való ragaszkodást tartotta magára nézve kötelezőnek, mely visszatartotta attól, hogy zenéjében merészen újszerű hangzásokat alkalmazzon.¹ Ez a konzervatív gondolkodás alapvetően meghatározta kompozícióit.

A német romantika túlméretezett zenekari apparátusának ellenhatásaként a kis zenekart, a vonósenekart és a kamaraművek visszafogott hangszereléseit részesítette előnyben. A kamarahangzás intimebb, franciásabb eleganciájú vonalát követte.

Weiner pályájára a klasszikus zeneszerzők hatottak, legfőképpen Beethoven, kinek kiforrott tételrendjeiből merített, így kamarazenéjében a négytétélesség az alapvető kiindulás, azonban a két középső tételt megcserélte. A műveiben alkalmazott műfaji és formai megoldások, bár a klasszikus stílus kereteihez kapcsolódtak, mégis eredeti hangvételűek. A hagyományos formák szerkezeti elemeit és azok arányait megtartotta. A formarészek különböző egységei kifinomult arányérzékére vallanak. Harmóniai fordulatait a romantikából vezette le, ahogyan az orgonapont- technikája is a stílus keretei között maradt.

Weiner ritmikája a kor magyaros stílusjegyeit hordozta, szinkópái, nyújtott és éles ritmusai, kanásztánc ritmusa a leggyakoribbak tematikus anyagai között. A téma karaktereinek kialakításában és a kidolgozás technikájában gyakran élt a szinkópák alkalmazásából adódó játéklehetőségekkel (op. 6/II. tétel).

Weiner karakterteremtő erejét, fantáziáját – melyet rajzok és karikatúrák készítése során gyakorolt – a programzenei darabjaiban kamatoztatta igazán (op. 10). Érdeklődése a tánczenék iránt néhány tánckarakterű tételben (op. 9/II és IV. tételek) és a szórakoztató zenének nevezhető divertimentók zsánerképeinek nagy számában jutott kifejezésre. Zenéjének palettáján megtalálhatók a humor különböző árnyalatai (op. 5; op. 10 Balga; op. 4/II. tétel). Legfőbb hangvétele az appassionato (op. 4/III tétel; op.

¹ W. H. 54. Reiner Frigyeshez írt levele. 1947. Január 10.

13/I. tétel), de jellemző rá a lírai hangvételek számtalan árnyalata is (op. 6/III. tétel; op. 9/III. tétel). Megtalálható műveiben a sodró lendületű, erőteljesen tagolt karakter (op. 6/IV tétel; op. 13/I. tétel) mellett a játékos mozgású zene (op. 4/II. tétel) és a mendelssohni tündérzenék modern változata is (op. 11/II. tétel; op. 13/II. tétel).

Weiner Leó ars poeticájában a szépség és az érthetőség megjelenítését nevezte meg zenéje céljának. Ehhez az elvhez egész életén át következetesen ragaszkodott. Nem volt újíto, visszanyúlt a már elért eredményekhez, és azok keretei között komponált. Ezzel a magatartással kijelölte komponálása mozgásterét, elutasítva a körülötte zajló, kísérletezve haladó törekvéseket és a korszellemet. Ez a felfogás tette őt összegző művésszé.

Már a korai vonós kamarazenéjében nyomon követhető a biztos hangszerkezelés. Weiner – bár a hagyományos hangzási eszközöket alkalmazta – kifejezőereje széles skálán mozgott. Hangszerelésében az instumentumok magas fokú ismerete és a hangszínek iránti érzékenysége nyilvánul meg. Egyéni hangzástónusainak alkalmazása gazdagítja a vonóshangzást (op. 4/III. tétel; op. 9/III. tétel; op. 13/III. tétel).

Weiner a vonóhasználatban a hagyományos súlyjátékra vonatkozó gyakorlatot követte. Vonásirányai tradicionálisak, a vonásnemek alkalmazásában viszont egyedi megoldásokat használt. Weiner megőrizte, rögzítette művei differenciált hangzasképeiben a kor vonós-iskolájának tónusgazdagságát, mely a kamaraműveinek sajátja.

Weiner vonóshangszerre írt kísérteai anyagukban tartalmazzák a hangszer jellegzetes technikai megoldásait: arpeggiók (op. 4/IV. tétel), akkordok (op. 4), duplafogások (op. 4/IV tétel; op. 6/II. tétel), színek (sul G: op. 6/I. és II. tétel). És a hangszer jellemző hangzáseffektjeit: üveghangok, balkéz pizzicato (op. 6/II. tétel), tremolók (op. 13/I. tétel), pizzicato akkordok (op. 4/IV. tétel) és repetálások (op.13/I. tétel; op. 11/II. tétel). A kontrasztok, éles karakterváltások műveinek energikus, életteli jelleget adnak. Az artikuláció gazdagsága különösen jellemezte Weiner műveit.

A szólamkiemelések esetében soha nem lankadó figyelemmel tartotta fön a vezető szólam iránt a figyelmet. Különösen a dinamikai rendnek és az akcentuskezelésnek volt a mestere. Sajátos kiemelés-technikájával egyéni hangzásvilágot teremtett (op. 11/II. tétel; op. 13/I. tétel).

Weiner érzékeny hallásáról tanítványai a legnagyobb elismeréssel beszéltek,² érezte a hallás megkülönböztetett fontosságát, mert az 1908-ban kiadott elméleti ismereteket tartalmazó kiskönyvét később átdolgozta, és hallásfejlesztő gyakorlatokkal látta el.³ Zeneszerző és elmélettanár lévén az elméleti szabályok irányából közelített a művekhez. Tanításának egyik pillére a zene megértetése és az elemi szabályainak betartása volt. Másik pillérét a differenciálás, a differenciált hangzás kialakítása jelentette. Tanár volt, beleképzelte az eredményt a születendő produkcióba. Azért tudott időtlenül dolgozni, mert addig nem tágitott, míg az eredményt nem hallotta az előadásban. A mércét magasra tette: csak az volt jó, ami abszolút értékben is megfelelt. Weiner megközelítése mindig komplex volt, a megszólaló mű jelentette a prioritást az elméleti ember és az előadói gyakorlatot szem előtt tartó tanár számára.

Weiner tanításának szép, eleven igazsága van, mert a dolgok igazi jelentőségét mutatta meg. Tanítványai teljes meggyőződéssel kötelezték el magukat a jó muzsikálás örökérvényű filozófiája mellett.

Hatását jól példázza az a Varró István által összegyűjtött 9 oldalas impozáns névsor, melyben csak azok a tanítványok szerepelnek, a teljesség igénye nélkül, akik jelentős karriert futottak be szerte a világon.⁴ A „mestert tanító mester” keze alól olyan tanár személyiségek nőttek ki, mint Végh Sándor, Varga Tibor, Doráti Antal, Solti György, Starker János, Sebők György, Kurtág György, Mihály András és Devich Sándor. Tanítványai nemcsak alkotó, vagy előadóművészként, de a kamarazene-oktatással is biztosították a weineri tanítás folytonosságát.

²Kovács Sándor tanulmányában említi Weiner felhangok iránti érzékenységét. Kovács Sándor: *Válogatott zenei írások. Weiner Leó.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1976): 263-270. 266. oldal.

³ Az összhangzattan előkészítő iskolája (Budapest: Zeneműkiadó, 1952) negyedik kiadás.

⁴ Varró István: „Jegyzék.” In: Berlász Melinda. (szerk.): *Weiner Leó és tanítványai.* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa Kiadó, 2003) Második, bővített kiadás: 203-214. oldal.

9 Függelék



1. ábra Weiner Leó



2. ábra Weiner Leó sírja a Kerepesi úton

A

ME. 6171 / W. Ph. V. 282

B

W. Ph. V. 383

A

B

2. kotta

A: Bartók I. tétel 85-86. ütem – B: Weiner III. tétel 29-32- ütem

A

B

3. kotta

A: Bartók I. tétel 114-116. ütem – B: Weiner III. tétel 59-60. ütem

Molnárné Svikruha Márta: Vonós hangszerszerűség és plasztikusság Weiner Leó kamaraműveiben és tanítási módszerében 198

[15] Sostenuto (Op. 926)

103

106

B

8

pp

mf dolce

mf espr.

p espr.

W. Ph. V. 263.

B

4. kotta

A: Bartók I. tétel 103-107. ütem – B: Weiner III. tétel 65-68. ütem

A



B



5. kotta

A: Bartók I. tétel 170-172. ütem – B: Weiner III. 79-82. ütem

A



UE 6371 / W. Ph. V. 202

B



W. Ph. V. 263

6. kotta

A: Bartók I. tétel 177-180. ütem – B: Weiner III. tétel 83-87. ütem

A

394 Allegro molto, (♩ = 116) 331 37

335

338

ME 6171 W. Pt. V. 202

B

310 321

18

19

20

ME 6171 W. Pt. V. 202

B

34

(21)

ff marc.

dim.

espr.

dim.

(22)

pizz.

dim.

(23)

mf

arco

espr.

cresc.

ferebo.

cresc.

espr.

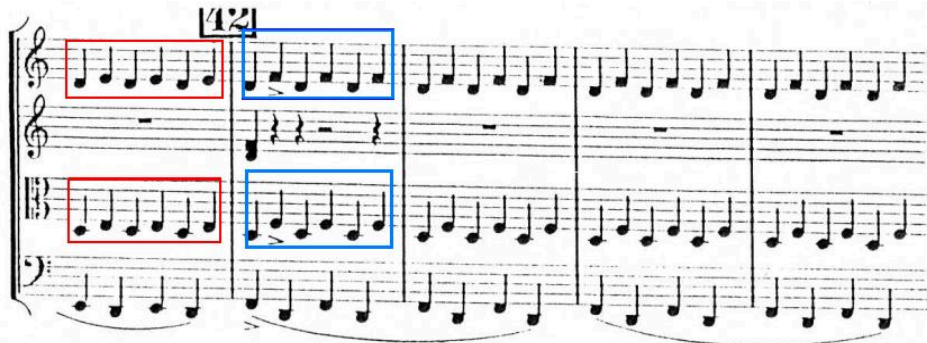
8. kotta

A: Bartók II. tétel 483-500. ütem – B: Weiner II. tétel 356-403. ütem

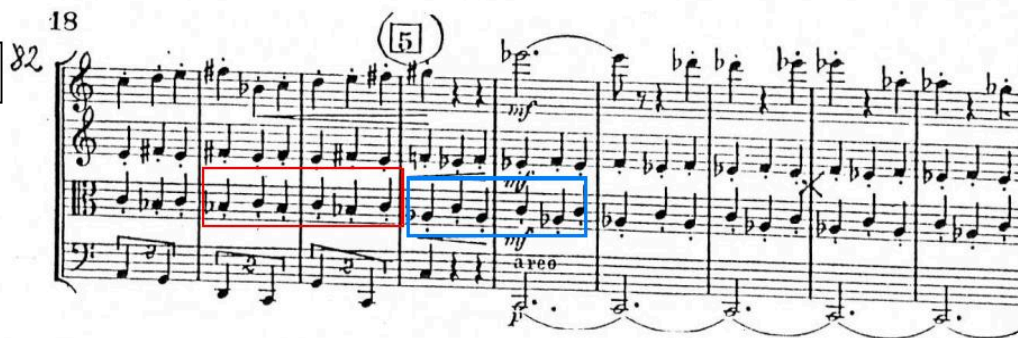
10.18132/LFZE.2011.16

Molnárné Svikruha Márta: Vonós hangszeresítés és plasztikusság Weiner Leó
kamaraműveiben és tanítási módszerében 202

A



B



9. kotta

A: Bartók II. tétel 488-492. ütem – B: Weiner II. tétel 82-90. ütem

A



B



10. kotta

A: Bartók II. tétel 533-536. ütem – B: Weiner II. tétel 208-215. ütem

A

46

525

43

p *pizz.* *p*

B

504

27

poco

11. kotta

A: Bartók II. tétel 525-528. ütem – B: Weiner II. tétel 504-513. ütem

A

47

dim. *dim.* *pp*

dim.

B

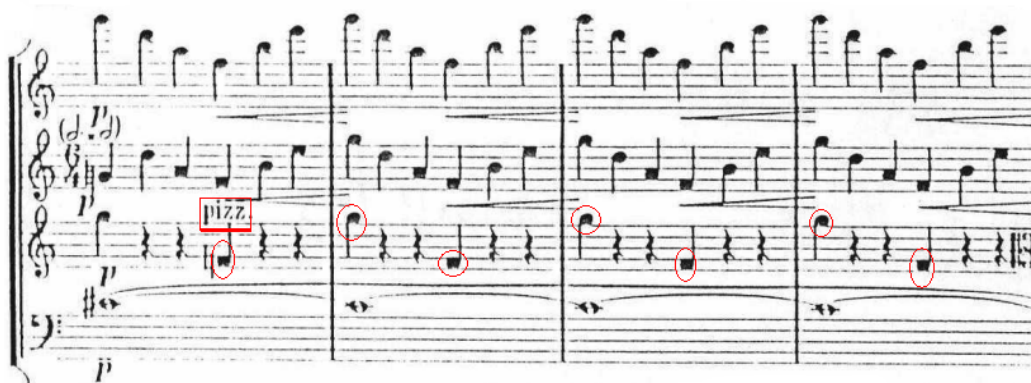
12. kotta

A: Bartók II. tétel 533-536. ütem – B: Weiner II. tétel 78-85. ütem

10.18132/LFZE.2011.16

Molnárné Svikruha Márta: Vonós hangszerszerűség és plasztikusság Weiner Leó
kamaraműveiben és tanítási módszerében 204

A



B



13. kotta

A: Bartók II. tétel 525-528. ütem – B: Weiner II. tétel 73-81. ütem



14. kotta

Weiner II. tétel 404-413. ütem

A

Allegro molto. (d. = 116)

34

35

36

B

565

574

584

594

W. Ph. V. 203

HEGEDŰTANÁROK AZ AKADÉMIÁN

1883- 1960-ig munkába lépők

HUBER KÁROLY 1883-85

HUBAY JENŐ 1886-----1936

BLOCH JÓZSEF 1890-----1922

LENTZ REZSŐ 1894-98

GRÜNFELD VILMOS 1898-----1918

KEMÉNY REZSŐ 1899-----1934

SZERÉMI GUSZTÁV 1900-----1936

MAMBRINY GYULA 1907-----1927

WALDBAUER IMRE 1918-19

STUDER OSZKÁR 1919-----1933

ZSOLT NÁNDOR 1920-----1936

GÁBRIEL FERENC 1922-----1959

KONCZ JÁNOS 1927-----1937

WALDBAUER IMRE 1927-----1946

KRESZ GÉZA 1935-----1947

TEMESVÁRY JÁNOS 1936-----1959

VÉGH SÁNDOR 1941-----1946

BISZTRICZKY TIBOR 1943-44

RADOS DEZSŐ 1947----- (1974)

GARAI GYÖRGY	1949-----1960
ÖTVÖSNÉ KÁDÁR KLÁRA	1949------(1981)
KATONA BÉLA	1952------(1966)
(KOVÁCS DÉNES)	1957---(1996)

BRÁCSÁT TANÍTÓK

1900-1960-IG MUNKÁBA LÉPŐK

SZERÉMI GUSZTÁV	1900-----1936
(MOLNÁR ANTAL)	1918-----1959
TEMESVÁRY JÁNOS	1936-----1959
LUKÁCS PÁL	1946------(1981)

CSELLÓ TANÁROK

1886-1960-IG MUNKÁBA LÉPŐK

POPPER DÁVID	1886-----1913
SCHIFFER ADOLF	1900-----1939
KERPÉLY JENŐ	1913-19 1929-----1948
ZSÁMBOKI MIKLÓS	1921-----1961
FRISS ANTAL	1950------(1972)
BANDA EDE	1948------(1996)

Elméleti művei	Keletkezési dátum
Az összhangzattan előkészítő iskolája	1908
Elemző összhangzattan	1943
A hangszeres zene formái	1954
Beethoven 32 zongoraszonátájának új kiadása	1956-1959
Kadenciák Beethoven I. II., III. és IV. zongoraversenye	1950

13. táblázat
Weiner Leó elméleti művei

Szerző	Mű címe	Átirat dátuma
Bach	<i>C-Dúr</i> Toccata	1928-as változat 1934-es változat
	Preludium	1936
	Andante	1936
Bartók	Két román tánc Op.8.	1938
Berlioz	Rákóczi- induló	1951
Liszt	Weinen- Klagen	1933
	Feux folles	1933
	<i>h-moll</i> Szonáta	1955
	Funerailles	1934
	Marche funebre	1934
	A munka himnusza	
Schubert	Grand Rondeau <i>A-Dúr</i> Op. 107.	1934
	Pisztráng ötös	

14. táblázat
Weiner átiratai más szerzők műveiből

10 Bibliográfia

dr. Barsi Ernő: *A hegedűjáték*. Budapest: Harmónia kiadó, 2003.

dr. Bartha Dénes (főszerk.), Szabolcsi Bence és Tóth Aladár: *Zenei Lexikon* Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1965

ifj. Bartók Béla: *Apám életének krónikája*. Zeneműkiadó Budapest 1981

Batta András: „Az ifjú Weiner Leó zeneszerzői stílusa.” Budapest: *LFZF Tudományos Közleményei* (2, 1989.) 7-58. o.

Berlász Melinda: *Weiner Leó és tanítványai*. Budapest. Rózsavölgyi és Társa Kiadó, Második, bővített kiadás. 2003.

_____: „Néhány dokumentum Weiner Leó tanári pályájának utolsó időszakából.”

In: Ujfalussy József (szerk.): *A Liszt Ferenc zeneművészeti főiskola 100 éve*.

Budapest: Zeneműkiadó, 1977, 222-239. o.

_____: „Weiner Leó tanári pályája”. In: Kárpáti János (szerk.): *Fejezetek a zeneakadémia történetéből*, Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola 1992, 279–299. o.

_____: „Egy emlékezésgyűjtemény tanulságai.” Budapest: *Magyar Zene* (3. 1985)

_____: „Drága Grétém!” Weiner Leó levelei Varró Margithoz.(1930-1960)

Muzsika 2005 /8 (1905. Augusztus), 9 (2005. Szeptember), 10 (2005. Október)

Böhm László: *Zenei műszótár*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1961, bővített és átdolgozott kiadás

Braun, William R.: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Weiner, Leo*. Oxford: Oxford University Press, 2001, Második Kiadás.

Csáth Géza: *Éjszakai esztétizálás*. Budapest: Zeneműkiadó, 1970.

Dahlhaus, Carl; Eggebrecht, Hans Heinrich (szerk.): *Brockhaus Riemann zenei lexikon I–III*. Budapest: Zeneműkiadó. 1983–1985.

Demény János (szerk.): *Bartók Béla levelei* Zeneműkiadó Budapest, 1976

Devich Sándor: *Mi a vonósnégyes?* Budapest: Zeneműkiadó, 1985.

_____: *Üzenetek*. Budapest: TYRAS Kft, 2007

_____: *Üzenetek*. Budapest: TYRAS Kft, 2010

Gábor Eszter, Gerszi Teréz, Németh Lajos, Szabó Miklós és Végh János (szerk.):

Művészeti Kislexikon Budapest: Akadémiai Kiadó, 1980

Gádor Ágnes és Szirányi Gábor (szerk.): *Nagy tanárok, híres tanítványok 125 éves a*

Zeneakadémia. Budapest Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2000

Galamian, Ivan: *A hegedűjáték és tanítás alapjai*. Budapest: Zeneműkiadó, 1978.

Gál György Sándor: *Weiner Leó életműve*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1959.

Gárdonyi Zoltán: *Elemző formatan* Budapest: Editio Musica 1979

Gerencsér Ferenc (szerk.): *Modern Kislexikon* Budapest: Tárogató Kiadó, 2006

Halmi Ferenc és Zipernovszky Mária: *Hubay Jenő*. Budapest: Zeneműkiadó, 1976.

Hubay Celebrián Andor: *Apám, Hubay Jenő*. Budapest: Ariadne, 1992.

Juhász József, Szőke István és O. Nagy Gábor (szerk.): *Magyar Értelmező Kéziszótár*.

Budapest: Akadémiai Kiadó, 1972

Kárpáti János: *Bartók kamarazenéje*. Budapest: Zeneműkiadó, 1976.

Kecskeméti István: „Weiner Leó: Pasztorál, Fantázia és Fúga” In: Kroó György: *A hét*

zeneműve. Budapest: Zeneműkiadó, 1974. április, 135-146. o.

Kodály Zoltán: *Visszatekintés. Weiner Leó*. Budapest: Zeneműkiadó, 1964.

Kodály Zoltán: *A magyar népzene* Budapest: Zeneműkiadó, 1973, hatodik kiadás.

Kókai Rezső és Fábián Imre: *Századunk zenéje*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1961

Kovács Sándor: *Válogatott zenei írások. Weiner Leó*. Budapest: Zeneműkiadó, 1976.

_____: *Válogatott zenei írások. Az új magyar iskola*. Budapest: Zeneműkiadó,

1976.

Lebrecht, Norman: *A komolyzene anekdotakincse*. Budapest Európa Könyvkiadó 2002.

Mihály András: „Weiner Leó születésének 75. évfordulóára.” *Muzsika* 1960/4 (1960. Április)

Molnár Antal: *Magamról, másokról. Weiner Leó*. Budapest: Gondolat, 1974.

_____: „Emlékezés Weiner Leóra. Előadás a Kossuth-klubban, november 6.”
Magyar Zene 1960. december. 267-270.

Mozart, Leopold: *Hegedűiskola*. Budapest: Mágus Kiadó, 1998

Otto Péter: *A Mesterhegedűs Kovács Dénes emlékezik*. Budapest: Európa Könyvkiadó, 2007.

Simonné Sármási Ágnes és Szigetiné Horváth Zsuzsa: *Zenei készségfejlesztő feladatok Gyűjteménye I. kötet* Mogyoród: ROMI-SULI Könyvkiadó, 2007

Tari Lujza: „Weiner Leó művészete a népzenei források tükrében.” Budapest: *LFZF Tudományos Közleménye* (2, 1989.)

Tátrai Vilmos: *Hegedűszó alkonyatban*. Budapest: Klasszikus és Jazz kiadó, 2001

Tóth Dénes: *Hangversenykalauz*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1962, 3. kiadás

Ujfalussy József: „Weiner Leó emlékezete.” Budapest: *Magyar Zene* XXVI/3. (1985. Szept.)

_____. (szerk.): *A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola 100 éve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1977

_____: *Bartók Béla*. Budapest: Gondolat, 1976. 3. Javított kiadás.

Varró István: „Jegyzék.” In: Berlász Melinda. (szerk.): *Weiner Leó és tanítványai*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa Kiadó, Második, bővített kiadás. 2003. 203-214.

Weiner Leó: *Elemző összhangzattan (Funkció-tan)* Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 1944.

_____: *Az összhangzattan előkészítő iskolája*. Budapest Zeneműkiadó 1952.

_____: *A hangszeres zene formái*. Budapest: Zeneműkiadó, 1954.

A Weiner Hagyaték – a továbbiakban W. H. – felhasznált dokumentumai:

W. H. 1. Önéletrajz.

W. H. 159 /a. Születési kivonat, 1904. április 26.

W. H. 159/b Keresztlevél 1938. augusztus 27.

W. H. 165. A szülők adatai.

W. H. 51-53. Hacher Máriához és Hacher Borbálához írt levelei 1905-1908.

W. H. 87/a Michalovich Ödön Megbízási szerződés 1908. október 3.

W. H. 294. a/b Megbízási szerződés 1911. február. 9.

W. H. 54. Reiner Frigyeshez írt levele. 1947. Január 10.

W. H. 55. Weiner levele Doráti Antalhoz 1949. március 24.

W. H. 130/a Székely Endre felkérése 1949. november 22.

W. H. 199. Weiner levele Varró Margithoz

W. H. 227. Waldbauer Imre levele 1947. február 26. Iowa City

W. H. 263. Pauk Györgyhöz írt levele 1960. február 4.

W. H. 68/d Ferenc József jubileumi-díj

W. H. 67. Kossuth díj 1960. március 7.

W. H. 96/h Zeneműkiadó Vállalat levele 1957. II. 24.