Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28-as számú művészet- és művelődéstörténeti tudományos besorolású doktori iskola

KURT WEILL: HEGEDŰVERSENY

KORCSOLÁN ORSOLYA

TÉMAVEZETŐ: DR. TIHANYI LÁSZLÓ

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2022

Tartalomjegyzék

Köszönetnyilvánítás.....III

Bevezetés.....V

1. A *Hegedűverseny* keletkezésének körülményei

1.1. Dessau.....1

1.2. Zsidó zenei gyökerek.....6

1.3. Korai tanulmányok 11

1.4. A színház.....13

1.5. Berlin.....15

1.6. Busoni és a „Junge Klassizität”.....17

1.7. „Novembergruppe” és a „Neue Sachlichkeit”.....21

1.8. Rádió és tömegkultúra.....23

1.9. 1924.....25

2. Műelemzés

2.1. Első tétel.....27

2.2. Második tétel.....47

2.3. Harmadik tétel.....65

2.4. Hangsorok.....84

3. A mű interpretációs kérdései

3.1. Kézirat és kiadások.....94

3.2. Hangfelvételek.....104

3.3. Koncertelőadások.....115

Függelék

a. Kurt Weill korai kompozíciói a *Koldusopera* elött.....118

b. A kottaanyag keletkezének időrendi áttekintése.....121

c. Az elemzett felvételek időbeli részelemzése.....122

d. A *Hegedűverseny* felvételei.....126

e. A *Hegedűverseny* előadásai.....130

Bibliográfia.....139

Köszönetnyilvánítás

Ezúton szeretnék az alábbiakban írásban is köszönetet mondai mindazoknak akik, – az elmúlt években, közvetlen és közvetett módon egyaránt – hozzájárultak ahhoz, hogy disszertációm megszülethessen. Segítségük, bíztatásuk, és kritikájuk elengedhetetlen része volt a dolgozat megszültéséhez vezető hosszú úton.

Elsősorban témavezetőmnek, dr. Tihanyi László tanár úrnak tartozom hálás köszönettel, aki bölcs tanácsaival, és lankadatlan bátorításával mindvégig utat mutatott a dolgozat készítése közben. Ugyancsak köszönettel tartozom Perényi Eszter tanárnőnek, aki nemcsak bizalmával ajándékozott meg, és támogatott a dolgozat megírásának kezdetétől fogva, hanem akinek óriási szerepe volt a dolgozat témájának kiválasztásában is. Elengedhetetlen volt a dolgozat megírásához a New York-i Kurt Weill Foundation támogatása, valamint vezetőjének, Dave Stein-nek odaadó segítőkészsége. A Weill-Lenya Research Center-ben, és a Kurt Weill Foundation-nél tett személyes látogatásom, és az ott végzett kutatómunka nélkül nem sikerülhetett volna a témát mélységeiben bemutatnom. A Kurt Weill Foundation által rendelkezésemre bocsátott Weill kéziratokba való betekintés nélkül, nem ismerhettem volna meg a mű számomra mindeddig rejtve maradt részleteit.

Köszönettel tartozom Dr. Dalos Annának, akinek gondos, minden apró részletre kiterjedő útmutatásai a dolgozat írása közben mindíg a kezem ügyében voltak, valamint a bécsi zeneművészeti egyetem (MDW) Exil.Arte Centrumának, ahol Dr. Michael Haas zenetörténész nyújtott jelentős segítséget a dolgozat bibliográfiájának felkutatásában, és rendszerezésében. Hasonlóképpen tartozom köszönettel a grazi művészeti egyetem (KUG) könyvtárának, valaint a Pannonische Forschungsstelle, Internationales Zentrum für Blasmusik munkatársainak, akik a kutatáshoz elengedhetetlen szakirodalom összegyűjtésében álltak rendelkezésemre.

Buglya Zsófiát is óriási köszönet illeti, aki lektori tanácsaival elengedhetetlen és pótolhatatlan segítséget nyújtott a dolgozat végső formájának elnyeréséhez.

Czentnár Dezső és a Trio Art Music csodálatos kottagrafikái nélkül nem tudtam volna elég átláthatóan bemutatni a *Hegedűverseny* partitúrájában megbúvó apró részleteket, köszönöm nekik a szép és rendezett kottapéldákat.

Külön köszönet illeti Füstös Katát, akik végtelen türelemmel és folyamatos bátorítással válaszolta meg szűnni nemakaró kérdéseimet. Végül köszönöm családomnak, Gergőnek és Nátánnak a sok fáradtságot, akik a dolgozat írása alatti hosszú időben tanúbizonyságott tettek arról, hogy bizony két férfi is el tudja végezni az összes házimunkát, ha nagyon akarja.

Korcsolán Orsolya

Bécs, 2022. október 1.

Bevezetés

Kurt Weill korai munkássága, és ezen belül az 1924-ben íródott *Hegedűverseny* mindmáig szinte teljesen kimaradt a zenei köztudatból,[1] legtöbb esetben még a szakavatott kortárs előadóművészek repertoárján sem szerepel, mitöbb igen kevesen találkoznak pályájuk során ezzel a kivételes, és formabontó művel. Weill a közönség számára sok esetben nem jelent mást mint a zeneszerzőt, aki Bertold Brecht oldalán a *Koldusoperával* új fejezetet nyitott a huszadik század színháztörténetében. Weill szinte összes, a *Koldusopera* előtt született műve kimaradt a zenei köztudatból, és ennek véleményem szerint két eredendő okát állapíthatjuk meg: 1) a *Koldusopera* mindent elsöprő 1928-as halatmas, mind máig kiható sikere, mely óriási árnyékot vet Weill összes többi, akár korábban, akár később született kompozíciójára, 2) Weill származása, és műveinek avantgardizmusa miatti teljes tiltása a Weimar-i Köztársaság bukása utáni Németországban.

Mivel már több mint két évtizede foglalkozom a Holokausztban elnémított, vagy emigrációba kényszerített zeneszerzők műveinek felkutatásával, előadásával és kompozícióik lemezre játszásával,[2] Weill műve nem volt számomra teljesen ismeretlen. Két alkalommal lehetőségem nyílt a mű előadására is, mely előadásokból sajnos a pandémia miatti intézkedések eredményeként csak a második interpretáció kerülhetett végül színpadra. 2022 februárjában a Bécsi Szimfonikus Zenekarral előadhattam a *Hegedűversenyt*. Mindezek mellett, a dolgozat írásával nyílt lehetőségem mélységeiben igazán megismerni Weill, véleményem szerint korszakalkotó versenyművét. Tudomásom szerint a kompozícióról magyar nyelvű elemzés, tanulmány, vagy akár a maroknyi idegen nyelvű szakirodalom fordítása sem teljességében, sem pedig részleteiben mindeddig nem jelent meg, nem hozzáférhető. Ez indított arra, hogy doktori

[1] Kurt Weill: Konzert für Violine und Blasorchester op. 12 (1924) Universal Edition Wien. A továbbiakban: *Hegedűverseny*.
[2] A Deutsche Grammophon gondozásában 2017-ben jelent meg a „Silenced – Complete Chamber Music for Violin by Sándor Kuti" című hanglemezfelvételem.

értekezésem témájának válasszam a *Hegedűversenyt*, és annak lehető legalaposabb és legrészletesebb bemutatását.

A *Hegedűverseny* különös hangszertechnikai nehézsége, dallam-, és hangzásvilágának, mitöbb hangszerelésének különlegessége, formabontó megoldásai már első olvasatra azonnal meglepetést jelentettek. Dolgozatom nem mellőzheti mindezek részletes elemzését, mely a második fejezetben található.[3] A mű formai, struktúrális, hangszerelésbeli, vagy harmónia elemzésére semmiképpen sem vállalkozom egy zenetudós, zeneszerző, vagy zeneelméleti szakember részletességével, és mélyreható alaposságával. Esetemben a hangszeres játékos tudása, úgy érzem nem lépheti túl a partitúra, bár igen figyelmes, mégis leginkább gyakorlati szemszögből való áttekintésének határait. Reményeim szerint dolgozatom mélyebb összefüggések felfedezésére, és ezek részrehatóbb zeneelméleti elemzésére invitálják majd az olvasókat.

A mű struktúrális elemzésével szinte egyenértékűen fontos, és érzésem szerint hiánypótló, Kurt Weill életpályájának felrajzolása a *Koldusopera* előtti periódusból. A dolgozat kitér a Weillt ért korai, elsősorban zenei, valamint kulturális és politikai hatásokra is. Az első fejezet a disszertáció szerény terjedelmi keretiein belül a lehető legrészletesebben vizsgálja az édesapjától, a dessaui kántortól és zeneszerzőtől tanult zsidó liturgikus zene,[4] valamint az őt – legmeghatározóbb mesterén – Ferruccio Busoni-n keresztül ért nagy német romantikus tradíció hatásait.[5] A mindezen tradícióktól való tudatos elszakadás, valamint az ezzel párhuzamosan tettenérhető klasszikus formákban való gondolkodás,[6] a stílusok és hangulatok egymással állandó ellentétbe, konfliktusba állítása, ugyancsak meghatározó motivuma, a kortársai által avantgardnak tartott hegedűversenynek.

A dolgozatban ugyancsak részletesen elemzem a *Hegedűverseny* kéziratait és kiadásait, melyek egy részét 2022-es New York-i kutatásaim alkalmával

[3] A *Hegedűverseny* elemzését a 2010-es kritikai kiadás kispartitúrája, és hegedűszólama alapján végeztem.
[4] A zsidó liturgikus zenéről szerzett ismereteim elsősorban Dr. Frigyesi Judit előadásain, az Országos Rabbiképző Zsidó Egyetemen végzett tanulmányaimon alapulnak. Ezek tükrében igyszem vizsgálni a *Hegedűverseny* dallam-, és hangsorvilágát.
[5] Mahler, Wagner és Richard Strauss hatása a művekre, bár első olvasatra talán nem szembetűnő, a hangulati, és tematikus álhallásokat részletesen elemezi a dolgozat második fejezete.
[6] Különösen az első tételben.

sikerült személyesen, a Kurt Weill Foundation arhívumában Dave Stein, az intézet vezetőjének segítségével összevetnem. A dolgozat harmadik fejezetében kitérek nemcsak a mű kéziratos partitúrájának és annak másolatban, vagy nyomtatásban megjelent kiadásainak elemzésére, foglalkozom a Weill által készített zongorakivonattal, valamint a különböző írott és nyomtatott hegedűszólamok eltéréseivel, és sajátosságaival. Mindezen összefüggések részletes analízise nélkül rejtve marad több, a mű autentikus előadásához megkerülhetetlen, és nélkülözhetetlen részlet.

Fontos része a dolgozatnak a darab előadástörténete, a darabról készült felvételek elemzése, valamint az eddigi előadások történeti ismertetése. Elemzésre kerül a *Hegedűverseny* legkorábbi rögzített, és fennmaradt 1955-ös hangfelvétele, csakúgy mint a Gerle Róbert hegedűművész és Hermann Scherchen karmester által készített, autentikus előadási szempontokból talán legjelentősebb 1964-es lemezfelvétel. Ezen két felvételt veti össze a dolgozat egy harmadik, Kolja Blacher hegedűművész és Claudio Abbado vezényletével, a Deutsche Grammophon által 2000-ben kiadott koncertelőadással.

Az elemzésem, csakúgy mint a történelmi-kulturális, és az életrajzi háttér ismertetése, csak a gyakorlati hangszeres játékos szemszögéből vizsgálja a művet, nem tartom magamat sem zenetudósnak, sem zeneelméleti szakembernek. Reményeim szerint dolgozatom betekintést enged nemcsak Kurt Weill *Hegedűversenyének* sajátos világába, de a mű keletkezésének, korának, és utóéletének történetébe is, ösztönözve ezzel a jövő hangszeres játékosait a darab minél gyakoribb előadására.

1. A Hegedűverseny keletkezésének körülményei

1.1. Dessau

Annak ellenére, hogy Kurt Weill tizennyolc évesen elhagyta szülővárosát, Dessaut, életében és munkásságában három értékrend és világnézet találkozása mindvégig meghatározó maradt, melyek vizsgálata nélkül nem kaphatunk teljes képet a zeneszerző belső univerzumáról. Az első alappillér Dessau – a kor egyik leginkább liberális és leghaladóbb gondolkodású német kisvárosa –, mely formálta gondolkodásmódját és kísérletező, mindig az újdonságot és a megújulást kereső karakterét. A második fő tényező zsidó származása és ortodox zsidó neveltetése. Ezen kívül – a harmadik meghatározó pillér pedig – a zsidó zene, valamint a város színháza varázslatos világának hatása. Ezek mind meghatározó, kézzelfogható és tetten érhető lenyomattal rendelkeznek korai műveiben. Az 1920 és 1925 között komponált műveiben a zsidó gyökerek és a zsidó liturgikus zene hagyományai erőteljesen megjelennek, témaválasztástól függetlenül. [1] Származásáról, gyökereiről így nyilatkozik:

> Zsidó családból származom, mely család német múltját egészen 1340-ig tudja visszavezetni.[2]

Kurt Weill bizonyíthatóan az egyik legrégebbi németországi zsidó család harmadik gyermekeként született meg 1900 március 2-án Dessauban.[3] Édesanyja,

[1] Kim H. Kowalke: *Kurt Weill in Europe.* (Ann Arbor, UMI Research Press, 1979.) 16.

[2] „Ich stamme aus einer jüdischen Familie, die ihre deutsche Vergangenheit bis auf das Jahr 1340 zurückleiten kann." Arthur Holde: „Geschpräch mit Kurt Weill. Reconstruction, New York, 16.1.1942." In: Stephen Hinton, Jürgen Schebera (szerk.): *Kurt Weill. Musik und musikalisches Theater. Gesammelte Schriften.* (Berlin: Henschhelverlag Kunst und Gesellschaft, 1990) 335-337. 335.

[3] A Weill családfa a XIV. századra vezethető vissza. Júda (Jehuda) 1360-ban zsidóként született Weil városában, nem messze Stuttgarttól. Fia, Jacob Weil 1380-ban született és ő volt az első, aki szülővárosa nevét vette fel vezetéknévként. Jacob Weil 1427-ben Nürnbergben kezdi meg rabbinikus tevékenységét. A család férfi tagjai generációkon keresztül rabbiként és a zsidó tudományok neves tudósaiként működtek. A *Weil* nevet többféle formában használta a család. A XVII. században *Weyl*, a XVIII. században ismét *Weil*, majd 1818-tól a család kippenheimi ága a

Emma Weill – született Ackermann[4] –, amatőr zongorista, valamint édesapja, Albert Weill[5] – a dessaui zsinagóga kántora –, nagyban meghatározták gyermekük korai zenei fejlődését.[6] Édesapja nemcsak kántor, előimádkozó és vallástanár volt, de zeneszerzőként liturgikus kórusműveket is komponált. A család 1898-ban Dél-Németországból költözött Dessau városába,[7] Curt Julian Weill a Leipziger Strasse 59. alatt született,[8] a város egyik legszegényebb negyedében. A dessaui köznyelvben csak „Sandvorstadt"-nak nevezett zsidónegyed a XVII. század óta volt a zsidóság lakhelye.[9]

Dessau Berlintől délnyugatra 120 kilométerre helyezkedik el, ebben az időben Anhalt hercegségi fővárosa. A dessaui zsidó hitközség gyökerei 1621-ig nyúlnak vissza, amikor is Johann Casimir fejedelem három zsidó család letelepedését engedélyezte a városban.[10] 1685-ben már huszonöt család tartozott a hitközséghez, 1687-ben pedig második János György herceg engedélyével megépül Dessauban Közép-Németország első zsinagógája.[11] Dessau a XVIII. század során Poroszország egyik legjelentősebb zsidó közösségévé nőtte ki magát, ez köszönhető volt annak, hogy az Anhalt-Dessaui fejedelemség gazdasági okokból engedélyezte egyre több zsidó család letelepedését.[12]

A város szülötte volt Moses Mendelssohn filozófus,[13] akinek a nevéhez fűződik a zsidó felvilágosodás, a Haskala eszméje. Moses Mendelssohn és

---

Weill írásmódot alkalmazta. A név előfordul még *De Veil* és *de Wille* formában a család holland ágában. Ernest B. Weill: „Weil-De Veil A Genealogy, 1360-1956. Scarsdale New York, 1957" In: David Farneth, Elmar Juchem, Dave Stein (szerk.): *Kurt Weill Ein Leben in Bildern und Dokumenten* (München: Econ Ullstein List Verlag, 2000.) 18-19.

[4] Született: Emma Ackermann (1872, Wiesloch, Baden-Württenberg – 1955, Naharia, Izrael)

[5] Albert Abraham Weill (1867, Kippenheim, Baden Württenberg – 1950, Naharia, Izrael)

[6] Kim H. Kowalke, *Kurt Weill in Europe,* i.m., 15.

[7] Jürgen Schebera: "Zwischen Synagoge und Herzoglichem Hoftheater. Kurt Weill: Die junge Jahre in Dessau." *Musik-Konzepte* 101/102 Kurt Weill. Die früheren Werke 1916-1928 (1998) 5-16., 5.

[8] Nevét később változtatja a német írásmódú Kurtra.

[9] Mediathek Dessau-Roßlau: Historische Orte jüdischen Lebens ihn Dessau Sandvorstadt, yumpu.com/de/document/veiw/8942537/judisches-leben-in-dessau-mediathek-dessau-rossalu (Utolsó megtekintés dátuma: 2021.02.15.).

[10] Jürgen Schebera: *Kurt Weill. Konzis.* (Mainz: Schott Music GmbH & Co. KG, 2016.) Kindle Loc. 50.

[11] Jürgen Schebera: *Zwischen Synagoge und Herzoglichem Hoftheater*. i.m., 5.

[12] Ebben az időben hozzávetőlegesen ezer zsidó élt a városban akik körülbelül a város teljes lakosságának hetedét tették ki. In.: Bernd G. Ulbrich: „Die Dessauer jüdische Gemeinde und der Junge Kurt Weill" mendelssohn-dessau.de/wp-content/uploads/die-dessauer-jüdische-gemeinde-und-der-junge-kurt-weill.pdf, (Utolsó megtekintés dátuma: 2020.12.20.).

[13] Moses Mendelssohn – Felix Mendelssohn Bartholdy nagyapja – (1729 Dessau-1786 Berlin).

tanítványai munkájának eredményeként, a dessaui gyülekezet lett ennek a reform mozgalomnak a központja.[14] Az európai zsidó liturgia reformja is a dessaui zsinagógából indul el, 1808-ban itt hangzott el először német nyelven zsinagógában istentisztelet.[15] A reformok ellenére a kor szellemével ellentétben Dessauban nem szakadt ketté a zsidó közösség. A tradíciókhoz ragaszkodó ortodoxia és a Moses Mendelssohn-i felvilágosult, reform vallási irányzat más, berlini vagy frankfurti példákkal ellentétben egy közösség maradt,[16] akik egymás mellett imádkoznak ugyanabban a zsinagógában.[17] 1870-től a városháza Dessauban zsidó polgárokat is beválasztott a képviselői testületbe.[18] Különösen a Cohn család szerepe volt meghatározó, hiszen Moritz Cohn I. Vilmos személyi bankáraként, dr. Hermann Cohn ügyvéd pedig 1912-től a városi képviselő tanács elöljárójaként meghatározó szerepet játszottak a város életében.

A Weill család és a dessaui zsidóság életében a legjelentősebb változást a Baronin von Cohn-Oppenheim-Stiftung 1903-as alapítása hozta. Az alapítvány által lehetővé vált egy új,[19] az eddiginél jóval nagyobb, és díszesebb,[20] egy romantikus-bizánci stílusú zsinagóga építtetése, mely a modern reformirányzatú zsinagógákhoz hasonlóan már orgonával is rendelkezett. Ez a zsidó vallási életben radikális újításnak számított.

A zsinagóga mellett megépült a rabbi- és a kántorlak is, ahová, az immáron Kurt húgával, Ruthtal hat főre bővült Weill család 1907-ben beköltözött. Az új zsinagóga hatalmas épületében több terem is otthont adott az istentiszteletek

[14] 1799-től működik itt „Franzschule" egy reform zsidó oktatási intézmény, valamint itt jelenik meg az első teljes egészében német nyelvű zsidó újság a „Sulamith" mely 1806 és 1848 között kerül kiadásra. In: Bernd G. Ulbrich: Die Dessauer jüdische Gemeinde und der Junge Kurt Weill, mendelssohn-dessau.de/wp-content/uploads/die-dessauer-jüdische-gemeinde-und-der-junge-kurt-weill.pdf (Utolsó megtekintés dátuma: 2020.05.20.).

[15] Jürgen Schebera: *Zwischen Synagoge und Herzoglichem Hoftheater*, i.m., 6.

[16] Bernd G. Ulbrich: Die Dessauer jüdische Gemeinde und der junge Kurt Weill, i.h.

[17] Magyarországon hasonlóképpen szakadt szét az ortodoxia és a neológia a XIX. században. Erről bővebben: Köves Slomó: *Az ortodox-neológ szakadás*. https://zsido.com/fejezetek/az-ortodox-neolog-szakadas/ (Utolsó megtekintés dátuma: 2022.09.26.).

[18] A XIX. századtól elsősorban I. Vilmos császár uralkodása alatt bevezetett a zsidókra nézve kedvezőtlen, diszkriminatív rendelkezések miatt sokan Dessau-Anhaltból az egyre dinamikusabban növekvő Berlinbe költöztek. Mindezek ellenére több befolyásos család maradt Dessauban. In.: Bernd G. Ulbrich: *Die Dessauer jüdische Gemeinde und der junge Kurt Weill*, i.h.

[19] A zsidó hitközség – Julie von Cohn-Oppenheim, Moritz Cohn bankár egyetlen örököse révén – jótékonysági célokra 5.25 millió Márkát kapott. In,: Bernd G. Ulbrich: *Die Dessauer jüdische Gemeinde und der junge Kurt Weill,* i.h.

[20] Bernd G. Ulbrich: *Die Dessauer jüdische Gemeinde und der junge Kurt Weill*, i.h.

mellett,[21] a közösség mindennapi életéhez elengedhetetlenül hozzátartozó helységeknek, például a Talmud Tórának,[22] valamint más vallási és világi összejöveteleknek.

> A lakásunk a zsidó hitközség földszintjén helyezkedett el, míg a közösségi helységek az első és a második emeleten voltak. Az egyik teremnek volt egy pici színpada, ahol darabokat adtak elő, klasszikus és modern műveket, néha bizonyos alkalmakra külön az alkalomhoz komponált darabokat. Gyakran játszottunk szerepjátékokat ahol mindig Kurt játszotta vagy választotta a zenét. Néha egy pici zenekart is vezetett.[23]

Bár más forrás, vagy Kurt Weill maga sem tesz említést ezekről a gyermekkori színházi játékokról, Ruth soraiból egyértelmű, hogy színházi és zenei érzékenysége már egész korán megmutatkozott.

Kurt Weill gyermekkorának talán még ennél is meghatározóbb épülete, ahol majd 1925-ben Németországban először mutatják be a *Hegedűversenyt* – a mára már megsemmisült Herzogliche Hofteather – a zsinagógától néhány perc sétára található. Az 1798-ban a hercegi palota tőszomszédságában épült színház adott helyet a XX. század első éveiben a „norddeutsches Bayreuth"-nak is nevezett operatársulatnak. A városban a wagnerizmus gyökerei a *Tannhäuser* 1857-es dessaui bemutatójára nyúlnak vissza, és a társulatot, mint korának egyik legjelentősebb együttesét írják le. A színház állandó zenészekből, táncosokból, színészekből és énekesekből álló társulatot tudott fenntartani. Repertoárja Shakespearetől Wagnerig, esetenként nem mellőzve a kor legmodernebb műveit, mégis megtartva a nagy, tradicionális német repertoár remekműveit.

[21] Neue Synagoge.
[22] Hittan terem.
[23] „Unsere Wohnung lag im Erdgeschoss des jüdischen Gemeindezentrums und die Gesellschaftsräume waren im ersten und zweiten Stockwerk. Einer dieser Raume hatte eine kleine Bühne, wo Stücke aufgeführt wurden, Klassiker und moderne Sachen, manchmal auch für bestimmte Anlasse eigens geschrieben Stücke. Wir übernahmen haufig eine Rolle, und Kurt spielte immer die Musik oder wählte sie aus. Manchmal leitete er auch ein kleines Orchester." Ruth Weill, Ruth Weill erinnert sich...(ca. 1955) In: David Farneth, Elmar Juchem, Dave Stein: *Kurt Weill Ein Leben in Bildern und Dokumenten.* (München: Econ Ullstein List Verlag, 2000.) 22.

Második Frigyes Anhalt hercege, a „színházherceg” névre is hallgatott a városban,[24] hiszen a társulat minden kiadását bőkezűen finanszírozta az együttes legmagasabb színvonalának fenntartása érdekében. A dessaui Friedrichs-Oberrealschule, melyet Kurt Weill kilenc éves kora óta látogatott, a hercegi palota és a színház közvetlen közelében helyezkedett el. Kurt Weill évekkel később így nyilatkozott a New Yorkban Times-nak:

> Gyakran figyeltem amint a herceg minden reggel tíz és tizenegy között a palota udvarából a téren keresztül a színházhoz hajtatott, hogy a próbákat látogassa.[25]

Nemcsak Kurt figyelte minden nap, amint a herceg tíz és tizenegy óra között a próbák látogatására igyekszik, magának a hercegnek is tudomására juthatott a különleges képességű Weill fiú zenei tehetsége és érdeklődése a színház iránt. Kurt Weill tíz éves korától külön engedéllyel költségmentesen látogathatta a társulat összes előadását és próbáit. Ezen felül mint csodagyerek, énekeseket kísérhetett a hercegi palota szalonkoncertjein, és alkalmanként a szintén gyermek Antoinette Anna hercegnőnek segíthetett a zongora gyakorlásban.

[24] Theaterherzog.

[25] „Ich beobachtete oft wie der Herzog jeden Morgen zwischen zehn und elf aus dem Palasthof heraus und über den Platz fuhr, um den Proben im Theater beizuwohnen.” Louis B. Simon: Up the Rungs from Opera, New York Times 1941. április 13., In: Jürgen Schebera, *Kurt Weill,* i.m., Kindle Loc 72.

1.2. Zsidó zenei gyökerek

Kurt Weill korai zenei fejlődésére egyik legnagyobb hatással – édesapja által – mindenképpen a zsidó liturgikus zene volt. Albert Weill, a dessaui zsidó közösség kántora, vallás és hébernyelv-tanára a tradicionális zsidó értékekre való nevelés mellett arról is gondoskodott, hogy Kurt már idejekorán kibontakoztathassa zenei tehetségét, így édesapjától kapta a zsidó liturgiai dallamok tanulása mellett az első zongoraórákat.

Albert Weill első kiadott kompozíciója a *Synagogen Gesänge für Cantor und Männerchor*,[26] alcíme *Kol Abraham* – Ábrahám hangja –, melyet az A. J. Hofmann Frankfurt am Main Verlag 1893-ban adott ki. A négyszólamú mű a 118. zsoltár héber szövegét zenésíti meg, mely nem koncertszerű előadásra, hanem szakrális célt szolgálva az istentiszteleten való előadásra íródott.[27] A kompozíció kifejezetten tradicionális zsinagógai zene héber szöveggel férfikórusra. A mű korának két jelentős liturgikus zeneszerzőjének és kántorának, a berlini Louis Lewandowski és a bécsi Salomon Sulzer stílusában írodott.[28] Albert Weill, 1879-ben feleségül vette a rabbinikus családból származó Emma Ackermannt.[29] Röviddel első fiúgyermekük, Nathan születése után Albert, Áron Ackermann rabbi ajánlásával Dessauban kapott állást, ahol további három gyermekük született: Hans Jakob (1899), Curt Julian (1900),[30] és Ruth (1901).

[26] Albert Weill Kippenheimben a badeni Nagyhercegségben született (Grossherzogtum Baden) 1867-ben. Az eredetileg rabbinikus gyökerű család a XIX. század óta foglalkozott fém kereskedéssel és több mint száz évvel Albert születése előtt telepedett le Kippenheim-ben. Az 1852-ben épült új zsinagóga a város kulturális és erősen vallásos milliője valamint a Kippenheim-i kántor (legidősebb nővérének, Charlottenak a férje) inspirálták arra, hogy a családi üzlet átvétele helyett kántornak tanuljon. Arról, hogy hol és mikor tanult kántornak és vallástanárnak, nincsen pontos adat feltehetőleg a közösségen belül „oral history" és a közös Talmud és Tóra tanulások alkalmával képezte magát. Először Ettingenben, majd Kirchenben és 1893-ban népesebb Eichstatten am Kaiserstuhl-ban helyezkedik el mint kántor és tanító. In.: Uwe Schellinger: Albert Weill, Lexikon vervolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit Claudia Murer Zenck, Peter Petersen (szerk.), Hamburg: Universität Hamburg, 2007 (www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00002689) (Utolsó megtekintés dátuma: 2021.02.19.)

[27] Kim H. Kowalke, : *Kurt Weill in Europe,* i.m., 15.

[28] Christian Kuhnt: *Kurt Weill und das Judentum.* (Saarbrücken: PFAU-Verlag, 2002.) 19.

[29] Alber és Emma, valószínűleg Emma bátyja, a szintén komponista és rabbi, Aron Ackermann révén ismerkedtek meg.

[30] Kurt Weill második neve Julian, melyet édesanyja kívánságára kapott, aki rajongója volt a francia irodalomnak. A harmadik fiút, Curt Juliant, Julien Sorelről, Stendhal *Vörös és Fekete* című regényének főhőséről nevezte el. In.: Jürgen Schebera, *Kurt Weill,* i.m., Kindle Loc 50.

Albert Weill második kompozíciója, a *Der Ewige gebe Dir seinen Segen, Motette für gemischten Chor und Tenor mit Orgelbegleitung* a lipcsei M. W. Kaufmann kiadónál 1907 körül jelent meg. Fontos megjegyezni, hogy ez a darab már nem héber, hanem az ároni áldás németre lefordított szövegére,[31] valamint nemcsak férfi-, hanem vegyes kórusra és tenor szólistára orgonakísérettel íródott. A német szöveg, a vegyes kórus és az orgona használata mutatja, hogy a dessaui közösség egyre liberálisabb vallási irányzatot követett. Az ortodox vallási irányzatban elképzelhetetlen lett volna a vegyes kórus, valamint az orgona használata a zsinagógában, mely egyértelműen a németországi zsidóság asszimilációs törekvéseit mutatja és melynek liturgikus zenéje egyre inkább igazodott a kor protestáns és katolikus templomi zenéjéhez.[32] Az Új Zsinagóga,[33] 1908. február 18-i felavató ünnepségén a közösség mellett részt vett második Frigyes Anhalt hercege, kormányának vezetői, a dessaui főpolgármester, valamint a város politikai, üzleti, és kulturális elitje. Az ünnepségen Albert Weill kórusvezetőként is közreműködött, és az orgona közjátékai mellett a Herzoglichen Hofkapelle fúvósegyüttese is szerepelt a programban.[34] Ez is világosan mutatja, hogy Dessau és polgárai mennyire nyitottan és befogadóan viseltettek a helyi zsidóság iránt. Talán ez is az oka annak, hogy később a Berlinben (1919-ben) tapasztalt nyílt antiszemitizmus rendkívül mélyen érintette a fiatal Kurt Weillt.

Nemcsak a vallás, hanem a cionizmus is erősen meghatározta a család gondolkodásmódját. Albert Weill 1904-től aktív tagja volt a helyi cionista szervezetnek. A Jüdische Rundschau 1904. november 24-i számában elemzi is „*Assimilation im Judentum*" című előadását, mely a szervezet éves közgyűlésén hangzott el.[35] Albert ugyancsak tagja volt az anhalti B'nai Brith (A Szövetség Fiai) páholynak,[36] mely egy átfogó nemzetközi szervezetbe tömörítette a kor

[31] Mózes IV. 6, 24-26.
[32] Florian Amort: "Was ist eigentlich jüdische Musik?" *Crescendo* 2021/2: https://crescendo.de/juedische-musik-weill-schoenberg-dessau-1000064017/ (Utolsó megtekintés dátuma: 2020.05.30.).
[33] Neue Synagoge.
[34] Anhalter Anzeiger, Dessau 1908. február 19, In.: Bernd G. Ulbrich: *Die Dessauer jüdische Gemeinde und der junge Kurt Weill,* i.h.
[35] Bernd G. Ulbrich: *Die Dessauer jüdische Gemeinde und der Junge Kurt Weill*, i.m. 5. (Utolsó megtekintés dátuma: 2020.05.29.).
[36] A B'nai B'rith (héber nyelven: a Szövetség Fiai) ma az egyik legbefolyásosabb nemzetközi zsidó szervezet. Az ős-B'nai B'rith 1843-ban alakult az Egyesült Államokban. Tizenkét New York-i

zsidóságát és jelentős tevékenységgel bírt a későbbi zsidó állam kialakulásában.[37] Mindkét szervezet évente többször tartott rendezvényeket, melyeken feltételezhetően a Weill család többi tagja is részt vett. A B'nai Brith páholy Albert Weill későbbi munkaadója lett Lipcsében (1920-tól), ahol a szervezet gyermekotthonának igazgatójává nevezték ki.[38] Albert és Emma 1935-ben Palesztinába emigráltak és Jeruzsálem után Nahariában telepedtek le.[39]

Kurt Weill vallásos neveltetése, valamint édesapja cionista nézetei élete végéig jelentős hatással voltak művészetére és bizonyos műveire annak ellenére, hogy Kurt huszonöt éves kora után már nem tekintette magát gyakorló zsidónak.[40]

Első kompozíciója, a *Mi addir* – melyet 13 évesen komponált –, egy tradicionális esküvői himnusz megzenésítése. Ezen kompozícióját zsinagógai használatra szánta. A 28 taktusos B-dúr darab énekhangra és orgonára íródott, és szorosan követi édesapja, valamint a tradicionális XIX. századi kompozíciók, Sulzer, Lewandowski, Naumburg és Weintraub stílusát.[41] Ezt számos korai, zsidó témájú kompozíció követi, úgymint a *Gebet* (1915, Emanuel Geibel szövegére), az *Ofrah's Lieder* (1917, Öt dal énekhangra zongora kísérettel Jehuda Halevi klasszikus héber szövegeire). Ezek mellett Weill élete során több zsidó, héber vagy kimondottan cionista témájú művet komponált, melyek szinte teljesen a feledés homályába merültek.

Legjelentősebb közülük a jóval későbbi *Der Weg der Verheißung* (1934-35) című, bibliai tárgyú négyfelvonásos operája Franz Werfel szövegére, melynek

---

zsidó alapította a szekuláris szervezetet, a kor szabadkőműves hagyományainak szellemében, ekképp próbálván közös helyszínt teremteni a New York-i zsidóság számára. A szervezet célja „egyesíteni az izraelitákat azon munkában, mely előmozdítja mind a maguk mind az egész emberiség legnemesebb érdekeit." A kezdetektől – szabadkőműves mintára – páholyokba szerveződő B'nai B'rith sikerrel hidalta át a hitközségek közti szakadékokat és növelte jelentőségét. In.: www.bnaibrith.hu (Utolsó megtekintés dátuma: 2021.02.22.).

[37] Uwe Schellinger: Albert Weill, Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit Claudia Murer Zenck és Peter Petersen (szerk.), Hamburg:Universität Hamburg, 2007 (www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00002689) (Utolsó megtekintés dátuma: 2021.02.21.).

[38] Bernd G. Ulbrich: *Die Dessauer jüdische Gemeinde und der Junge Kurt Weill*, i.h.

[39] Uwe Schellinger: Albert Weill, Lexikon vervolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit Claudia Murer Zenck és Peter Petersen (szerk.), Hamburg: Universität Hamburg, 2007 (www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00002689). (Utolsó megtekintés dátuma: 2021.02.21.).

[40] Valószínűleg ez összefüggésben van azzal, hogy 1924-ben találkozott a keresztény származású Lotte Lenyaval (Karoline Wilhelmine Charlotte Blamauer) akivel 1926-ban házasságot is kötött melyet a család különösen édesanyja nem nézett jó szemmel.

[41] Christian Kuhnt: *Kurt Weill und das Judentum*, i.m., 22-23.

amerikai változata 1935-36-ból Ludwig Lewinsohn szövegével *The Eternal Road* címmel – válaszként Hitler antiszemitizmusára – került bemutatásra az Amerikai Egyesült Államokban.

> A munkát 1934 őszén kezdtem, papírra vetettem az összes gyermekkoromban tanult héber melódiát. Bőséges anyag állt rendelkezésemre. Ezt Apámnak köszönhetem, aki kántor és zeneszerző, és aki nagy hangsúlyt fektetett arra, hogy megtanuljam ezt a zenei hagyományt. Több napos fejtörés után körülbelül kétszáz dalt írtam le, majd a Bibliotheque Nationale-ban kezdtem el kutatni a dalok eredete után,[42] már amennyire ez lehetséges volt. [...] Megpróbáltam olyan zenét komponálni, amely visszaadja az eredeti dallamok hangulatát és amely félreérthetetlenül az Ószövetség történeteivel rezonál.[43]

Ez a mennyiségű zenei anyag – amire majd húsz év után emlékszik – mutatja, hogy mennyire intenzíven hatottak rá ezek a tradicionális zsidó dallamok. A zsidó vallásban már a Tóra olvasása sem egyszerű olvasás, hanem úgynevezett lejnolás, amely egyfajta recitálás. Ilyenkor minden szóhoz egy adott zenei motívum kötődik, melyet a héber szövegben megtalálható negina-jelek rögzítenek. Ezen jelek ugyan elsősorban dallamirányokat mutatnak, valójában a szöveg tagolását, értelmezését segítik. Az olvasás, és ezzel párhuzamosan a negina-jelek tanulása a zsidó vallásban már a fiúgyermek harmadik életévétől, az első hajvágás után a héber ábécé elsajátításával kezdődik. A tizenhárom éves fiúgyerek, amikor először felhívják a Tórához (Bar Micvó – mely a talán a Római Katolikus bérmáláshoz hasonlítható), ezt a fajta imarecitálást és recitálva olvasást

[42] Kurt Weill ekkor már Párizsban élt és feltehetőleg Abraham Zwi Idelssohn Chazan és zenetudós tíz kötetes „Hebräisch-orientalischer Melodienschatz“ gyűjteményére utal melyben Idelssohn 1906-32 között több mint ezer zsinagógai dallamot gyűjtött össze különböző zsidó liturgikus tradíciókból.

[43] „I set to work in the fall of 1934, putting to paper all the hebraic melodies I had learned from childhood. I had an abundance of material. For my Father, who is a cantor and composer, had set great store upon my learning this heritage. In several days' memory seeking, I had written about two hundred songs, and then I began work at the Bibliotheque Nationale to trace their sources as far as possible...I attempted to create music of the same mood that would communicate naturally and inevitably the stories of the old Testament.” Kurt Weill: New York Times 1936 December 5. In: Kim H. Kowalke: *Kurt Weill in Europe,* i.m., 16-18.

ennyi idős korára már teljesen elsajátítja. Ez a tudásanyag minden közösségben a mai napig „oral history" útján kerül továbbadásra.[44] Kimondhatjuk, hogy Kurt Weill zenéjének legmélyebb gyökerei ebben a zenei világban és kultúrában találhatóak. A Weill családban nem lehetett kérdés, hogy minden fiúgyerek elsajátítsa ezt a tudást édesapjuktól.

Kifejezetten héber témákra íródott még a *Sulamith*[45] kantáta, a *Jephtas Tochter* (1937) című befejezetlen rádióopera, a *Lieder eines neuen Palästinas* (1938), a *Billy Sundays Great Love Stories of the Bible* balett, a *We Will Never Die* (1943), és a *Fun to be Free* (1941) című tömegjáték. 1946-ban készült még, az azóta elveszett *Flag is Born* című darab Ben Hecht szövegére,[46] melynek műfaji megnevezése Weill szerint ugyancsak „Massenspiel", azaz tömegjáték. 1946-ban édesapjának ajánlotta a kántorra, vegyes kórusra és orgonára készült,[47] a Park Avenue Zsinagóga felkérésére íródott *Kiddush* című darabját, valamint a *Hatikvah* című, az izraeli himnusz 1947-ben New Yorkban bemutatott hangszerelését, [48] mely inkább tekinthető nyitánynak, mintsem egyszerű feldolgozásnak.

Mint már korábban említésre került, az 1920 és 1925 közötti kompozíciókban ennek a zenei örökségnek a motívumai, témaválasztástól függetlenül megjelennek. A zsidó liturgikus zene jellegzetes dallami fordulatai, és hangközei, a *Hegedűversenyben* is nyomot hagynak maguk után.[49]

[44] A lejnolás hagyománya nem egységes a zsidó valláson belül, közösségenként eltérő, akár egy adott földrajzi területen belül is jelentős különbségeket mutathat. Erre példák: http://torahreading.dafyomireview.com/ (Utolsó megtekintés dátuma: 2021.10.01.).
[45] Weill a *Sulamith* című kantátát szoprán szólóra, női karra és zenekarra,1920-ban komponálta. A darab elveszett.
[46] Melyet az „American League for a Free Palestine" szervezete szponzorált. A mű bemutatója, 1946. szeptember 5-én New Yorkban, az Alvin Theaterben volt látható. In.: Kim H. Kowalke: *Kurt Weill in Europe,* i.m., 315.
[47] A mű a „Synagogue Music by Contemporary Composers" New York, G. Schirmer 1951 című antológiában jelent meg mely a kor jelentős komponistáinak 38 a szombati istentiszteletre íródott művét tartalmazta. A zeneszerzők között találjuk még Mario Castelnuovo-Tedescot, Paul Dessaut, Lucas Fosst, Darius Milhaudt és Leonard Bernsteint. In.: I.m., 316.
[48] A Boston Symphony Orchestra előadásában. In.: I.m., 18.
[49] Ezek részletes elemzésével a második fejezet foglalkozik.

1.3. Korai tanulmányok

Kurt Weill nyolcéves volt, amikor a család egy zongorára tett szert, ekkor kezdett édesapjától zongorázni tanulni, ám első rendszeres és strukturált zenei képzését Albert Bingtől, a dessaui Hoftheater karmesterétől kapta,[50] akitől 1915-től intenzíven tanult az 1918-as berlini továbbtanulásáig. Korai zsidó témájú darabjai mellett érdemes megemlíteni első operáját, melyet tizenegy évesen kezdett írni,[51] Karl Theodor Körner (1791-1813) *Zriny* című drámájára.[52] A darab elveszett.[53] Néhány évvel később a második operáját is elkezdi írni saját librettójára, Hermann Sudermann, *Das hoche Lied* (1903) című színdarabja alapján. A zongoratechnika mellett Albert Bingtől kapta élete első szisztematikus összhangzattanóráit, vele sajátította el a partitúraolvasást. Bing Weillt vezényelni is tanította.[54] Erről így ír:

> Bingnél most hetente néhány alkalommal őrülten dolgoztam. A szokásos zongoratechnika elsajátítása és kulcsolvasási gyakorlatok mellett a következőkkel foglalkozunk: veszünk egy tetszőleges opera–partitúrát és a hozzá tartozó zongorakivonatot, először Bing játszik a kivonatból és én dirigálok a partitúrából, majd fordítva; így adta föl nekem most házi feladatnak a *Fidelio* első jelenetét.[55]

Bing töretlenül inspirálta Weillt komponálásra, hiszen véleménye szerint Európa tele van nagyszerű zongoristával, de jó zeneszerzőből nagyon kevés van.[56]

[50] Albert Bing (1884-1935), 1913. október 1-én érkezik a Hoftheaterhez mint Kappelmeister. Rendkívül képzett karmester és zongorista, aki Hans Pfitznernél zeneszerzést, Arthur Nikitschnél, a kor egyik legnagyobb karmesterénél pedig vezénylést tanult.
[51] I.m.: 18.
[52] Körner – 1812-ben írt legsikeresebb – drámája Zrínyi Miklós, és a Zrínyi szabadságharc történetét dolgozza fel. Kovács Kálmán: „Theodor Körners Zriny, Die Wiedergeburt des Nikolaus Zrínyi um 1800", https://www.yumpu.com/de/document/read/8721522/1-kalman-kovacs-theodor-korners-zriny-die-wiedergeburt-des-, (Utolsó megtekintés dátuma: 2021.02.23.).
[53] www.kwf.org/pages/by-date.html (Utolsó megtekintés dátuma: 2021.02.23.).
[54] Jürgen Schebera, *Kurt Weill,* i.m., Kindle Loc 78.
[55] „Bei Bing arbeitete ich jetzt wahnsinnig; jede Woche ein paarmal. Neben den üblichen Klaviertechnischen und Schlüsselleseübungen machen wir jetzt folgendes: Wir nehmen irgendeine Opernpartitur und den Klavierauszug dazu, dann spielt zuerst Bing aus dem Auszug und ich dirigiere aus der Partitur, nachher umgekehrt; so hat er mir jetzt für zuhaus die 1. Szene von Fidelio aufgegeben." Kurt Weill an Hans Weill Brief von Mitte Mai 1917 In: Christian Kuhnt: *Kurt Weill und das Judentum,* i.m., 10.
[56] Ethan Mordden: *Love Song. The Lives of Kurt Weill and Lotte Lenya*. (New York, St. Martin's Press, 2012.) Kindle Loc. 18.

Közbenjárására 1916-tól Kurt Weillt a Hofteather „außerplanmässiger“, azaz mint külsős korrepetitort alkalmazta, rendszeresen koncerteken is fellépett a társulat tagjaival, köztük a színház primadonnájával, Emilie Feugéval.[57]

Kurt Weill kapcsolata Albert Binggel és feleségével, Edith Lea Sternheimmel, sokkal mélyebb volt egyszerű tanár-diák kapcsolatnál, hiszen a Bing házaspár vezette be Weillt nemcsak a helyi arisztokrácia köreibe, hanem abba az intellektuális társaságba, ahol a legfrissebb irodalmi,[58] zenei művekről szólt a társalgás.[59] A Bing házaspár nyitott és széles látókörű gondolkodásmódja mind zenei, mind irodalmi, mind pedig világnézeti téren szöges ellentéte volt a Weill család vallásos és tradicionális gondolkodásmódjának. Ez egy egészen új világot nyitott meg Weill számára.

Weill a Binggel töltött tanulóévek alatt elsősorban dalokat komponált, Arno Holz, Anna Ritter, Joseph Eichendorf, Richard Dechmel, Otto Julius Bierbaum és Nikolaus Lenau verseire. Ebből az időből származik a már említett öt dalból álló, Jehuda Halevi verseire komponált dalciklus, az *Ophra's Lieder*, melyet a zeneszerző később első igazi művének, amolyan *Opus 1.*-nek tekintett.[60] Bing ismerteti meg Weillt Hans Pfitzner műveivel, aki igen nagy hatással van a tizenhét éves fiatal zeneszerzőre. Weill különösen Pfitzner 1917-es *Palestrina* című új operájáért rajong, ebben az időben példaképként tekint a kor ünnepelt német komponistájára.[61] Ennek a rajongásnak a nyomai – kifejezetten markánsan – kizárólag az 1918-ban íródott *h-moll Vonósnégyesben* fedezhetőek fel.[62]

Még ugyanebben az évben Weill felvételt nyert a berlini Hochschule für Musik-ra, ahol Engelbert Humperdinck zeneszerzésosztályába került, [63] ellenponttanára Friedrich E. Koch volt, vezényelni pedig Rudolf Krasselttől tanult. Annak ellenére, hogy a Felix Mendelssohn-Bartholdy Alapítványtól teljes

[57] Emilie Feuge allándó korrepetítorává fogadta Weillt, és az ezt követő években lányával Elisabethel együtt több művének ősbemutatóját énekelték. In.: Ethan Mordden, *Love Song,* i.m., Kindle Loc. 21.
[58] Edith Lea Sternheim családi szálon is kötődött az irodalmi elithez, testvére William Adolf Carl Sternheim Németország egyik jelentős expresszionista drámaírója volt.
[59] Jürgen Schebera, *Kurt Weill*, i.m., Kindle Loc 79.
[60] Ethan Mordden, *Love Song*, i.m., Kindle Loc. 19.
[61] Jürgen Schebera, *Zwischen Synagoge und Herzoglichem Hoftheater*, i.m., 10.
[62] Jürgen Selk: „Vorwort.” In.: *Kurt Weill: Streichquartet in h-moll (1918)* (New York: European American Music Corporation, 2005.).
[63] Engelbert Humperdinck (1854-1921).

ösztöndíjat kap a tanulmányaira, de néhány hónap után elhagyta az intézményt.[64] Ennek legfőbb oka Humperdinck konzervatív stílusa lehetett, mely semmifajta inspirációt nem jelentett számára.[65]

1.4. A színház

Vitathatatlan, hogy Weill korai hangszeres kompozícióira legnagyobb hatással a színház volt. A következőkben ugyan Mozartról ír, mégis saját ars poeticáját fogalmazta meg:

> Ő nem más az operában, mint a szimfóniában, vonósnégyesben. Mindig a színház időzítése az övé, ezért mindig abszolút muzsikus marad. [...] Ez oly messzire megy Mozartnál, hogy ha szöveggel ruháznánk fel bármely kamarazenei vagy zenekari művének tetszőleges tételét, akkor egy drámával telített operaáriát, vagy akár a cselekményt fokozó operafinálét kapnánk. [...] Ezek semmiképpen sem zenén kívüli eszközök, éppen ellenkezőleg: a zene legelemibb megnyilatkozása, mellyel Mozart eléri ezt. Hiszen végső soron ez az, ami a színházban megmozgat bennünket, és ez ugyanaz, ami minket minden művészetben megragad: a felfokozott élmény – az érzelem kifinomult megnyilatkoztatása – az emberiesség.[66]

Albert Bing közbenjárására a dessaui Friedrich-Theater Weillt, mint korrepetítort, és kórusvezetőt alkalmazta. [67] A színház új zeneigazgatója, az akkor már rendkívül elismert fiatal karmester Hans Knappertsbusch volt, aki ekkor már

[64]Kim H. Kowalke, *Kurt Weill in Europe,* i.m., 20.
[65]Jürgen Schebera, *Zwischen Synagoge und Herzoglichem Hoftheater*. i.m., 13.
[66] „Er ist in der Oper kein anderer als in der Sinfonie, im Streichquartett. Er besitzt immer das Tempo der Bühne, darum kann er absoluter Musiker bleiben. [...] Das geht bei Mozart so weit, daß man einen beliebigen Satz aus seinen Kammermusik- oder Orchesterwerken durch Hinzufügung eines Textes zu einer dramatisch belebten Opernarie, ja, zu einem handlungsfördernden Opernfinale ausgestalten kann. [...] Es sind gewiß keine außermusikalischen Mittel, im Gegenteil: es ist die wesentlichste Äußerung der Musik, womit Mozart das erricht. Denn schließlich ist das, was uns im Theater bewegt, das gleiche, was uns in allen Künsten ergreift: das gesteigerte Erlebnis – der geläuterte Ausdruck einer Empfindung – die Menschlichkeit.” Kurt Weill: „Bekentniss zur Oper. [I] 25 Jahre neue Musik (Vienna: Universal-Edition, 1926)” In: Stephen Hinton, Jürgen Schebera (szerk.): *Musik und Theater. Gesammelte Schriften* (Berlin: Henschell Verlag Kunst und Gesellschaft. 1990.) 31.
[67] A dessaui Herzogliche Hoftheatert, 1918-ban Friedrich-Theaternek nevezték át.

nemcsak Wagner-, és Bruckner interpretációiról, de poroszos konzervativizmusáról is híres volt. Ez a légkör Weill számára rövid időn belül elviselhetetlenné vált, és egy félresikerült Tristan előadás után 1919-ben elhagyta a színházat.[68]

Weillt a westphaliai Lüdenschied színházában második kappelmeisternek nevezték ki, ami lényegében zeneigazgatói feladatokat jelentett számára. Az itt megszerzett tapasztalatok és az itt megtanult színházcsinálás alapozta meg a későbbi színpadi sikereit, és ez volt az, ami később hozzásegítette a *Koldusopera* mindent elsöprő sikeréhez. Lüdenschiedi feladatairól így ír testvérének, Hansnak:

> Húsvétkor a következőek a feladataim: vasárnap délután *Fledermaus*, este *Cavalleria,* hétfő délután *Zigeunerbaron,* este *O schöne Zeit, O selige Zeit* (ősbemutató). Gondolhatod, mennyi munkám van ezen a héten. Már magában a terjedelmes *Cavalliera* partitúrát az én minimális zenekaromra redukálni, és őket betanítani, hozzá a kis kórus, és a nehéz színpadi körülmények stb. Már majdnem az erőm végén járok. Húsvét után semmit sem csinálok. Ma este *Cavalliera* főpróba; csak két próbám volt ezelőtt a fele zenekarral. Ez mókásra sikerülhet. Ettől függetlenül élvezem az elmerülést ebben a szenvedélyes zenében. Azonban a zenekarral való munka elképzelhetetlenül nehéz.[69]

[68] 1922-ben Knappertsbusch, Bruno Walter utódja lesz a müncheni Staatsoperben. A dessaui színház ezt követően 1923-tól több Weill darabot is műsorra tűzött. 1923-ban itt mutatják be Weill *Zaubernacht* op. 9 című zenekari szvitjét, melyet Albert Bing vezényelt. A bemutató óriási siker és nagyszerű kritikákat kap. Németországban először 1925-ben itt mutatják be a *Hegedűversenyt* Stefan Frenkel előadásában. 1928-ban a *Der Zar läßt sich photograpieren* című operáját a Friedrich Theater felvette állandó repertoárjába. A díszleteket az előadáshoz Vassily Kandinsky készítette.

[69] „Ich habe Ostern folgende Aufgaben: Sonntag nachmittag *Fledermaus,* abends *Cavalleria,* Montag nachmittag *Zigeunerbaron,* abends *O schöne Zeit, O selige Zeit* (Uraufführung). Du kannst Dir denken, was ich diese Woche für Arbeit habe. Schon allein die große *Cavalleria*-Partitur auf mein minimales Orchester zu reduzieren u. es mit diesem einstudieren, dann der kleine Chor, die schwierigen Bühnenverhältnisse usw. Ich bin auch ziemlich am Ende meiner Kräfte. Nach Ostern tue ich nichts mehr. Heute abend habe ich Hauptprobe *Cavalleria*; vorher hatte ich nur 2 Proben mit dem halben Orchester. Das kann heiter werden. Aber Spaß macht es, sich in diese leidenschaftliche Musik hineinzuknien. Allerdings sind die Schwierigkeiten mit dem Orchester unglaublich." Kurt Weill (in Lüdenscheid) an Hans Weill, 1920 Április 1. In: David Farneth, Elmar Juchem, Dave Stein: *Kurt Weill Ein Leben in Bildern und Dokumenten* (München: Econ Ullstein List Verlag. 2000.) 41.

Az operák mellett operetteket, revüket és színdarabokat is repertoárján tartott a színház, Weillnek sokszor dialógusokat és egész jeleneteket is rendeznie kellett ebben az időben, miközben folyamatosan az állandóan változó társulatra hangszerelt, és alkalmi összekötő zenéket komponált. Ebben a légkörben született meg a négytételes *h-moll Vonósnégyes*, melynek stílusa a késő XIX. századi német zenében gyökerezik, és amely mutatja, milyen folyékonyan komponált a fiatal Weill ebben a zenei stílusban. Ugyancsak itt született meg a *Szonáta csellóra és zongorára*, melyet egykori tanárának, és egyben a dessaui színház kapellmeisterének, Albert Bingnek, valamint a dessaui Friedrichs Theater szóló csellistájának, Fritz Rupprechtnek dedikált.[70]

1.5. Berlin

Kurt Weill 1920 szeptemberében újra visszatért Berlinbe, immáron a Weimari Köztársaság fővárosába,[71] a művészi és intellektuális elit új centrumába, a négymillió lakosú metropoliszba. Az első világháború végével Németországban nemcsak a monarchia, de az addigi kulturális, polgári humanista értékrend is széthullani látszott. A nagyváros adott teret, és lehetőséget minden megújító és megújuló törekvésnek, melyek egy új világrendet, új kulturális irányzatokat hoztak létre. Sokan ebben a nagyvárosi, morális, és kulturális káoszban látták az Oswald Spengler-i „*Abendland*" hanyatlásának beigazolódását.[72] A húszas évekre Berlin egyenlő volt a modernitás és az új idők fogalmával.[73] Ez, a „*Goldenen Zwanziger Jahre*", egy rövid időre relatív gazdasági, és politikai stabilitást hozott

[70] A darabok egyike sem került Weill élete folyamán bemutatásra. In.: Kim H. Kowalke, *Kurt Weill in Europe,* i.m., 21.

[71] Az első világháború utolsó napjaiban – a novemberi forradalmat követően, a berlini zavargások miatt – Weimarban megalakul az első demokratikusan választott német köztársaság. Ez, a Weimari Köztársaság megteremtette az első szabadon választott német parlamentet, melynek választásában a nők először kaptak szavazati jogot 1919-ben, valamint létrehozta a Weimari Alkotmányt, és ezzel letette a parlamenti demokrácia alapjait. A császárságot felváltó új államforma, egy teljesen új társadalmi berendezkedést hozott létre. Számos gazdasági, és belpolitikai válság után, Hitler hatalomátvétele vetett véget a kultúrájában virágzó Weimari Köztársaságnak 1933-ban.

[72] Oswald Spengler: *A nyugat alkonya*. *A világtörténelem morfológiájának körvonalai*. (Budapest: Europa Könyvkiadó, 1995).

[73] „Berlin schmeckte nach Zukunft" In.: Carl Zuckmayer: *Als wär's ein Stück von mir. Horen der Freundschaft* (Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 1969.) 370.

magával, melynek következményeképpen a társadalomban is rendkívül optimista hangulat alakult ki, és amelyre nosztalgiával tekintettek vissza az ezt követő évtizedek. Ez a fellendülés és optimizmus a kultúrába is begyűrűzött.

Kétszázötven új filmszínház, számtalan kabaré, és nyolc nagy berlini színház mellett egyidejűleg működött az 1905-ben alapított Komische Oper, a 13 millió márkából felújított Staatsoper (Unter den Linden), a charlottenburgi új Städtische Oper, és a Staatsoper am Platz der Republik, ismertebb nevén Kroll Oper. Berlin városa, a négyből három operaház tízhónapos évadát – évadonként hétmillió márkával – támogatta.[74] Ez a támogatás nemcsak anyagi biztonságot, de lehetőséget is adott kisérleti produkciók létrehozására, melyeket immáron az operavilág új generációja fémjelzett. Carl Ebert, Otto Klemperer, Bruno Walter, Erich Kleiber és Leo Blech voltak ennek a generációnak a mozgatórugói. A leghíresebb rendezők és színházigazgatók között Berlinben találjuk Leopold Jessnert, Erwin Piscatort és Max Reinhardtot, a Salzburgi ünnepi játékok megalapítóját, és későbbi hollywoodi filmrendezőt.

Berlin négy operaházából három, a húszas években egymással versengve mutatta be Kurt Weill darabjait. A Saatsoper unter den Linden, a *Royal Palace* és a *Der neue Orpheus* ősbemutatójának helyszíne volt. A Kroll Oper, a *Der Jasager,* a *Der Lindenberghflug,* és a *Kleine Dreigroschenmusik,* a Städtische Oper in Charlottenburg, a *Der Protagonist,* és a *Der Zar läßt sich photographieren,* valamint a *Die Bürgerschaft* előadásait tűzték műsorra. A Theater am Kurfürstendamm, az *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny-t* ősbemutatójával együtt, több mint ötvenszer állítja színpadra. A Theater am Schiffbauerdamm a *Koldusoperát* a premiert követően, egy év alatt, kétszázötvenszer játszotta.[75] A koncertélet koronája, a Berlini Filharmonikus Zenekar, Furtwängler igazgatósága alatt fiatal szólisták – mint például Vladimir Horowitz, Claudio Arrau, Yehudi Menuhin, vagy Gregor Piatogorsky – mellett, a két berlini akadémia zeneszerzés szakos hallgatóinak, így Weillnek is színpadot nyújtott. Humperdinck, Schrecker és Hindemith valamint Busoni, és később

[74] A Komische Oper kivételével.
[75] Hysu Shin: *Kurt Weill, Berlin und die zwanziger Jahre. Sinnlichkeit und Vergnügenn in der Musik*. *Berliner Musik Studien Band 23*. (Berlin, Studioverlag 2002.) 132.

Schönberg tanítványainak kompozícióit rendszeresen tűzte műsorára a Berlini Filharmónia.[76]

1.6. Busoni és a „Junge Klassizität“

> Amit Wagnernek Liszt jelentett, azt jelentette számomra Busoni.[77]

1920 szeptemberében ismerkedett meg, és mutatta meg Kurt Weill kompozícióit Ferruccio Busoninak,[78] majd decemberben felvételt nyert mesterosztályába Luc Balmerrel, Robert Blumal, Walter Geiserrel és Vladimir Fogellel együtt. Áprilistól hetente kétszer, hétfőnként és csütörtökönként Busoni lakásán gyűlt össze az osztály, egy-másfél órára. Semmiképpen sem mondható el, hogy Busoni módszere a komponálás technikai aspektusait állította volna középpontba:

> Tanítványainak, híveinek nevezett minket, és nem voltak igazi órák, de megengedte, hogy magunkba szívjuk auráját, amely minden szférát áthatott, de végül a zenében öltött testet. [...] Ez a legjobb értelemben vett közös eszmecsere volt, mindenfajta vélemény ránk erőltetése nélkül, mindenfajta önkényesség nélkül, az irigység vagy rosszindulat legkisebb jele nélkül; és bármelyik mű mely képességet vagy tehetséget mutatott azonnal szenvedéllyel teli elismerést kapott.[79]

[76] Kim H. Kowalke, *Kurt Weill in Europe,* i.m., 23.

[77] „Was Liszt für Wagner bedeutet, bedeute Busoni für mich.” Interjú 1936 december 20. Brooklyn Daily Eagle, Gesammelte Schriften 471. Idézi Hysu Shin. In.: Hysu Shin: *Kurt Weill, Berlin und die zwanziger Jahre.* i.m., 28.

[78] Ferruccio Busoni (1866-1924). Busoni, korának egyik legelismertebb zongoristája, zeneszerzője, és pedagógusa 1919 őszén kapott meghívást a Porosz Oktatási Minisztériumtól, hogy a művészeti akadémián egy új, haladó kompozíciós osztályt hozzon létre. Az első világháború elől Zürichbe menekült, és a minisztérium hívására Berlinbe visszatérő Busoni szerződése egy évben hat hónapnyi koncerttevékenységet engedélyezett, és az év fennmaradó részében hat tandíjmentességet élvező, kizárólagosan kimagasló tehetsége alapján kiválasztott növendéket taníthatott. Busoni, röviddel Berlinbe érkezése után, már két koncertet adott a Filharmóniában, valamint a Staatsoperrel megegyezett a *Turandot* és az *Arlechino* című egyfelvonásos operáinak bemutatására. (Forrás: Kim H. Kowalke, *Kurt Weill in Europe,* i.m., 23.).

[79] „He called us disciples and there were no actual lessons, but he allowed us to breathe his aura, which emanated in every sphere, but eventually manifested itself in music. [...] It was a mutual exchange of ideas in the very best sense, with no attempt to force an opinion, no autocracy, and the slightest sign of envy or malice; and any piece of work that revealed talent and ability was

Weill hivatalosan 1921-ben csatlakozott Berlinben, a Porosz Művészeti Akadémián, Busoni zeneszerzés mesterosztályához. Annak ellenére, hogy Weill tanulmánya Busoninál csak három évig tartott, az itt eltöltött idő, talán a legjelentősebb hatást gyakorolta művészetére.[80] Busoni, aki növendékeit – szinte bibliai éretelemben – tanítványainak, híveinek nevezte, semmiképp sem a szó szoros értelmében tanította követőit, hanem magas szintű eszmecseréket folytatott velük, melyek messze túlmutattak a zenével kapcsolatos tanulmányaikon.[81] Az összejövetelek alkalmával sokszor a zenészek voltak kisebbségben, Busoni festőket, tudósokat, írókat, költőket, építészeket látott vendégül, akik mind a mester sziporkázó egyéniségének vonzására csatlakoztak a növendékekhez.[82]

Busoni túlhaladottnak ítélte a késő romantikusok és expresszionisták túláradó pátoszát, és a szabad zenei kifejezés, az átlátható forma és struktúra fontosságát helyezte előnybe. Ezt Busoni új klasszicizmusnak „Junge Klassizität"-nek nevezte. Növendékeit eredetiségre, és individualizmusra inspirálta, és óva intette őket attól, hogy akár Busoni, akár más komponisták stílusát utánozzák vagy parafrazeálják.

A „Junge Klassizität", egy zenei utópiát fogalmaz meg, melyet Busoni 1920-ban, Paul Bekkernek írott levelében említett először.[83] Ez az új irányzat teljes tagadása annak a Busoni által forradalomnak titulált törekvésnek, melyet Wagner és követői, az expresszionisták, és Arnold Schönberg testesítettek meg Busoni szemében. Azt vetette szemükre, hogy teljesen öncélúakká váltak, és az emberiség művészi ideáljait, és egyetemes értékeit csakis saját önkifejezésükre, és önmegvalósításukra használták fel. Ez az újfajta művészet, ezt az eltúlzott szubjektivitást – ahogy azt a romantikus esztétika kifejezésre juttatja –, valamint

---

immediately recognized and enthusiastically received." Kurt Weill. In.: Kim H Kowalke, *Kurt Weill in Europe.* i.m., 24.

[80] Busoni hatása különösen a *Hegedűversenyben* érhető tetten, erről bővebben a második fejezetben írok.

[81] Anna Ficarella: „Busonis Rückkeher nach Berlin im Zeichen der Jungen Klassizität: „Verkleidungen" einer Idee." In.: Albrecht Riethmüller és Hysu Shin (szerk.): *Busoni in Berlin*. (Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2004.) 231.

[82] Ernst Krenek: „Busoni–Then and Now." *Modern Music* 1942/19 (1942, január-február) 88-91. 88. https://lmhsbd.oicrm.org/media/public/documents/ART-KRE-1942-01.pdf (Utolsó megtekintés dátuma: 2020.09.28.).

[83] Anna Ficarella, i.m., 177.

az ezzel párhuzamosan egyre növekvő formai absztrakciót volt hivatott megállítani.[84]

Busoni a növendékekkel különböző gyakorlatokat végeztetett arra vonatkozólag, hogy objektíven tudják vizsgálni az adott zenei anyagot, saját egójuk háttérbe szorításával. Az egyik ilyen feladat Goethe *Die Bekehrte* című versének megzenésítése volt, de nem a kompozíció technikai oldaláról megközelítve, hanem mint egyfajta gyakorlat, egy opera komponálásához. Busoni meggyőződésében a növendékéknek nem zeneileg kellett a szöveget interpretálni – hiszen az magáért beszél –, a darab tartalmi lényege kellett testet öltsön, abszolút zenei formában. Busoni koncepciója szerint, példaképeket állított a növendékek elé, akiket, és akiknek a műveit alaposan tanulmányozták. Itt elsősorban Mozart, Monteverdi, Palestrina, Bach, valamint Berlioz, Liszt, Offenbach,[85] Bizet és Johann Strauss műveit elemezték.[86]

Ez az utópisztikus vízió a klasszikus művészet újraélesztésével, mint egy harmadik, Busoni által helyesnek vélt irányzat megteremtését irányozta meg, a konzervativizmussal és az avantgárddal szemben. Sem a konzervatív, dogmatikus, a múltat sulykoló – Hans Pfitzner nevével fémjelzett –, sem pedig Busoni által túl radikálisnak, túlzottan kísérletezőnek tartott avantgárd, nem testesítette meg Busoni számára a fejlődés helyes irányvonalát. A „Junge Klassizität“ a tiszta és átlátható formai építkezéssel, a visszatéréssel az újragondolt, revitalizált tonalitással, átlátható textúrával, áttetsző hangzással, visszafogott dinamikával, és az objektív kifejezésmóddal teremtett új irányzatot. Busoni ezt a vízióját, mint egy esztétikus „Gesamtideal”-t képzelte el, mely minden művészi tevékenységét szisztematikusan átszőtte.[87]

Busoni hamar felfedezte Weill, nemcsak kivételes képességeit mint komponista, de originalitását is. Az ő ajánlásával került az Universal kiadóhoz:

[84] Anna Ficarella: *Busonis Rückkeher nach Berlin im Zeichen der Jungen.* i.m.: 178.
[85] A mesterosztály egyik hallgatója, Robert Blum, egy későbbi visszaemlékezésében megemlíti, hogy Busoni Johann Strauss *Tanzwalzer* op 53. című művét, a klasszikus zeneművészet egyik csúcsának tartotta. Robert Blum beszélgetése Tamara Lewitzel 1989. augusztus 1-én. In: Tamara Lewitz: „«Junge Klassizität« zwischen Fortschritt und Reaktion Ferruccio Busoni, Philipp Jarnach und die deutsche Weill-Rezeption“ In: Nils Grosch, Joachim Lucchesi, Jürgen Schebera (szerk.): *Kurt Weill Studien*. (Stuttgart: M&P Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1996.) 9-37. 15.
[86] I.m. 13-14.
[87] Anna Ficarella: *Busonis Rückkeher nach Berlin im Zeichen der Jungen.* i.m.: 178-180.

> Egy levelet adtam tanítványomnak Kurt Weillnak, Önnek címezve, melyet rövidesen kézhez kap. A levél tárgya, Kurt Weill vonósnégyese; egy mű, mely kiváló kvalitásról, és kivételes erőről és találékonyságról tanúskodik. Alig ismerek egy ma olyan huszonhárom éves által írott darabot, mely ilyen vonzó és dicséretre méltó lenne. – Az egész darab modern, mindenféle kellemetlen jelző nélkül. A levélben nyomatékosan aláhúztam, hogy egy ilyen tehetséget késedelem nélkül meg kell szerezzen. Ezen kívül (és ez ezért is olyan fontos), Weill egy gondolkodó és olvasott, valamint rendkívül egyenes ember.[88]

Óriási hatást gyakorolt nemcsak Weill zenei stílusára, de politikai és világnézetére is a Busoni által ellenponttanárnak kinevezett zeneszerző, Philipp Jarnach,[89] akivel 1921-25-ig feltehetően napi rendszerességgel dolgozott. Jarnach a Busoni által megálmodott „Junge Klassizität“ élharcosa volt, aki 1921 augusztusától a Donau Essingen Kammermusikfesten bemutatott kompozíciói révén, a német avantgárd központi figurájává nőtte ki magát.[90] Az ő ajánlására lépett be Kurt Weill 1922-ben a forradalmi „Novembergruppe” elnevezésű egyesületbe.[91]

[88] „Ich habe meinem Schüler Kurt Weill einen Brief gegeben, der an Sie adressiert ist und den sie in Kürze erhalten werden. Er betrifft Weills Streichquartett, ein Werk hervorragender Qualität mit Kraft und Erfindungsgeist. Ich kenne kaum ein andres Stück eines heute 23 jährigen, das so attraktiv und lohend ist.– Es ist durch und durch »modern «, ohne jedes unangenehme Merkmal. Ich habe in dem Brief nachdrücklich unterstrichen, daß Sie dieses Talent unverzüglich ergreifen sollten. Außerdem (und deshalb ist es so wichtig) ist Weill ein Mann, der nachdenkt und belesen ist, ein Mann des aufrechtesten Charakters.” Busoni levele Emil Herzkanak az Universal Kiadó igazgatójának 1923 júliusában. In: David Farneth, Elmar Juchem, Dave Stein: *Kurt Weill Ein Leben in Bildern und Dokumenten* (München: Econ Ullstein List Verlag. 2000.) 46.

[89] Philipp Jarnach (1892-1982), francia zeneszerző és zongorista, aki az első világháború alatt Ferruccio Busoni tanítványa volt Zürichben, majd asszisztense Berlinben. Miután a német avantgárd központi figurájává vált, a Schott és az Universal kiadók versengtek műveinek jogaiért. A „Novembergruppe” egyik alapító művésze volt. Olyan kiemelkedő zeneszerzők, mint Eduard Erdman, Richard Strauss és Paul Hindemith tiszteletének örvendett. Jarnach bizonyos szempontból távolabb látott mint Busoni. Schönberg atonális műveit igen nagyra tartotta, és intenzíven tanulmányozta. Busoni befejezetlen operáját, a *Doktor Faust*-ot halála után Jarnach fejezte be. Kurt Weill mellett ugyancsak híres tanítványa volt Bernd Alois Zimmermann. Források: Tamara Lewitz: *»Junge Klassizität« zwischen Fortschritt und Reaktion. Ferruccio Busoni, Philipp Jarnach und die deutsche Weill-Rezeption*. i.m.: 18-20., valamint https://www.britannica.com/biography/Philipp-Jarnach, (Utolsó megtekintés: 2022.10.10.).

[90] Tamara Lewitz: *»Junge Klassizität« zwischen Fortschritt und Reaktion. Ferruccio Busoni, Philipp Jarnach und die deutsche Weill-Rezeption*. i.m.: 18.

[91] Tamara Lewitz: *»Junge Klassizität« zwischen Fortschritt und Reaktion. Ferruccio Busoni, Philipp Jarnach und die deutsche Weill-Rezeption*. i.m.: 20.

1.7. „Novembergruppe" és a „Neue Sachlichkeit"

Az 1918-ban, a demokratikus forradalom árnyékában Berlinben alapított „Novembergruppe" 1933-ig számos művészeti irányzat aktivitását és programjait fogta össze, melyekben képzőművészek, építészek, írók, költők, zenészek, táncművészek és filmesek dolgoztak együtt. Bár semmiképpen sem nevezhető sem ideológiáját, sem tevékenységét nézve homogénnek a „Novembergruppe", mégis a mozgalom célkitűzése egységesen a modern művészetek – „Die Moderne" – újraértelmezésében és újragondolásában fogalmazható meg.[92] Ennek a gondolatnak az értelmében az expresszionizmust, egy új művészi irányzat, a „Neue Sachlichkeit" volt hivatott felváltani.[93] A „Novembergruppéval" körülbelül ötszáz művész volt szoros kapcsolatban. Az 1920-as évek avantgárd művészei közül, kevés kivétellel, szinte mindannyian csatlakoztak a mozgalomhoz. A mozgalom zenei szekciója 1921-ben jött létre.[94]

Kurt Weill az egyik legaktívabb, és legmeghatározóbb egyéniséggé vált a mozgalmon belül. A mozgalom legismertebb tagjai között találjuk Walter Gropius építészt,[95] Alban Berg, Paul Hindemith, Hans Eisler, Ernst Toch zeneszerzőket, Hermann Scherchen karmestert,[96] Wassily Kandinsky, Moholy-Nagy László képzőművészeket, Bertold Brecht és Carl Zuckmayer drámaírókat.[97]

Fontos célkitűzésük volt, a művészt és a művészetet a kultúrpolitikába integrálni. Meglátásuk szerint, az új világrend művésze szoros része kell legyen a politikai realitásnak. Ennek értelmében tagjaikat oktatási, és kulturális intézmények, és az éppen formálódó média kulcsfontosságú pozícióiba delegálták, és ebben látták művészi programjuk széles körű megvalósításának lehetőségét.[98]

[92] Nils Grosch: „Vorwort" In: Niels Grosch (szerk.): *Novembergruppe 1918.* (Münster: Waxmann, 2018). 7.
[93] Andreas Eichorn: „Musik als Bildende Kunst. Paul Bekkers Berliner Vortrag *Wesenformen der Musik* (1925)" In Niels Grosch (szerk.): *Novembergruppe 1918.* (Münster: Waxmann, 2018) 131-139. 134.
[94] A zenei szekciót Heinz Tiessen és Max Buttig zeneszerzők hozták létre Berlinben. Kurt Weill az egyik elsőként csatlakozó művészek között volt.
[95] Walter Adolf Georg Gropius (1883-1969) a Bauhaus építészeti stílus egyik magalapítója, a dessaui „Staatliches Bauhaus" igazgatója, Alma Mahler második férje volt.
[96] Kurt Weill műveinek egyik kiemelkedő interpretálója, számos Weill bemutató és lemezfelvétel fűződik a nevéhez.
[97] Janina Netwig: „Outsider und Bahnbrecher, Die Austellungen der Novembergruppe 1919-1932" In: Niels Grosch (szerk.): *Novembergruppe 1918.*(Münster: Waxmann, 2018). 9.
[98] Nils Grosch: *Vorwort.* i.m., 7.

Kurt Weill szerint a XX. század elejéig fennálló – és a Weimari Köztársaság új államformájában megszűnt – arisztokratikus mecenatúra hiányában, a modern művészet finanszírozhatatlanná válik, ameddig nem jut el, és nem lesz fogyasztható a publikum széles rétegei számára. Ezt a feladatot a rádiónak kell átvenni, aminek nemcsak a mecenatúra helyébe kell lépni, de meg kell változtatnia a kultúra teljes kommunikációs struktúráját. Kurt Weill azt remélte, hogy a kultúra támogatása a médiákon keresztül, a tömegek, a hallgatóság kezébe kerül, és ez majd a kulturális élet teljes demokratizálódásához vezet.[99]

A „Novembergruppe" zeneművészei, egy egészen újszerű koncertformátumot akartak létrehozni. Az 1921-től induló eseményeiket nem mint hangverseny, vagy koncert hirdették, hanem tudatosan az „Abende der Novembergruppe" kifejezést használták, ezzel is jelezve, hogy az esemény a hagyományos koncert kereteit túllépi. Szinte minden esetben összművészeti eseményeket hoztak létre, ahol a kortárs zene mellett, képzőművészeti, táncművészeti, filmművészeti alkotások, és irodalmi produkciók is bemutatásra kerültek.[100] Az estéknek a berlini sajtóban nagy visszhangja volt, de ennek ellenére sem tudott a „Novembergruppe" a saját tagjain kívül jelentős számú közönséget megmozgatni.[101] A mozgalom csúcspontja az 1928-as berlini Lichtfest volt, ahol Berlin kivilágított nevezetességei és kirakatai biztosították a hátteret a szabadtéren megrendezett koncertekhez. A „Novembergruppe" komponistái ezekhez a szabadtéri koncertekhez fúvós zenekarra írták új darabjaikat, melyek a kor szellemében modernek, és egészen újszerűek voltak. A több napig tartó eseménysorozat mottóját, címadó dalát a *Berlin im Licht*-*Song*-ot Kurt Weill komponálta.

1.8. A rádió

Weill 1924 novemberében csatlakozott a német rádióhoz, mint a rádió berlini tudósítója, kritikusa és publicistája. Írásai a rádió heti műsormagazinjában a *Der*

[99] Nils Grosch: „Zwischen Avantgarde und populärer Kultur der Weimarer Republik, Musik in der Novembergruppe und bei der 'Deutschen Kammermusik' Donau Eschingen" In: Niels Grosch (szerk.): *Novembergruppe 1918.*(Münster: Waxmann, 2018). 115.
[100] I.m., 115.
[101] I.m., 124.

deutsche Rundfunk-ban jelentek meg. Ezen túlmenően kifejezetten a rádió számára komponált bizonyos darabokat, rádió játékot és rádió operát. Ebben az új médiumban ő és a „Novembergruppe" számos más komponistái, egy új színpadot, és forradalmian új lehetőségeket láttak. Kurt Weill-lel élükön hitték, hogy a rádión keresztül formálni fogják a hallgatóság zenei ízlését, melynek eredményeképpen a zenéjük a tömegkultúra részévé válik. Természetesen, a kor populáris zenéje visszahatott mindannyiuk művészetére, integrálták kompozícióikba a divatos jazz, blues, foxtrott, tangó és a charleston ritmikus, és formai elemeit.

A Weimari Köztársaságban lefolyó politikai és szociális változások, nagy mértékben befolyásolták Kurt Weillt abban a törekvésében, hogy ne csak az állam, de a művészet is demokratizálódjon. Ennek a demokratizálódásnak a kulcsát a rádió elterjedésében látta, hiszen immár nem csak egy privilégizált réteg juthatott el a koncerttermekbe.[102] A rádió készülékeken keresztül a koncerttermek juthattak el a szegényebb otthonokba. 1923. október 29-én elindul Berlinben a német rádió első adása a Funk-Stunde. Egy éven belül további nyolc regionális adó kezdte meg működését. Az első „Funk-Stunde" egy órányi klasszikus hangszeres, és énekhangra íródott művet mutatott be, melyek három lemezfelvétel kivételével, mind élőben hangoztak el a rádióban. Százezer rádió készüléket regisztráltak, és egy 1925-ös statisztika alapján, ez a szám napi 1955-el nőtt. A zenefogyasztás a rádiókészülékekkel teljesen megváltozott, a hanglemez ipar millió számra sokszorosította a felvételeket, melyeket a fogyasztó megvásárolt, majd „elfogyasztott". 1928-ra Németország, az USA mögött, a világ legnagyobb rádió készülék exportőrévé vált.[103]

A rádió hallgatóságát, mely a legkülönbözőbb szociális rétegekből állt, Weill, zenéhez való hozzáállásukban sokszor naivnak, és primitívnek karakterizálta, mely olvasatában semmiképpen sem volt negatív jelző. Számára a hallgató éles különbséget tudott tenni a komoly-komolytalan, a régi-új, valamint a jó vagy rossz zene között. Ő ezt a széles közönségréteget idealizálta és célozta

[102] Ez volt a motiváció, amiért Kurt Weill újságíróként, az 1924 óta országszerte hetente megjelenő, „Der deutsche Rundfunk" programmagazinnak kezdett dolgozni.
[103] Hysu Shin: *Kurt Weill, Berlin und die zwanziger Jahre. Sinnlichkeit und Vergnügenn in der Musik*. *Berliner Musik Studien Band 23*. (Berlin, Studioverlag 2002.) 106.

meg művészetével.[104] Ugyan Weill csak két művet komponált kifejezetten a rádiók számára – Bertold Brecht szövegére a *Berlin Requiem* című kantátát férfihangra és fúvószenekarra, valamint a *Der Lindberghflug*-ot –, feltételezhető, hogy a *Kleine Dreigroschenmusik,* valamint a *Hegedűverseny* ugyanebből a fúvósokban gondolkodó koncepcióból származnak. [105] Itt a formabontó hangszerelés megválasztása, mintha már előrevetítené a rádióra alkalmazottságot, és a hanglemezfelvételben való gondolkodást.

Kurt Weill kompozícióit már a húszas évektől hanglemezre rögzítették. 1928 és 1933 között összesen 37 darab schellack-lemezt készítettek műveiből, 15 különböző cég gyártásában Németországban, Ausztriában és Franciaországban. Legtöbbször a *Koldusoperából* vettek fel dalokat, összesen tizenkilenc alkalommal. A *Kleine Derigroschenmusik,*[106] háromszor lett lemezre véve.[107]

Ez a fajta új médiumban való gondolkodás mindenképpen hatott nemcsak a *Hegedűverseny* hangszerelésére, de annak egész koncepciójára is. (Részletes elemzés a második fejezetben.)

> Tanárom Busoni élete végén belém sulykolta azt az alapvető igazságot, melyre ötven év esztétizmusa után jutott, miszerint a modern művész legnagyobb ellensége a trivialitástól való félelem [...] ahelyett, hogy a zenei alapanyagon, az emögötti zeneelméleten vagy más zenészek véleményén aggódnék, egyetlen dolog foglalkoztat, hogy megtaláljam a legtisztább zenei kifejezést ahhoz, amit modani akarok, és bízva ösztöneimben, izlésemben és tehetségemben mindíg „jó" zenét írjak stílustól függetlenül.[108]

[104] Anna Ficarella: „Busonis Rückkeher nach Berlin im Zeichen der Jungen Klassizität: „Verkleidungen" einer Idee." In: Albrecht Riethmüller, Hysu Shin (szerk.): *Busoni in Berlin*, (Berlin, Franz Steiner Verlag, 2004) 233.
[105] Dr. Michael Haas, Interjú 2020. december 12.
[106] Kurt Weill saját átdolgozása, szvit fúvós együttesre, zongorára és ütősökre, a *Koldusopera* legnépszerűbb részleteiből.
[107]Hyesu Shin, *Kurt Weill, Berlin und die zwanziger Jahre,* i.m., 137.
[108] Kurt Weill levele, 1948 július 24. Irwing L. Sabloskynak, In: John Graziano: „Musical Dialects in Down in the Valley" in: Kim H. Kowalke (szerk.): *A New Orpheus. Esseys on Kurt Weill*. (New Haven, London: Zale University Press, 1986.) 297-316. 301.

1.9. 1924

Az 1924-es év sorsfordító évnek bizonyult Weill életében, mind karrierje, mind pedig magánélete szempontjából. Ebben az évben találkozott élete minden bizonnyal legmehatározóbb személyisével, múzsájával, és későbbi feleségével Lotte Lenja-val. [109] Ugyanebben az évben kötött szerződés darabjai megjelentetésére az Universal Edition-nal, és – nem mellékesen – ebben az évben írta meg egyetlen versenyművét, a *Hegedűversenyt.*

Februárban Weill hosszabb, majdnem két hónapos utazástra indult Svájcba, és Olaszországba. Még az útazás előtt, február 16-án, Berlinből írt Emil Hertzka-nak, az Universal Edition igazgatójának. [110] Levelében, nagyszabású tervei között, először tesz említést egy hegedűverseny komponálásáról. Valószínűleg ebből az időből származtatható az a vázlat, melyet David Drew zenetörténész a *Hegedűverseny* első vázlataként ismer el. Ez, az „1924 tavasza" datálással ellátott, harmincöt ütemes kottavázlat szólóhangszerre, – szemmelláthatóan hegedűre – fúvósokra, és nagybőgőkre, *Allegro non troppo* tempójelzéssel van ellátva. Ebből a harmincöt ütemből Weill nem használt fel semmit a *Hegedűversenyben*.[111]

Áprilisban Bécsbe utazott, hogy leszerződjön az Universal Editionnal, összes műveinek kiadási jogairól, miközben folyamatosan dolgozott a *Hegedűverseny* partitúráján.[112] Weill a befejezett partitúrán a mű keletkezési idejét is jelöli: „április-május 1924, Berlin", mégis kiadóját csak jóval később, júniusban értesítette a darab elkészültéről. Ennek oka talán mestere, Busoni hosszan tartó betegsége lehetett. Weill és Philipp Jarnach, – akiről a fejezet során korábban már szó esett – egészen az utolsó pillanatig, szinte naponta látogatták a halálos beteg Busonit. Busoni betegsége, és halálának vészjósló előképe, – a „*Dies Irae"* dallam tematikus alkalmazásával – a *Hegedűverseny* első tételében is helyet követelt magának.

[109] Lotte Lenja, született Karoline Wilhelmine Charlotte Blamauer (1898 oktober 18. Bécs – 1981 november 27. New York) a kor legendás színésznője és énekesnője volt, a *Koldusopera* első Jenny-jeként robbant be a berlini színházi életbe.
[110] Kurt Weill: *Briefwechel mit der Universal Edition. Ausgewählt und herausgegeben von Nils Grosch.* (Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2002.) 2.
[111] David Drew: *Kurt Weill. A Handbook*. (London: Farber and Farber, 1987.) 158.
[112] A partitúra keletkezéséről a harmadik fejezetben részletesen írok.

Ugyancsak 1924-ben készül el Ernst Krenek op. 29-es *Hegedűversenye*, valamint Paul Hindemith: *Kammermusik Nr.4 op.36 Nr.3* című kompozíciója, mely tulajdonképpen szintén egy hegedűverseny. Ugyancsak ebben az évben mutatták be Stravinsky *Zongoraversenyét*, melynek hangszerelése, a zongora és a fúvószenekar szembeállításával, annak ellenére, hogy Weill nem ismerhette még a művet, igen hasonló Weill hangszereléséhez. A fent említett, 1924-ben komponált, Weill *Hegedűversenyéhez* több szállal igen szorosan köthető versenyművek dolgozatomban nem kerülnek összehasonlításra, erre a tanulmány terjedelme úgy érzem nem ad lehetőséget.

2. Műelemzés

2.1 Első tétel

A *Hegedűverseny* több mint harminc perces terjedelmével, és különleges hangszerelésével kivételes helyet foglal el a hegedű repertoárban.[1] A mű komplexitását, és terjedelmét tekintve mindenképpen a XX. század legnagyobb, legfontosabb versenyművei között követel helyet magának. Kurt Weill korai zenei nyelvezetében lépten-nyomon tetten érhető a modernizmus, Busoni, Schönberg, Stravinsky, Mahler, valamint távolról a nagy német romantika, Richard Strauss és Wagner hatása. Megjelennek a jazz – a kor klasszikus komponistái által értelmezett elemei – egyfajta improvizatív stílus leírt változata, valamint a kor divatos tánczenéjének, a foxtrottnak, és a tangónak reminiszcenciái. Mindezek integrálásával a zeneszerző teljesen szuverén, egyéni stílust alakít ki, melyet korai műveiben egyre csiszolgat, majd konzekvensen alkalmaz. Ennek az alkotói folyamatnak a csúcspontja a *Protagonist* című operája mellett, a *Hegedűverseny.* Négy alappillérre épül a mű zenei nyelvezete, melyben hangsúlyt kapnak: 1) a Schönberg-i kvartokra épülő harmóniák 2) a tritónusz hangköz dallami alkalmazása mind a lírai mind pedig a virtuóz passzázsokban 3) a Stravinsky által használatos szigorú ritmikai lüktetés 4) a klasszikus formanyelv integrálása. A tonalitás és az atonalitás folyamatos váltakozása párosul helyenként dodekafon, és majdhogynem szerialistának hangzó részletekkel. Ez egyfajta Alban Berg-i, Hans Eisler-i szabad tonalitást eredményez. A darab teljes egészében, mintegy reflekszió az 1920-as évek európai zenei világára.

Formailag az első tétel – *Andante con moto* – hagyományos versenyművszonátaformaként értelmezhető, melyben markánsan különülnek el a formai részek, – úgy mint főtéma (1-44. ütem), melléktéma (45-75.), zárótéma (76-91.),

[1] Szóló hegedű, 2 fuvola, oboa, 2 klarinét, trombita, 2 kürt, 2 fagott, 4 nagybőgő, üstdob, xilofon, valamint további ütőhangszerek (triangulum, kisdob, nagydob, cintányér).

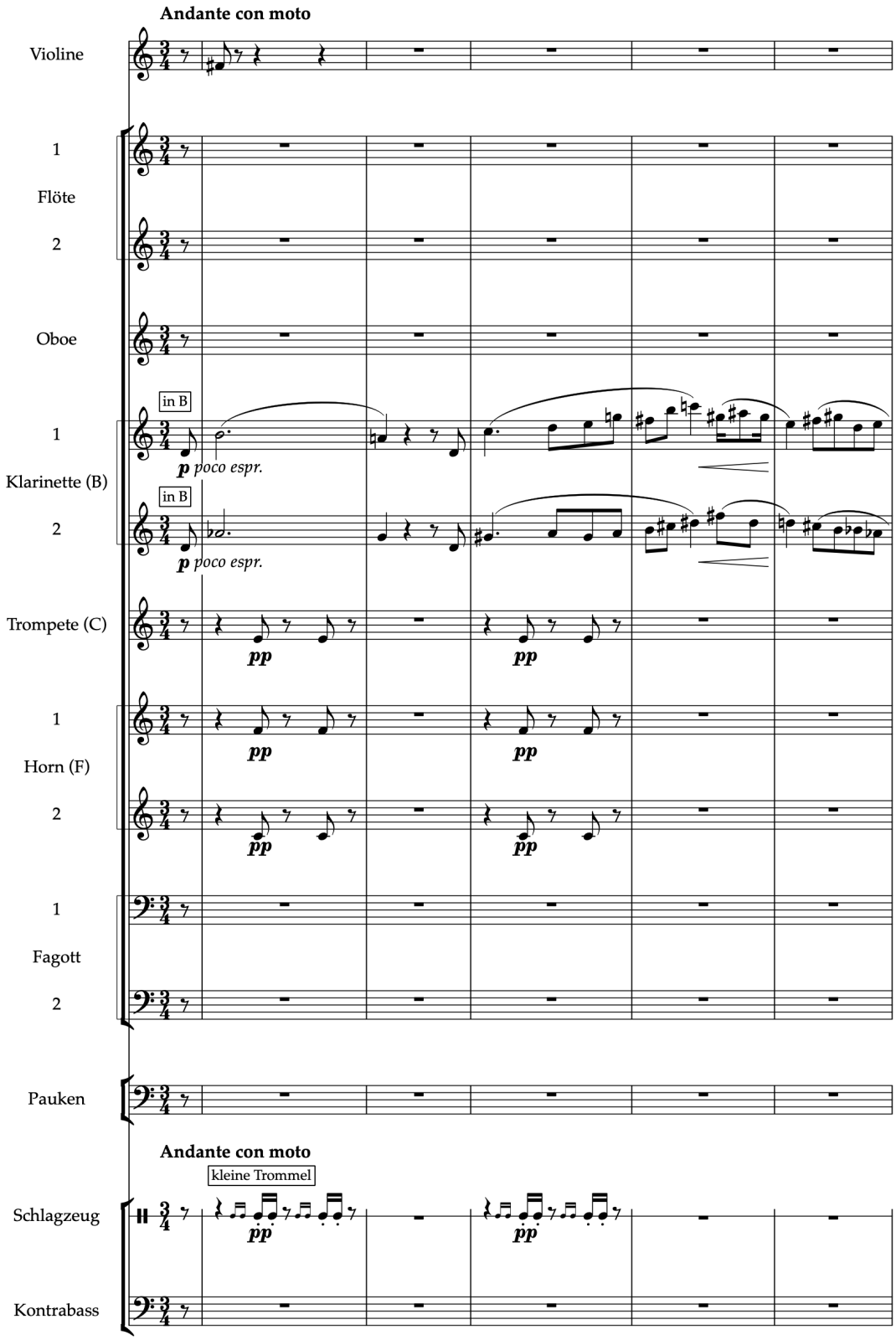
kidolgozás (92-134.), visszatérés (135-161.), kadencia (162-169.) valamint Coda (170-211.) – szinte pedánsan ragaszkodva a klasszikus formanyelv szerkesztési elveihez. Ez mindenképpen a Busoni iskola hatása, törekvés a klasszikus formaideálok használatára, és azok továbbfejlesztésére. Mindemellett érdekes, hogy a kezdő tétel formailag ugyan egy szonáta-allegro felépítését követi, a versenyműnek tulajdonképpen ez a lassú tétele.

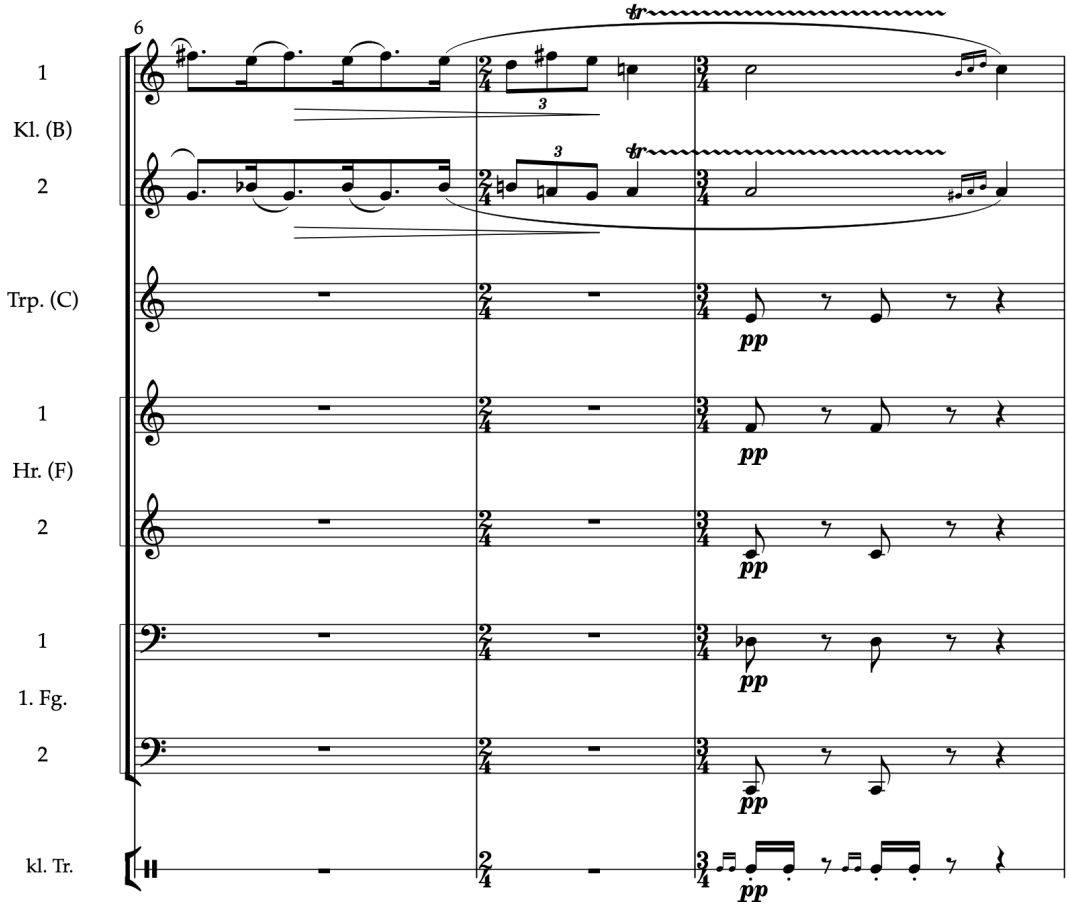
A tétel főtémáját a két klarinét mutatja be, a téma vezérmotívuma a felső szólam nagyszext, és az alsó szólam szűkített kvint ugrása, mely a kíséret akkord osztinátojának kontrasztjaként fura, lebegő érzetet kölcsönöz a frázisnak. Az első zenei mondat klasszikus nyolc ütemes frázis, 2+2+4 ütemes, A, Av, B felépítésű, melynek minden gesztusa felfelé mutat, ezzel is erősítve a lebegő hatást. Egyfajta szigorú formai szimmetria, mely végigkíséri a tételt, ami tökéletes ellentéte a hangzó anyagnak, melyet sokkal inkább a szabad, csapongó, látszólag zabolátlan dallamvezetés jellemez (1. kottapélda).

A már említett *ostinato* – mely mintegy mottójává válik a tételnek („disz-c-f-bé-e") – akkord törzsét az első fagott és a kürtök által alkotott kvartépítmény határozza meg („c-f-bé"), mely félreérthetetlenül Schönberg és az *1. Kamaraszimfónia* hatása (2. kottapélda).

Az ilyen tiszta kvartokból álló harmóniák és motívumok átszövik az egész tételt. A mottó akkord legmagasabb szólama, a trombita „e" hangja már az első ütemben feszültséget teremt, mely majd csak a 22. ütemben oldódik fel „f"-re a fagottokban, de ez az oldás sokkal inkább a szövet része, mintsem különálló érzetként appercipiálható.

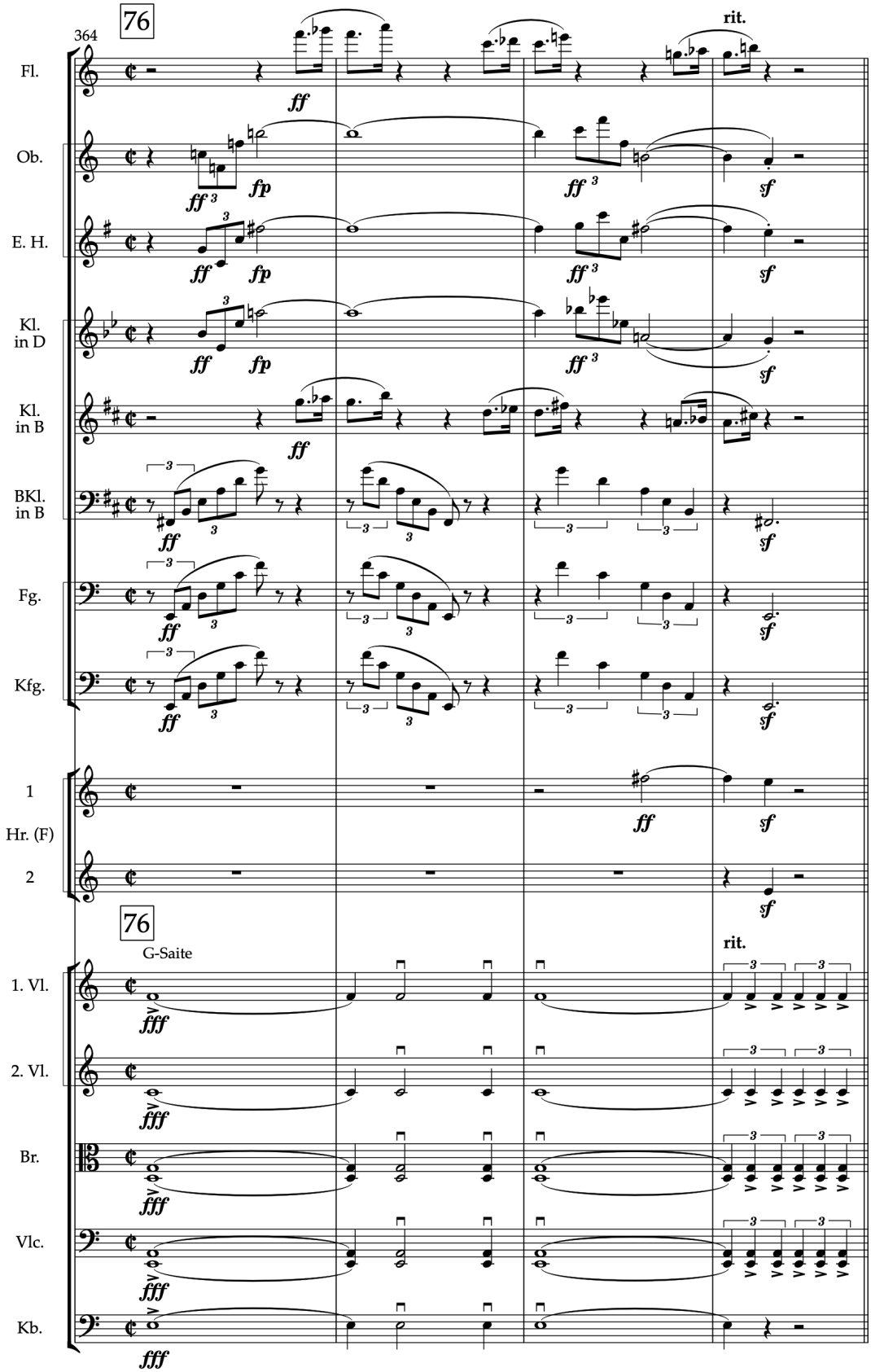
A kisdob tizenhatod ritmusa szerves része a fúvók mottó nyolcadának, azzal, hogy ő repetált tizenhatodot játszik két előkével, egyfajta (hang)színt ad a fúvós akkordnak. Az előke, valamint a hangok *staccato* jelölése, akár katonás játékmódot is sugallhat, így az *ostinato* pregnáns, száraz, rövid, militáris, bádogdob jelleget is nyerhet, mely a kor szellemét idézve akár koncepció is lehet az előadók részéről. Mindezek mellett ez az effektus rokonítható, és felidézheti Stravinsky: *A katona története* című kompozícióját, mely mint látni fogjuk ugyancsak át-átszövi a tétel építkezését.


Andante con moto
Violine
1
Flöte
2
Oboe
in B
1
Klarinette (B)
p poco espr.
in B
2
p poco espr.
Trompete (C)
pp
pp
1
Horn (F)
pp
pp
2
pp
pp
1
Fagott
2
Pauken
Andante con moto
kleine Trommel
Schlagzeug
pp
pp
Kontrabass



1. kottapélda, Kurt Weill, Hegedűverseny, I. tétel 1-8. ütem.

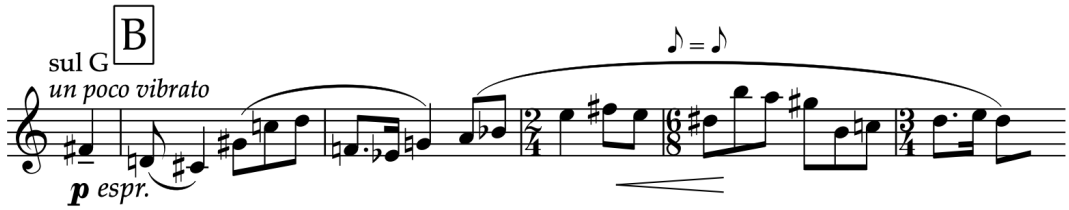
Erre az éles kontrasztra, a nyolcad *ostinato,* és a klarinétok *poco espressivo*-val, később *molto espressivo*-val jelölt, sokszor sóhalyszerű, melankólikus duett monológjára épül a főtéma, melynek lüktetése szándékosan egyenetlen, és amelyet a változó metrum külön kiemel.



2. kottapélda, Arnold Schönberg, Kamaraszimfónia Op. 9, 364-367. ütem.

Az első nyolc ütemes frázist követő, ugyancsak nyolc ütem anyaga egyre hangsúlyosabban polifón jellegű. A második klarinét először csak kíséret, majd a 12. ütemben, tizenhatod-mozgásai révén nyer önállóságot. Jellemző a két szólam tükörszerű mozgása, valamint az egész dallam felfelé mozgása a regiszteren belül. Az első 16 ütem, majdnem két oktávon ível át, megtartva mindvégig a dallam líraiságát, mely ugyancsak a *Hegedűverseny*, és Weill korai stílusának egyik markáns jellegzetessége. A frázist, csakúgy mint az előző 8 ütemes szakaszt, az *ostinato* akkord zárja. Ez az utolsó két ütem (15-16. ütem), akár egy lekerekített kadenciának is érezhető. A szinkópa feszültségét a *crescendo* is erősíti, melyet a második ütem megelőlegezésének tekinthető nyolcada, és a *decrescendo* határozottan oldás érzetet kelt, az *ostinato* száraz, merev struktúrája felett. Weill tudatosan több síkon mozgatja a zenei folyamatokat, melyek hol összeérnek, hol párhuzamos mozgásokat, érzeteket alkotnak.

A szólóhegedű a 17. ütemben szinte észrevétlenül lép be a klarinétok és a fuvolák által éppen kiteljesedő folyamatba. A hegedű, a klarinétok mindvégig felfelé mutató zenei gesztusaival ellentétben, lefelé indítja a dallamot. Ez tükörfordítása a 9. ütem felfelé irányuló dallamvezetésének (3. kottapélda). A *piano espressiovo*-val és *un poco vibrato*-val jelölt nyitó témával a zeneszerző, egy nagyon bensőséges színt indikál, mely szólista szempontból igen nagy dilemmát jelentett. Jó időbe telt mire a helyes vonósebességet, vonóhelyet megtaláltam, amivel ezt az egészen puha – a kevés vibrátó használata miatt visszfogott de mégis nagyon beszédes és érzelemdús – nyitótémát életre hívtam úgy, hogy megállja a helyét mint a versenymű első szóló témája.



3. kottapélda, Kurt Weill, Hegedűverseny, I.tétel, 17-22. ütem.

Weill bővíti a periódust, és a zenei mondat második felében a záróütem (26. ütem), az eddigi 3/4-6/8 helyett 4/4-essé bővül, és variációval ismétlődik meg. A formarész lezárásának érzetét erősíti a fuvolák – mintegy – otthagyott záró nyolcada, melyet akár ösztönösen lekerekíthetnek a játékosok, így a magára maradt hegedű triolái még beszédesebb, szabadabb, felütés szerű jelleget nyerhetnek. Az *ostinato* kisdob előkéje, egy taggal bővül – kettőről háromra –, ami erősebb, sűrűbb színt, nyomatékot ad a húrral játszó ütőhangszernek. Itt fontos, hogy az előadásban megmaradjon a kisdob *pianissimo* dinamikája, és inkább feszültségbeli, mintsem dinamikai fokozásként jelenjen meg. Amennyiben ez megvalósul, a szólóhegedű felütése a 27. ütem utolsó negyedén még kontrasztosabban, még líraibban szólalhat meg.

Ebben a periódusban egyfajta építkezés kezdődik, először történik meg, hogy több hangszercsoport is párhuzamosan *polifon* anyagot játsszon. Nagyon finom szín, ahogy Weill a fagottokat a 23-25. ütemben oktávban használja. A periódus utolsó üteme (29. ütem), és koronája, cezúra is egyben, vízválasztó a következő formai rész előtt, melyben az oboa veszi majd át a főszólamot (a Schönberg-i „*Hauptstimme*” értelmezésében) és melyben a szólóhegedű röviden, csak ornamentika jelleggel színesíti a 9. ütemből már ismert zenei anyagot. Érdekes megemlíteni, hogy amíg a 9. ütemben *molto espressivo* utasítással látja el Weill a klarinétokat, az oboa szólamot *dolcissimo espressivoval* jelöli, mely akár ennek a visszatérő motívumnak az érzelmi fokozását is jelentheti.

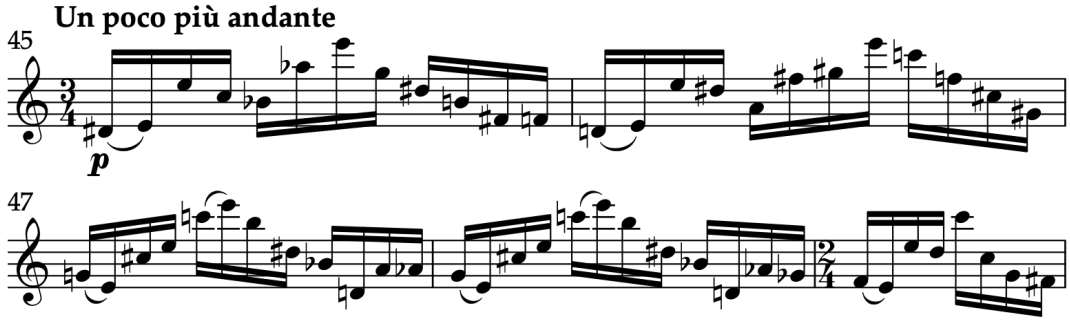
A szólóhegedű tizenhatod felütésével újabb zenei mondat kezdődik (30. ütem), és megjelenik egy új zenei elem, a tizenhatod-mozgású orgonapont a kürtökben és az alatta megszólaló orgonapont, „d-a” *termolo* a nagybőgőkben és fagottokban. Az oboa főszólamát, és a hegedű ornamentikáját egy D-dúr szeptim („d-fisz-a-cisz”) festi alá, miközben a kürtök ritmikájában különböző váltóhangok írogatják körül a „cisz”-t és a „fisz”-t. Először itt nyer jelentőséget a több (a zeneszerző által a partitúrában előírt négy) nagybőgő használata, mert itt ez nem csak színbeli, de a divisi játékmódot –minimum két hangszert– kívánó *tremolo* miatt technikai feltétele is a darab előadásának. A hegedű és a 34. ütemtől már a klarinéttal oktávban kettőzött oboa szólama egyenrangúvá válik, és a 35. ütemben a két szólam a tizenhatod triola mozgásban olvad eggyé, egészíti ki egymást, egy

elemmé fonódva az ütem végére. Ez előadói szempontból ritmikailag igen pontos játékmódot igényel, ugyanakkor mindvégig megtartva a dallamív lírikus hangszínét.

A 44 ütemes főtéma-rész záró szakaszát (38. ütemtől) az első nyolc ütem variált visszaismétlése indítja. A klarinétok vezérmotívuma ezúttal a felső szólamban a nagy szext helyetti nagy szeptim lépéssel, mintegy kinyitja az alsó szólam bővített kvart lépése feletti teret, ezzel is egyfajta konklúzióként, gondolatban pontot téve az első nagy formai rész végére. A motto-ostinato „e-fisz-gisz-cisz-d" hangjai érezhetőek akár egy hiányos E-dúr szeptim akkordra épülő „fisz-cisz" kvintként is, ez akár segíthet az akkord intonálásában, ami fontos lehet a próbák során, a darab tanulásakor. Amennyiben az ütem összes, együtt, egyszerre megszólaló hangját rendszerbe foglaljuk, „e-fisz-gisz-h-cisz-d" hangsort kapunk. Az így megszólaló, szűkebb *cluster*-szerű hangzás, a klarinét nagy szeptim lépésének szöges ellentétét adja. Az ezután következő zárlat érzetét megerősítendő, a klarinétok trillája felett kiírt *tranquillo* (44. ütem) még egyértelműbbé teszi, hogy befejeződött egy nagyobb formai rész.

A melléktéma (45-75. ütem) csakúgy mint a szólóhegedű első belépése, átfedésben indul, szembetűnő azonban a tempójelzés változása. Az eddigi *Andante con moto*-t kiegészítve *Un poco piú andante* áll a partitúrában, mely a darab lemezfelvételeit elemezve két interpretációs gyakorlatra világít rá. Az előadók egyik csoportja —véleményem szerint helyesen, a szerző szószerinti utasításait betartva— határozottan lassabb, míg a másik csoport kifejezetten gyorsabb tempót vesz. A probléma kulcsa azt hiszem az *un poco piú* értelmezésében keresendő, és bár nyelvtanilag a probléma egyértelműnek tűnik, sokan az itt következő zenei rész tükrében egyfajta fokozást, előre mozdulásként értelmezik az instrukciót.

Még halljuk a főtéma mottó-*ostinato*-ját, ami felett a hegedű egyfajta tizenhatod-figurációs témát mutat be, amely határozottan Bach-szerű hatást kelt, és amely mintegy előkészíti az elkövetkező „*Dies Irae*" anyagot.



4. kottapélda, Kurt Weill, Hegedűverseny, I. tétel, 45-49. ütem.

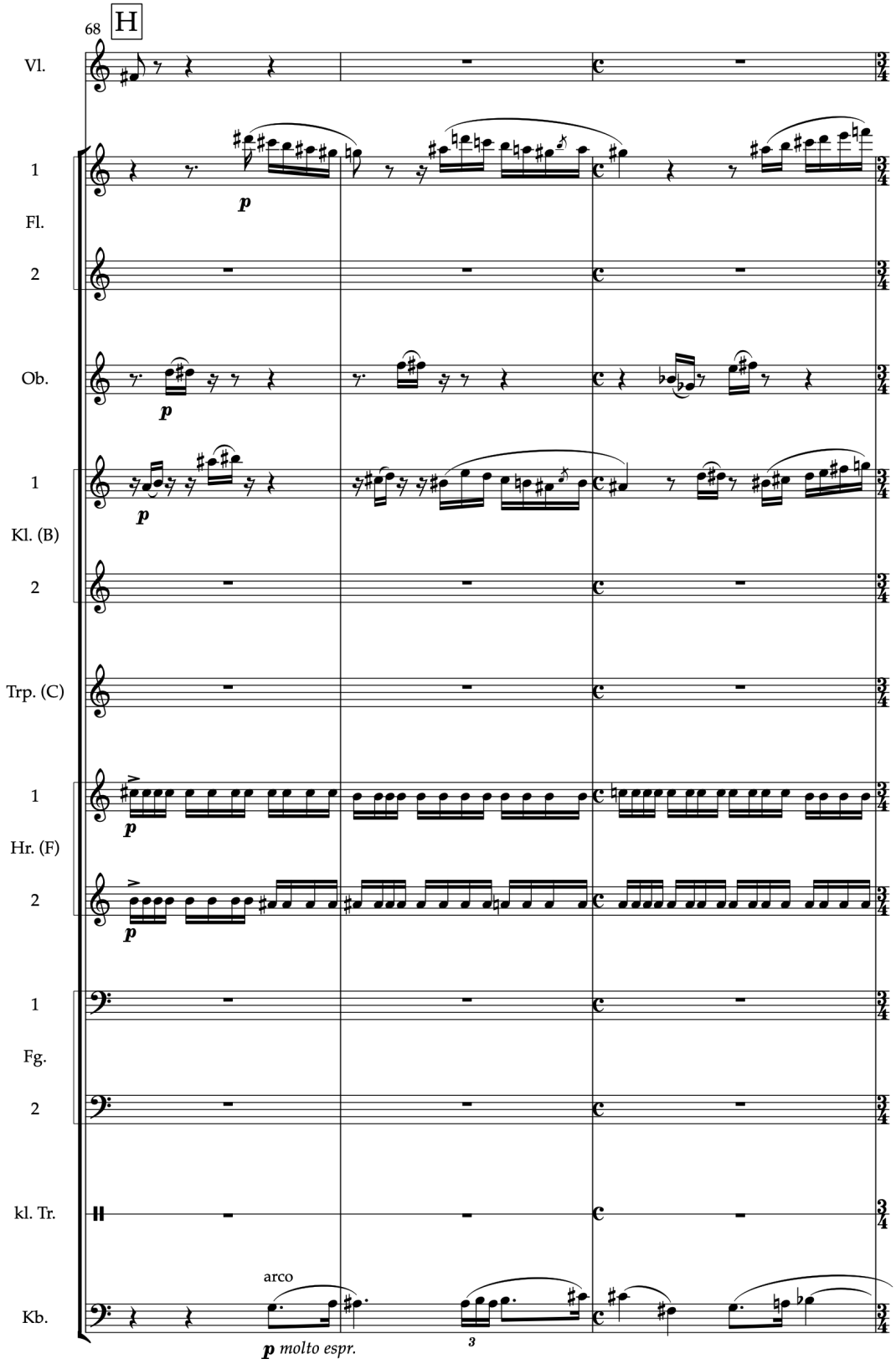
A „*Dies Irae*” idézet a versenymű írása közben már halálos beteg Busoni sorsát vetíti előre. Visszatekintve, Weill mintegy emléket állít mesterének, hiszen a dallam használata teljes mértékben Busoni tanításainak és elképzeléseinek szellemében illeszkedik a tételbe. Weill itt szorosan a Busoni által, a kor zeneszerzőinek, nemcsak zeneileg, de esztétikailag is kijelölt utat követi. Ez a hegedűben megjelenő Bach-i tizenhatod figurációs anyag, valamint a minduntalan visszatérő „*Dies Irae*” téma, *ciacconna* szerű szerkesztésben hangzik fel, különös, kaleidoszkóp szerű szintézist kölcsönözve ezzel a zenei anyagnak. Ugyan a „*Dies Irae*” téma a fúvósoknak *pp* dinamikával van ellátva, a hangzás ennek ellenére nagyon telt, hiszen a fuvolák, az oboa, a klarinétok, és a nagybőgő *unisono* játszik három oktáv párhuzamban. A hegedű szóló dinamikája *piano,* tehát elméletben a fúvósoknál valamivel hangosabb, én mégsem elsődlegesen a hangerővel akartam felvenni a versenyt inkább arra törekedtem, hogy hallgattam a fúvósok által játszott „*Dies Irae*” témát és ahoz próbaltam megtalálni a megfelelő időzítést, hogy semmikápp ne legyenek motorikusak a tizenhatodok. Ehhez barokkos *portato*-t, *non legato* vonást használtam, hiszen ettől válik igazán élővé, ez, az akár túlzottan mechanikusnak ható zenei anyag.

Két periódusra tagolható a formai rész, az első periódust (45-52. ütem) három fajta zenei anyag jellemzi: 1) az egész első tétel „mottójaként” is nevezhető kéttagú *ostinato* akkord, 2) a „*Dies Irae*” téma és 3) a hegedű „körülíró” barokkos, Bach-i dallamfigurációja. A második – az előzőhöz mérten is bővített – periódusban (53.-67. ütem), az első klarinétban, oboában, majd a fuvolákban

megjelenik egy negyedik anyag is, ami egyfajta ellenpont. Ez az ellenpont vezet majd tovább. Ennek az új ellenpontnak a legfőbb jellemzője a „kiírt doppelschlag" (nyújtott negyed és tizenhatod triola)**.** A periódus mindkét tagját a szokásos nyitó-záró, kéttagú motto-ostinato akkord jelzi**.** A formai rész utolsó két ütemében (66.-67. ütem) megjelenik a tételt kezdő „disz-c-f-bé-e" mottó-akkord mellett a fuvola, oboa, és a klarinét által megszólaltatott „cisz", mint orgonapont. Ez a több ütemen átívelő orgonapont semmiképpen sem kelti a megnyugvás, a befejezés érzetét, sokkalinkább feszültséget kelt, és a következő formai rész felé irányítja a figyelmet.

Mielőtt az expozíció záró témájához érkeznénk, nyolc ütemes átvezető rész következik. A hegedű eddigi tizenhatod figurációit a fafúvók (fuvola, oboa és klarinét) komplementer játéka veszi át. A kürtök repetitív tizenhatod játékában a „*Dies Irae*" téma egyfajta variációja érződik, és „negyedik anyagként" megjelenik egy határozott ellenpont, melyet a nagybőgők szólaltatnak meg. A nagybőgők itt, az oboa korábbi témáját – az 55. ütemből – imitálva, tulajdonképpen a szóló hegedű szerepét veszik át két-három oktávval mélyebben. Ez egy rendkívül érdekes szín, megkívánja, hogy a nagybőgős, a hegedű szólistáéval azonos intenzitással, és zenei kifejezésmóddal szólaljon meg. Erre határozottan utal a szerző *molto espressivo* jelölése. A próbák, és az előadás alkalmával felmerült a kérdés, hogy mind a négy, vagy csak egy szóló hangszer játssza ezt a rendkívül exponált és delikát passzázst. Weill minden bizonyossággal az első partitúraváltozatban még nem határozza meg a nagybőgők számát, csak egy későbbi partitúraváltozatban indikálja a négy nagybőgő használatát.[2] A *divisi* passzázsoknál természetesen érthető a több hangszert kívánó hangszerelés, ennél a nagybőgő szólónál azonban véleményem szerint átláthatóbb a textúra, amennyiben csak egy hangszer játssza a 68.-tól a 81.-ig ütemig tartó szólót. A 68-75. ütemben, a nagybőgő szólót kísérő kürtök repetáló tizenhatodjai fölött a klarinét, az oboa, és a fuvola dallamfigurációja, a schönbergi „*Klangfarbenmelodie"* hatásáról árulkodik, hiszen ez a három hangszer tulajdonképpen egy dallamvonalat rajzol meg.[3]

[2] Erről részletesen a harmadik fejezetben írok.
[3] Dr Gary J.K. Sapp: *The Wind Music of Kurt Weill*, Universitäts Bibliothek, Kunst Universität Graz 14/1099. 1994. 68.



5. kottapélda, Kurt Weill, Hegedűverseny, I. tétel, 68-70. ütem.

Folyamatos építkezés veszi kezdetét a zárótémával (76. ütem), amely egészen a 92. ütem kiüresedéséig ível. Három fajta zenei anyag vesz részt az egyre vastagabb hangszerelésben: 1) A hegedűben induló tizenhatod-figuráció, melyet később más hangszercsoportok is imitálnak (például a fagottok és nagybőgők a 84. ütemben)**,** 2) A „*Dies Irae*" témából származtatható ellenpont-anyag, melyet előbb a kürtöben ismertünk meg, de most a fagottok és klarinétok játékában folytatódik, 3) az előzőekben „negyedik zenei anyagként" megismert ellenpont, mely ebben a szakaszban a nagybőgők és az oboa oktáv játékában folytatódik. Amennyiben mind az oboa, mind pedig a nagybőgő követi a szerző utasítását, *molto espressivo* az oboa szólamban, valamint *sempre molto espressivo* a nagybőgőben, a két szólam azonos intenzitással, egy színként kell megszólaljon két oktáv távolságban. A hegedű *piano marcato* tizenhatod szólama, csak mintegy „*Nebenstimme*" szerepet tölt be, az oboa-nagybőgő „*Hauptstimme*" érzetű szólama mellett.

A 84. ütemben az eddigi lényegében három szólamú anyag további réteggel bővül, a szólóhegedű az eddig jellemzően tizenhatod-figurációs anyagot egy dallamosabb, az eddigiekben „negyedik anyag"-ként jelölt dallami, és ritmikai elemeire hasonlító anyaggal váltja fel. Hangszerelésében, és dinamikájában sűrűsödik a hangzás, majd ez a fokozás hirtelen véget ér, mintegy zsákutcába torkollik. Különösen jellemzőek erre a formai részre a darab folyamán először megjelenő skála szerű, felfelé futó hangsor motívumok, melyek nemcsak új színt jelentenek, de egy újabb kérdést is felvetnek. Busoni szorgalmazta növendékeinél, hogy új skálákat, új hangsorokat alkossanak és használjanak, melyre az *„Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst"* című művében példákat is ajánlott.[4] A 83-88. ütemben öt ilyen hangsort fedezhetünk fel, melyek először fuvola-klarinét-oboa hangszerelésben szólalnak meg, és melyet a 84. ütemtől a hegedű vesz át. A hegedű felfutásában a 84. ütemben felfedezhető, egy variációkban a tétel folyamán többször visszatérő fél, és egészhangokat szoros egymásutánban váltogató szekvencia, mely a darab során elő és utótagokkal bővül. A hangsor alapja a félhang-egészhang lépéskombináció, mely tükörfordításával, egészhang-félhang, a lokriszi hangsor első négy hangját teszi ki.

[4] Busoni hangsoraival részletesen a fejezet utolsó részében foglalkozom. Lásd: 84. oldal.

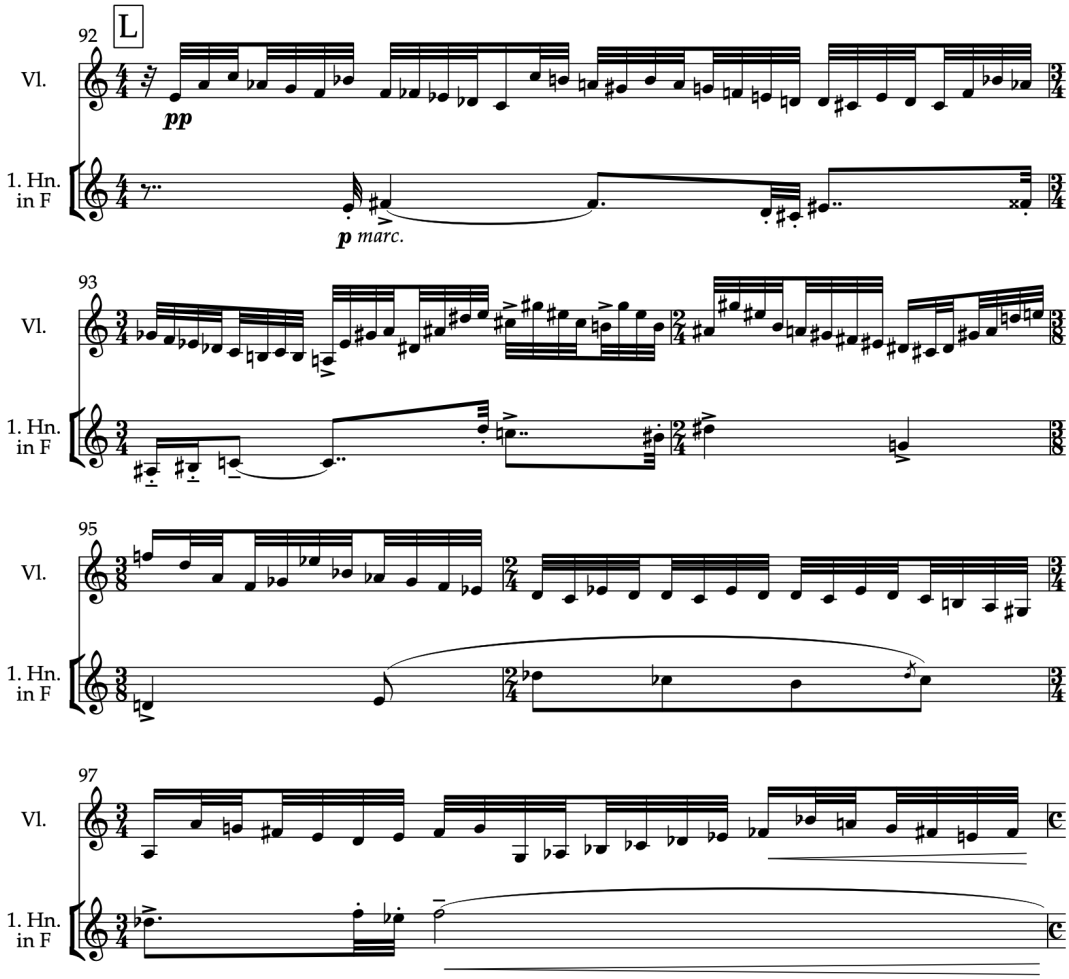
Ezt a modális elemet bővíti, elő-, és utótagokkal, és így alkot sokszor egzotikusnak, máskor félig tonálisnak, vagy teljesen atonálisnak érezhető hangsorokat.

Mind a hangzásban, a hangerőben, mind pedig a hangzás terjedelmében szinte a tetőpontról (91. ütem) egyfajta légüres térbe jutunk. A következő anyag, a 92. ütemtől, ebből a vákumból építkezik, és a kidolgozási részben (92-134.) jut majd el a tétel valós dinamikai csúcspontjáig. Amennyiben nagy formában gondolkodunk, ezzel a kiüresítő gesztussal (91.), érünk el az expozíció végéhez.

A 92. ütemben a szólista kihíváshoz érkezik, huszonegy ütemen át egyenletesen virtuóz harmincketted játéka igazából csak egy aprózó ellenpont a zenei történések fő sodorvonalát jelentő, *fugato*-szerű zenei anyagnak, melyet a kürt mutat be (6. kottapélda). A hegedű szólamot a szerző jogosan *pp* dinamikával látta el, ezzel egyértelművé téve, hogy itt a zenei anyag csak egy effektus, szín. Amint ezt a játékos adoptálja, sokkal könnyebb lesz ezt a hosszú és gyors passzázst egyenletesen és kontrolláltan végigjátszani. A dinamika betartása elengedhetetlen ahhoz, hogy a szólista játék közben hallgatni tudja a fúvósok által diktált tempót, az esetleges pici tempó ingadozásokat kövesse a harminckettedekkel.

Ezt támasztja alá a hangerő jelölése is, a szóló hegedű szólamának *pianissimo* dinamikája, melynek kontrasztja a kürt – a *fugato – piano marcato*, és ezen belül is igen pontos artikulációs jelekkel ellátott szólama. Mintha a két szólam párhuzamosan, mégis eltérő dinamikai, és idősíkban mozogna. Ezen a ponton (92. ütem) több lemezfelvétel érezhetően eltérő tempót vesz, hiszen a hegedű szólama, ha nem is az eljátszhatatlan, de a hallgató számára szinte már részleteiben befogadhatatlan sebességű tartományba kerül. Ha azonban sikerül töretlenül megtartani az eddigi tempót, ezt az időbeli többsíkúságot még hangsúlyosabban mutathatjuk meg. A hegedű szólóban *doppio movimento* effektus valósulhat meg, párhuzamban a kürt, majd később a többi belépő szólam *l'istesso tempo* játékával. A kürt-témát, az oboa és a klarinét – nem tökéletes – imitációval követi, majd a fagottok is ugyanezt teszik. Ez a szerkesztés egy nagyobb *fuga*-szerű részt ígér, de ebből az imitációs, polifón játékból meglehetősen gyorsan kilép a szerző. A 101-102-103.

ütemekben a zenekar már homofón zenei anyaggal, egyöntetű ritmusban kíséri a szólistát, sőtmitöbb, a 104. ütemben társul a szólista mellé a zenekar a két harmincketted-tizenhatod motívummal, melytől itt már csak a kisdob játéka tér el. A textúra sűrűsödése mellett a dinamikai fokozás is folyamatos a 101. ütemtől, *piano*-tól egészen *forte*-ig jutunk el. A kisdob szólama, a zenekari *forte*-val szembenálló *fortissimo* dinamikájú *tremolo* negyed, és az ezt követő nyolcad, felkiáltójel szerű felütéssé válik a következő zenei szakaszhoz.



6. kottapélda, Kurt Weill, Hegedűverseny, I. tétel, 92-97. ütem, hegedű és kürt.

Ez a szakasz (105-112. ütem) vezet a „kidolgozási rész”, vagy talán az egész tétel dinamikai (*ff marcatissimo*) csúcspontjához, amely a 113. ütem

Pesante tuttiban kezdődik majd. A következő négy ütem két ütempárból áll, 105-106., valamint a 107-108. ütemekből, melyekben a szólamok téma-torlasztásos polifón, imitációs technikával követik egymást. Ez az imitáció a 105. és a 106. ütemben a zenekarban széthangszerelt formában elemeire bontva van jelen. A kisdob 106. ütembeli tizenhatod-szextola motívuma, és az ehhez csatlakozó fuvola-oboa tizenhatodok, a 108. ütemben a kisdobban újra megismétlődnek, ezzel is nagyobb nyomatékot nyerve.

A 109. ütemtől mind a szólista, mind a zenekar kilép eddigi szerepköréből, megszűnik a kétütemes tagoltság, és a következő négy ütem töretlen energiával a dinamikai csúcspont irányába vezeti a zenei folyamatot. A szólista kéthúros, repetíciós játékára épít a klarinétok, a fagottok és a nagybőgők szintén technikás szextola-anyaga, és új színként belép az oboa-trombita páros *fugato* témát idéző *unisono*-ja, mely akár tolakodónak, szinte vulgárisnak is érezhető ebben a kontextusban. Mindezekkel párhuzamosan a 109. és a 110. ütemekben, mintegy emlékeztetőként újra megjelenik a ritmikai mottó-téma kétnyolcados motívuma. A csúcspontra irányuló utolsó lendületet a magas fafúvók felfelé futó, alapvetően tonális D-dúr hangjait használó skálája, és a kisdob *tremolo*-ja adja meg a 112.-ütem utolsó negyedén. A kisdob *tremolo* itt, a 104. ütemmel ellentétben már nem dominálhat, csupán *mezzoforte*, szín a fafúvók energetikus *fortissimo*-ja alatt.

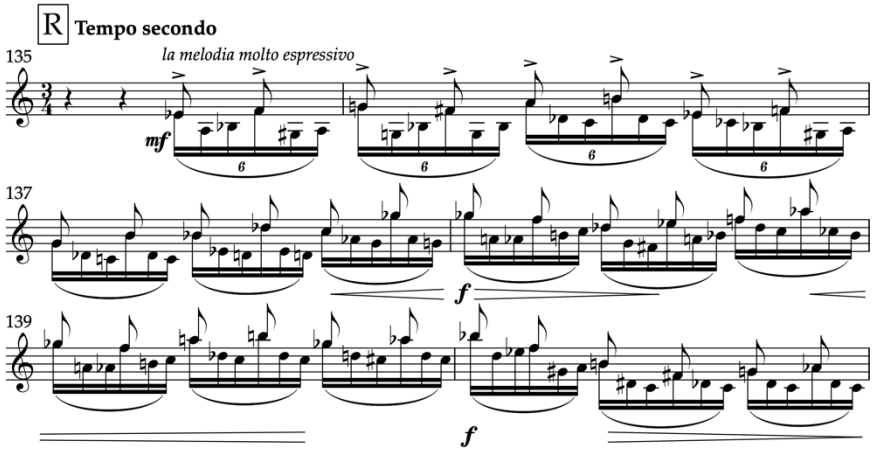
A kidolgozási rész, és talán az egész tétel dinamikai tetőpontján kétfajta zenei anyag szólal meg a 113. ütemben. A főszólam a fuvolákban, kürtökben és az első klarinétban Schönberget idézi. Itt a harmóniai kiséretet a vonós *tremolo*-k (szólista és a nagybőgők), valamint a fafúvós trillák adják. Fontos a *tremolo*-k sebességének átgondolt megválasztása, pontosabban a *tremolo* sebességének variálása. Egy folyamatos, klasszikus, akár túlontúl gyors, szinte elektromos *tremolo*-ban ez a harmóniai kíséret elveszítheti elasztikusságát, és elvész az itt megkívánt effektus. Az itt induló dinamikai csúcspont tizennégy üteme három részre tagolható: 1) 113-117. ütem, 2) ennek az öt ütemnek a variált ismétlése (118-122. ütem.), ahol Weill még jobban nyitja, majd a szinkópákkal egyre inkább feszíti a zenei anyagot, melyet 3) a 123. ütemtől kezdődő szakasz zár. Azért, hogy ez a zárószakasz nagyobb erővel hasson, nagyobb súlyt kapjon, mint

az első kettő, belép *fortissimo* dinamikával a trombita is. Ez a következő négy ütem (123-126.) szinte akár könyörgőnek is érezhető. Ezt az igen erős, és szuggesztív gesztust oldja majd a kürt *piano, tenuto* szólója a 127. ütemtől. Az itt következő nyolc ütem 2+2+4 ütemre tagolható (zenei mondat, A-Av-B), mely átvezetés a reprízhez, és amelyben a kürtöt *piano* dinamikájú vonós és kisdob-*tremolo* kíséri. A dallam egészen finoman a 68. ütem nagybőgő témájára emlékeztet. Az utolsó négy ütemben dallami szintre, *„Hauptsimme"* státuszra emelkedik a nagybőgő, és a hegedű *tremolo*-ja. Itt, a 127. ütemtől jogosultságot nyerhet akár a hegedű szólam *sul tasto* megszólaltatása, bár a szerző ezt nem jelöli, néhány számomra hitelesnek tekinthető előadó mégis alkalmazza ezt az effektust. Talán előadásbeli tradíció, mely a kottában nem lett jelölve. A kidolgozási rész ezzel a *sul tasto*-ban elhaló *tremolo*-val zárul, mellyel a kürtöt kíséri a hegedű.

Az szólistának a 92-134. ütemig, huszonegy ütemen át ívelő, rendkívül gyors harminckettedekben mozgó szakasz, majd az ezt követő további huszonegy ütem *tremolo*, egy valódi maraton, nem csak a bal kéz, de elsősorban a jobb kéz számára. Kevés, a vonós kéz számára ennyire megterhelő passzázzsal találkoztam eddig a hegedű repertoárban. (A hangok elsajátításán túl külön javasolt vonótechnikai gyakorlatokkal erősíteni a jobb kéz állóképességét.) A 113. ütemtől kezdődő akcentuált *Pesante fortissimo* tremolóit érdemes inkább karakternek, mintsem tényleges hangerőnek, akár *fortissimo piano*-nak kezelni, annak érdekében, hogy a azt követő visszatérésben a 135. ütemtől rugalmas és elasztikus maradjon a vonós kéz.

A repríz a 135. ütemben a kidolgozási rész utáni némaságból indít. Az ütem csupán a hegedű felütésének ad helyet, a szólista két szólamot szólaltat meg, egy nyolcad lüktetésű, hiányosan tizenkét fokú melódiát, valamint ennek triolás kíséretét. Weill a dallam szólamot *la melodia molto espressivo* utasítással jelöli, mely akár finom *rubato*-nak is helyet adhat. A visszatérést a mottó akkordok után hirtelen megjelenő „*Dies Irae*"-t idéző melléktémával folytatja a szerző, – a főtémával majd a Codában találkozhatunk –, ez tehát egy fordított reprízkét értelmezhető. Az itt kezdődő nyolc ütemes szakasz (136-143. ütem) a 45. ütemtől

kezdődő frázis (*Tempo secondo*) variált változata, melyben az motto-ostinato akkord felépítése ugyanaz, mint a tétel első ütemében.



7. kottapélda, Kurt Weill, Hegedűverseny, I. tétel, 135-140. ütem, hegedű.

Amennyiben szorosan követjük a szerző tempójelzéseit, a mottó akkord itt változatlanul, de nem a kezdő, – *Andante con moto* – hanem a második tempóban – *Un poco piú andante* – szólal meg. Az előadás szempontjából itt ismét felmerül a tétel elemzésének elején már említett két tempó viszonyának kérdése. Természetesen az itteni *Tempo secondo* jelölés az ezt megelőző *Pesante*-hez (113.) viszonyítva értelmezendő, tehát gyorsabb tempót kíván. A kérdés a két tempó arányában rejlik.[5]

Míg a tétel elején, a 49. ütemben a motto-ostinato ritmusa válaszol a „*Dies Irae*" témára, itt – a visszatérésben (140.) –, egy ütem erejéig a „*Dies Irae*"-re adott tematikus válasz érkezik a trombita-kürtök-fagottok ötösétől. A szólista eközben 135.-től a 140.-ig ütemig a triolás figurácó főhangjaiban szintén a „*Dies Irae*" egyfajta variált dallamát idézi. Weill itt is minden szempontból a kompozíciós, és zenei stílusok határán mozog, nem kötelezve el magát sem egyik, sem másik irányvonalnak. Ez a nehezen megfogható, ugyanakkor sokszor erős stílusérzeteket keltő kompozíciós módszer, tulajdonképpen picit csalás. Ez amolyan *Till Eulenspiegel*-i gesztus, mintha megmutatná; én ezt is tudom. Ezt követően majdnem az egész

[5] A hangfelvételek későbbi elemzésekor, ezzel a kérdéssel részletesen foglalkozom.

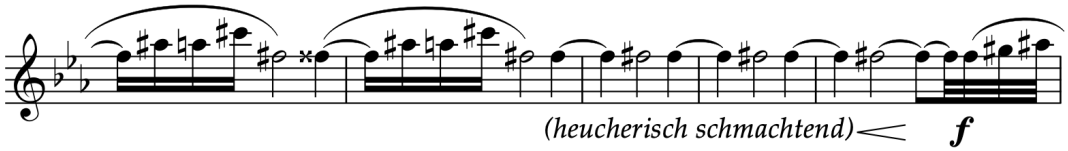
zenekar *unisono* játszik a hegedű virtuóz figurációja ellen (141-142-143. ütemek), és egy dinamikai fokozás veszi kezdetét, mely a következő tíz ütemes szakaszra irányul.

Hirtelen hangulatváltás jelenik meg 144. ütemben. A kamarazenei hangzásból hirtelen nagyzenekari hangzás lesz. Az ezt következő tíz ütemes szakasz egy újabb fokozás, melynek eszköze itt nem a dinamika – hiszen mindvégig *forte* játszik a zenekar –, hanem a kürtökben, és a második fagottban elinduló motívum egyre feljebbi regiszterbe helyezése. Tulajdonképpen, az egymásra építkező hangszerelés, és a motívum felfelé mozgása, majdnem öt oktáv hangterjedelmet fog át. Egy félhang híján hat ütem alatt eljutunk az ötödik oktávhoz, de ezt az utolsó lépést végül csak további négy ütem oda-vissza mozgása után, a *Furioso*-ban (154.) tesszi majd meg. Amennyiben nagyobb léptékben gondolkodunk, az itt induló tíz, majd nyolc ütemes szakasz (144-161.) több hullámban fejleszti a zenei történéseket a tétel egyik legmeghatározóbb csúcspontján berobbanó hegedű-kandencia irányába (162. ütem).

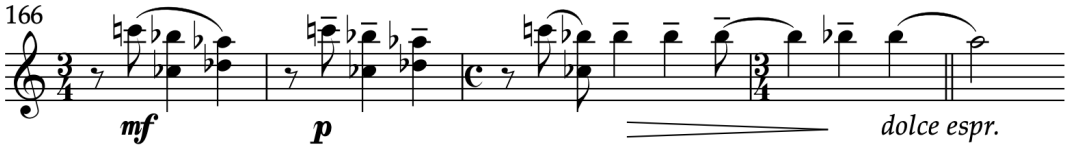
144. és 153. ütem között négy különböző anyag szól egyszerre: 1) a szólista újra a „*Dies Irae*”-t idéző triolás anyagot játssza, magas regiszterben, 2) a fafúvók lefelé haladó trillái 3) ezt ellenpontozó felfelé törekvő karaktares *unisono*-dallam a kürtökben és az első fagottban, valamint 4) a nagybőgők és a timpani *tremolo* orgonapontja. Ahogy a fuvola-oboa trillák haladnak lefelé, úgy kúszik lassan a *marcato* jellegű kürt-fagott dallam egyre fölfelé, és idővel helyet is cserélnek. A 150. ütemben mintha megérkeznénk egy újabb csúcsponthoz, de itt Weill megtöri a folyamatot négy ütem erejéig. A 150-151., illetve 152-153. ütempárosokban a tétel mottója, a kéttagú *ostinato,* az eddigi legnagyobb struktúrában jelenik meg. Az frázis két peremhangja között, egy kisszekund híján, öt oktávos különbséggel. A mottó visszhangként van jelen az ütempárok második ütemében. Mindez azonban csak epizód szerepet kap a hegedű virtuóz fel-le futamai között, melyek mintha egyfajta a regiszterek közötti hintázást imitálnának. Ezt a szédítő érzetet erősíti, a meginduló *fortissimo crescendo*-t megállító *fortepiano-tremolo*, majd az újbóli nekilendülés. A harmadik futam teljesíti be az elhangzott tíz ütem küldetését, és éri el az ötödik oktáv legfelső háromvonalas „bé” hangját.

A *Furioso*-ban (154.), nyolc ütemmel a kadencia előtt kiszáll a szólista, és a zenekar egyedül halad a 162. ütem csúcspontja felé. Az egész zenekar komplementer harmincketted játéka virtuóz hatást ér el, negyedes, illetve nyolcados értékben. A 156. ütemben a kürtök jutnak (nyolcadokkal) vezető szerephez, mely a következő ütemben meglepetésszerűen, a trombitával együtt *piano* (*subito*)-ra, valamint *staccato* tizenhatodokra módosul, miközben a zenekar többi része töretlenül *fortissimo* játszik. Két külön dinamikai sík alakul ki, mely csak a 161. ütemben egyesül. Ezt a két markánsan eltérő dinamikai síkot csak a *fortissimo*-t játszó szólamok hangerejének pontos beállításával lehet igazán megmutatni. Amennyiben ez a dinamika túl erős, a hallhatóság határára kerül a kürtök és a trombita *piano* motívuma. Rafinált megoldások, a dinamikákkal való érzékeny, sokszor egyensúlyában rizikós játék, mind-mind kifejezetten Kurt Weill korai műveinek sajátosságai. A 160. ütem egy utolsó trilla-szerű megnyugvás, a majd a 161. ütem mintha egy – az avant garde nyelvén újragondolt – klasszikus zárlat lenne, a kadencia 162.-ik ütem beli kirobbanása előtt.

A kadencia (162-169.) az első tétel zenei formájában pontosan ott helyezkedik el, ahol a klasszikus hegedűversenyekben szokás, vagyis a melléktéma-zárótéma rész után, a Coda előtt. Kezdetben még az előző zenei anyag zaklatott hangulatában vagyunk, a harmincketted skálák mintha nem tudnának kilépni a fisz hang bűvköréből, melyet csak hangsúlyoz az „f-fisz” váltóhang nyomatékosítása. Végül a „f” mint felső váltóhang „e”-re oldja a feszültséget, mely ritmikailag is oldódni látszik a tizenhatod triolákban. Ereszkedik a dallam íve, majd egyre nyugodtabb lesz, enyhül a feszültség a futamok lefelé ívelésével, és a 164-es ütemtől kettősfogások rubatójával vezet a Codára. Nagyon érdekes a kadenciát inditó, és majd még egy jó ideig kicsengő c-moll akkord. Ezt az akkordot, a nagybőgők hármas *divisi*-jére, a timpani tremolójára, illetve a rézfúvósokra hangszerelt a szerző. A hangzást megszólaláskor, egy *fortissimo* nyolcad erejéig, a fafúvókban a mollterc felső („esz-e”), a kvint alsó („g-fisz”) váltóhangjával színezi. Ettől bizonytalan a moll érzet, ezért nem harmóniaként, inkább csak színként van jelen. A kadencia utolsó két üteme hangsúlyosan Richard Strauss *Hősi élet* című kompozíciójának hegedűszólóját idézi meg (23 után 6. ütem):



8. kottapélda, Richard Strauss, Hősi élet, *23* után 2-7. ütem, hegedűszóló.



9. kottapélda, Kurt Weill, Hegedűverrseny, I. tétel, 166-170. ütem.

Az ezt követő Coda alapvetően két résztre osztható: 1) (170-196. ütem) a dalszerű *cantabile* (*Tranquillo ma sempre andante*) – hangulatában a posztromantikus „*Nachtmusik"-hoz*, vagy, talán méginkább a kor amerikai *song*-jaihoz hasonlítható hegedűtémára, melynek érzelem és dallamvilága nem sokkal később Kurt Weill *Berliner Requiemjének* balladáiban köszön majd vissza –, az ezt decensen, mindvégig *pianissimo* kisérő *ostinato*-ra, majd 2) a tétel elejéről finoman visszatérő klarinét-főtémára, melyet ezúttal a szólista húrjain hallunk viszont.

A *cantabile* szakasz önmagában három részre tagolható; 1) 170-178. ütemig, 2+2+5 ütemes zenei mondatra (A-Av.-B), 2) 179-187. ütemig, mely szakasz hasonlóképpen épül fel (2+2+5, A-Av.-B), és amely mind dallami elemeiben, mind a pedig kíséretben az előző rész variánsa – azonban emocionális, kifejező elemekben gazdagabb, és hangszerelésében is dúsabb (főleg a zenei mondat második felében) –, valamint 3) 188-196. ütemig, mely mind a hegedűdallamban, mind a kíséretben lekerekíteni hivatott a két első szakasz felfelé ívelő gesztusát. Mindhárom zenei mondat kísérete teljesen újnak hat a tizenhatod-repetált anyagával, de ez csalóka, hiszen a mozgó, *portato*-val is külön megjelölt szólam – mely folyamatosan vándorol hangszerről hangszerre – ismerős

lehet a melléktéma-részt jellemző „*Dies Irae*" jellegű témából. A kíséretben ennek a témának a diminuált, tehát időben kétszer olyan gyors változatát vélhetjük felfedezni. Érdekes még kiemelni, hogy a tétel mottójában – a tétel kezdésének kéttagú *ostinato*-jában – megjelenő kvartépítmény, ebben a részben már hiánytalanul és „elhangolatlanul" jelenik meg. Először csak „g-c-f", a két kürt-fagott hármasában (170.), majd a 187. ütemben, majdnem a teljes tuttiban, méghozzá „a-d-g-c-f-bé" hangokon. A *cantabile* szakasz utolsó pontján, a 196. ütemben ennek a kvartépítménynek kizárólag a két középső kvartjára összpontosul a harmónia; „g-c-f-bé". Ugyancsak a *cantabile* szakasz végén (183.) csendül fel a darab során először a felfüggesztett cintányér (dobverővel, *pianississimo* dinamikában), majd a triangulum, amely különös színt, és hangulatot ad a szakasz befejezésének.

A szerző, a kezdő klarinét-főtéma egyik változatával fejezi be a tételt, melyet a hegedű szólaltat meg. A záró periódus második felében, a kéttagú *ostinato* is búcsúzik, majd szétesik a harmónia. Itt a kisdob egyedül marad, miközben a szólista és a trillázó „gisz"-ek egy érdekes, gisz-moll jellegű akkordal búcsúznak. Azért „csak" jelleg, mert a harmónia alaphangja, a felső váltóhangján trillázik – oktávban a klarinétokban és a fagottokban. Ettől a trillától – a zenei anyag minden nyugalma ellenére –, megmarad egy kiolthatatlannak tűnő vibrálás. A kisdob elhaló szólója, a mottó akkord ritmikus kíséretét idézi vissza, kerekíti le a tételt.

2.2. Második tétel

A mű második tétele formailag egészen egyedülálló, hiszen egy tételen belül három rész (altétel) különül el egymástól. A szerző a partitúrában ezt a tétel-részek számozásával is indikálta: II a) *Notturno*, II b) *Cadenza*, II c) *Serenata*. Ezen három középső altétel hangulatában egyértelműen *Nachtmusik*ra emlékeztet, mely tagadhatatlanul Mahler hatásról árulkodik.[6]

[6] Stephen Downs: *After Mahler; Britten, Weill, Henze and Romantic Redemption*. (Cambridge University Press, 2013): Kindle Loc. 3309.

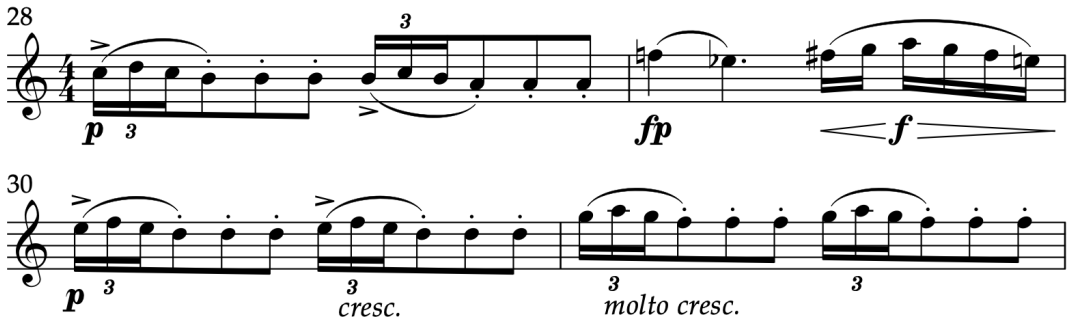
Már Kurt Weill kortársai is erős rokonságot véltek felfedezni a *Hegedűverseny* és *Mahler VII. Szimfóniájának* struktúrája között. Mahler öt tételes szimfóniájának középső három tétele 2. Satz *Nachtmusik*, 3. Satz *Scherzo*, 4. Satz *Nachtmusik*, hangulatában összecseng a *Hegedűverseny* második tételével, és ennek három altételével. A *Hegedűverseny* 1926. júniusi zürichi előadásáról, Hans Schnoor, a Dresdner Anzeigerben megjelent kritikájában méltatja Weill formai kreativitását, és kiemeli, hogy csak úgy mint *Mahler VII. Szimfóniájában,* a tételek hangulatukban, és koncepciójukban szoros egységet képeznek.[7] Hasonló következtetésre jut Waldher Jacobs, a Kölnische Zeitungban, aki külön kiemeli, hogy a középső tétel *Notturno*-ja és *Serenata*-ja, és ezen két tétel-rész (altétel) *Nachtmusik* karaktere, mahleri hangulatot idéz. Ugyancsak *Mahler VII. Szimfóniájához* hasonló az is, hogy a középső három tételt a szimfóniában, csakúgy mint a *Hegedűversenyben*, egy nagyszabású első tétel előzi meg, mely hangulatában a tételek végén sötétségbe ereszkedik. Mindkét darab esetében a három középső tételt egy felhívó karakterű, friss, ébresztő jellegű *finale* követi, és zárja le a kompozíciókat. Ezt a „mahleri" hatást Adorno is kiemelte a Die Musik 27 című újságban (1930. februári számában), ahol a *Hegedűverseny* frankfurti előadásáról írt.[8]

II a) *Notturno*

A tétel főtémája (1-19. ütem) melyet a hegedű mutat be, alapvetően „gisz" tonalitással indul. Az első ütem harmóniája, egy „gisz" hang körülírva, a felső és alsó kisszekundos váltóhangjaival. A tétel egy walzer 3/4 lüktetésével indul, ami a későbbiekben a 3., 14., 23., és 26. ütemekben torzítva jelenik meg. A 3. ütemben a 3/4, 2/4-re torzul, megtartva azonban a hármas a lüktetést. Időben ugyan rövidül az ütem, a hármas lüktetés negyed, plussz két nyolcadként megmarad. Formailag a főtéma tulajdonképpen négy, egyenként négy ütemes periódusból áll, melyek elő, vagy utótagokkal bővülnek. Az első ütem bevezető, hangnem és hangulatkeltő szerepet tölt be, és itt jelenik meg először a xilofon, ami a tétel

[7] Im., Loc. 3313.
[8] Im., Loc. 3301.

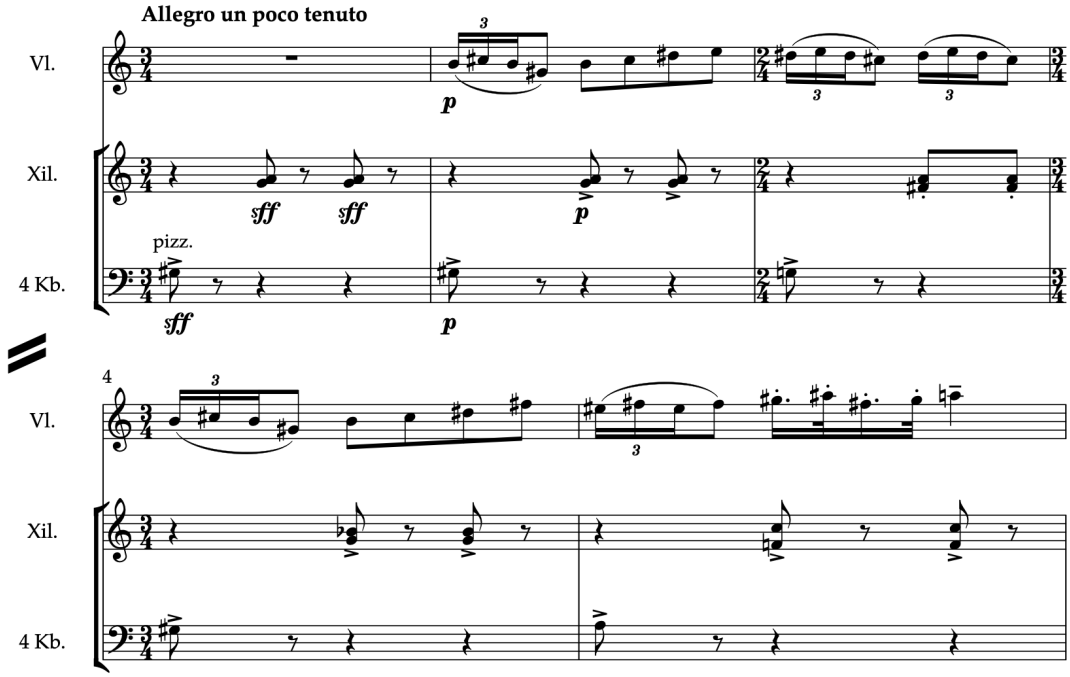
során később szólisztikus szerepet kap. A xilofonnal egy teljesen új, és meglepő színt ad Weill a hangszereléshez. Az ezt követő négy (2–5.) ütemben a hegedű, játékos, *giocoso* témája indítja a főtémát. Ez a tizenhatodtriola-nyolcad figuráció, amivel a hegedű elindítja a főtémát ugyancsak egy „mahleri" hangulatot idéz, mégpedig a *IV. Szimfónia* első tételének 10. ütemében jelenik meg először a kürtben, majd a fafúvókban, mígnem a 28. ütemben az első hegedűk veszik át ezt a motívumot.



10. kottapélda, Mahler, 4. Szimfónia, I. tétel, 28–31. ütem, első hegedű szólam.

II

a) NOTTURNO



11. kottapélda, Kurt Weill, Hegedűverseny, II. tétel, 1–5. ütem.

Az 5. ütemben jelenik meg a hegedű szólóban a pontozott tizenhatodos figuráció, ami aztán a 19. ütemtől a zenekari közjáték (19–32.), majd az egész középrész, (33–35.) főmotívumává válik. A 6–11. ütemig hirtelen megváltozik a hangulat, hiszen *espressivo* jelöléssel, az első, játékos karakterű négy ütem hangulatbeli ellentétét hallhatjuk. A második periódus (6–11.), négy ütemes, két ütem bővüléssel. A 11. ütemben a hegedű még a bővülés utolsó tagját játssza, de a klarinétokban és a fagottokban már elindul egy újabb négy ütemes periódusnak a kísérete. Ezzel megbotlik ez a formai harmónia, mely aztán csak a 16. ütemben az utolsó négy ütemes periódusban (16–19.) áll helyre. A harmadik periódus (12–15.) legváratlanabb pillanata a 14. ütem, ahol egy 3/8-os ütem erejéig, egy tonális f-moll akkordban, mintha egy pillanatra kizökkenne az időmérték. Ez egy nagyon Stravinsky-szerű érzetet kölcsönöz ennek a pillanatnak. Az utolsó négy ütemes periódus (16–19.) mint egy lekerekíti a főtémát. A hegedű a nagybőgőkkel együtt egy megkomponált *ritartado*-val készíti elő a zenekari közjátékot (20–32.) melyet a 19. ütemben, a xilofon szóló felütése indít.

A xilofont, a darabban Weill csak ebben a tételben használja. Ez kifejezetten egy új színt kölcsönöz a versenyműnek. Mindamellett, hogy Stravinsky és Schönberg új zenei ötletei óriási hatással voltak a fiatal zeneszerzőre, meg kellett találnia saját hangját, saját stílusát aminek markáns példája a xilofon használata.[9] A zenekari közjáték, és ezzel a xilofon szóló meghatározó motívuma, a páros, kisnyújtott ritmus, amely a szólista játékában már egy rövid pillanatra megjelent az 5. ütem második negyedén. Ezt a fuvolák a 6.,7.,8. ütemekben ellenpontban imitálják. A záró négy ütemes szakaszban az első kürt, és az első fagott ezzel a kisnyújtott ritmussal kerekítették le az első nagyobb zenei egység anyagát. Amíg az imént említett kürt és fagott lefelé hajló jelleggel hozták a páros kisnyújtott motívumot, annál frissebben és fellendítőbben hat a xilofon felütésének felfelé irányuló dallama.

A zenekari közjáték három részre osztható, 4+5+4 ütemre. A közjáték első és második részében, a xilofon szóló dominál. Weill többnyire kerüli ugyanannak a hangnak az ismétlését, ezzel adva atonális jelleget egy adott dallamnak vagy

[9] Charles Hazelwood: *Kurt Weill Violin Concerto Op.12, BBC Radio 3,* https://www.bbc.co.uk/programmes/p00br9zs (2006. Szeptember 9.) (Digitális hangfelvétel)

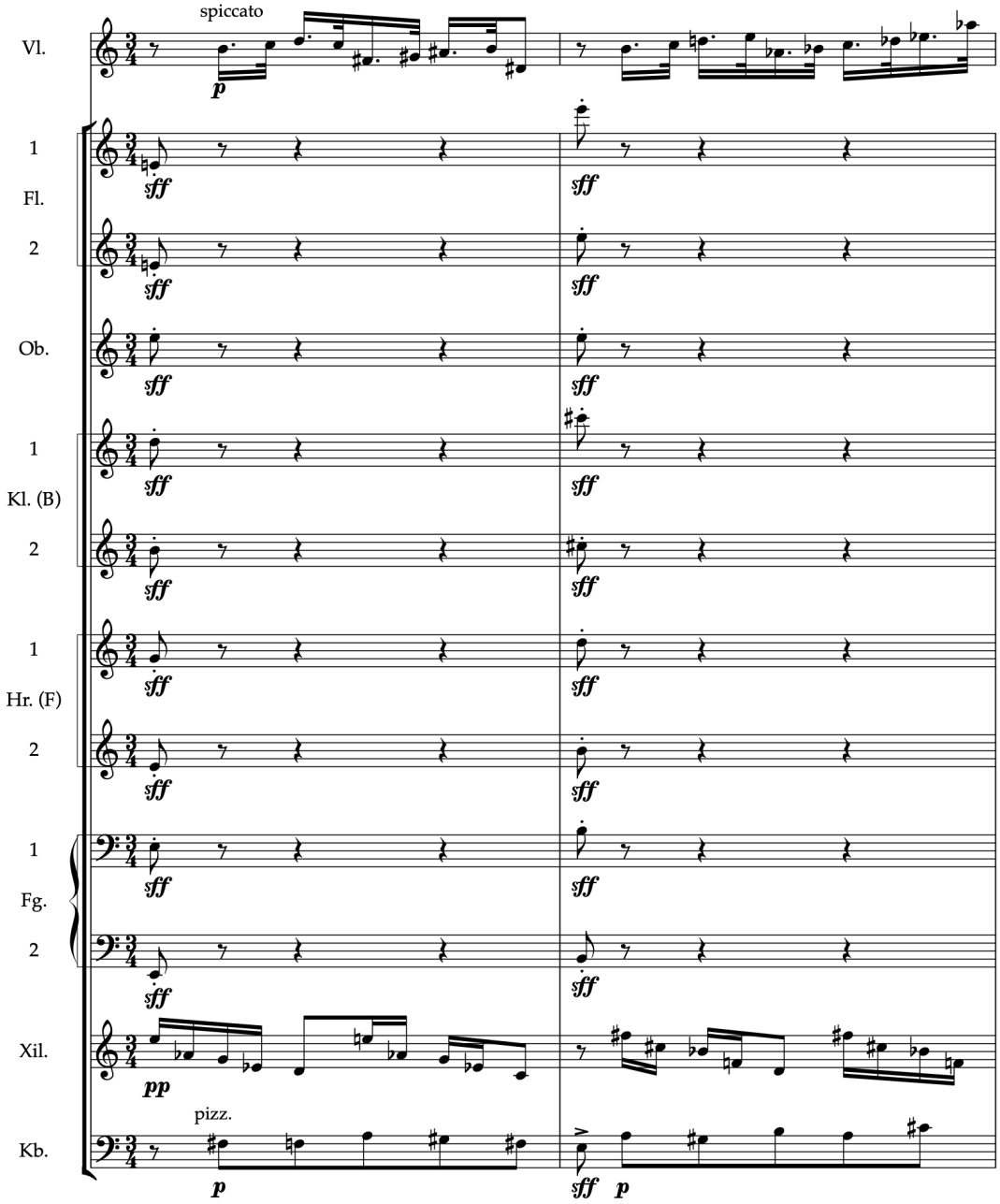
frázisnak. A xilofon szóló kivétel ez alól, mert a 23. és 24. ütemben, két ütemen keresztül szinte csak az „e” hangot repetálja, az ezt követő két ütemben a 25. és 26. ütemben, szinte csak „fisz” hangot játszik a xilofon.[10] Az első résszel szemben a zenekari közjátékban már nem a walzer ritmus dominál, hanem a kisnyújtott ritmus, melynek repetitív használatával elindul egy folyamat, ami majd a tétel végén az *un poco tranquillio* 79. ütemétől a tétel Codájában fog kiteljesedni, egy ragtime formájában.

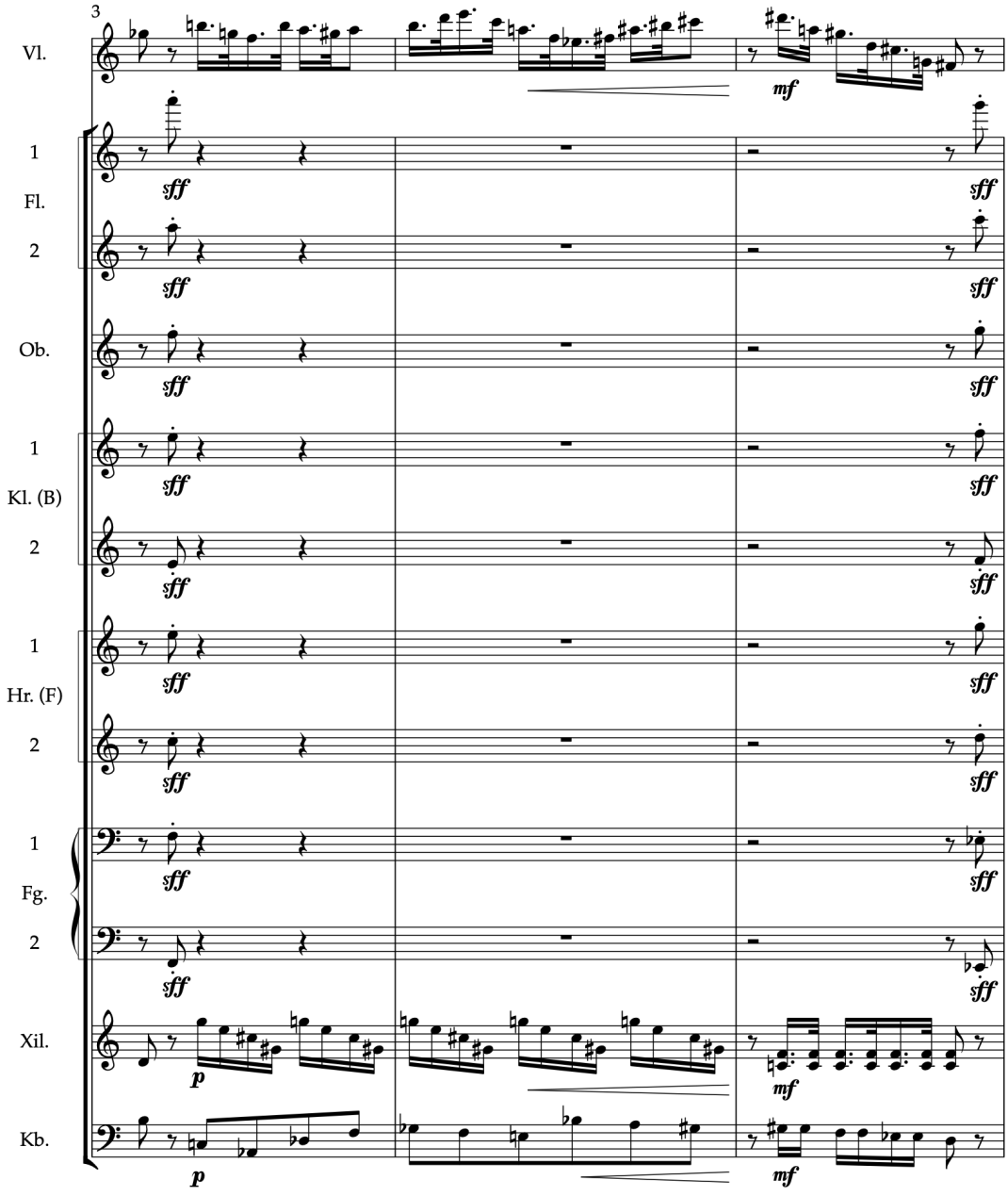
A már korábban említett zenekari közjáték három részre osztható (20–23.), (24–28.), (29–32.). Az első szakasz három ütemen keresztül vezet a 23. ütem csúcspontjára, ahol a fagottok és a nagybőgők fordítják vissza az eddigi fokozást. A második rész négy ütemen keresztül rövid *sfz* megszakítással halad a 29. ütemben lévő csúcspont felé, ahol már a zenekar *tutti unisono*-ja válaszol lefelé hajló frázissal, az eddig felfelé törekvő xilofon dallamra. A harmadik kisebb szakasz már nem törekszik fölfelé, a fuvolák veszik át a xilofon témáját és kerekítik le a zenekari közjátékot az egyhelyben toporgó kisnyújtott ritmikájukkal. (33–51.)

A xilofon szólójára a 33. ütemtől a hegedű válaszol, megtartva a kisnyújtott ritmusokat, ami a *spiccato* játékmóddal egy különlegesen feszes karaktert kölcsönöz a témának, melyet ezúttal a xilofon egyenletes tizenhatodokkal ellenpontoz. Ettől a karakter, és ritmusbeli különbségtől, meglehetősen groteszknek hat ez a zenei anyag.

A hegedű és a xilofon játékát a nagybőgők *pizzicato*-ja kíséri, miközben a zenekar először az ütem első ütésén, majd egyre inkább ezt a hangsúlyt eltolva, tiszta moll akkordokkal kölcsönöz lüktetést ennek a zenei egységnek. (33. ütem: a-moll kvartszext, 34. ütem: e-moll kvartszext, 35. ütem: d-moll szext). Ezek a *sffz* akkordok a 26. ütem hasonló akkordjának gesztusából származtathatók.

[10] Michael David Luxer, *The Early Instrumental Style of Kurt Weill*, (MA. Eastman Shool of Music, Rochester NY, 1972): 52-54.


Vl.
spiccato
p
1
Fl.
2
Ob.
1
Kl. (B)
2
1
Hr. (F)
2
1
Fg.
2
Xil.
pp
Kb.
pizz.
p
sff
p



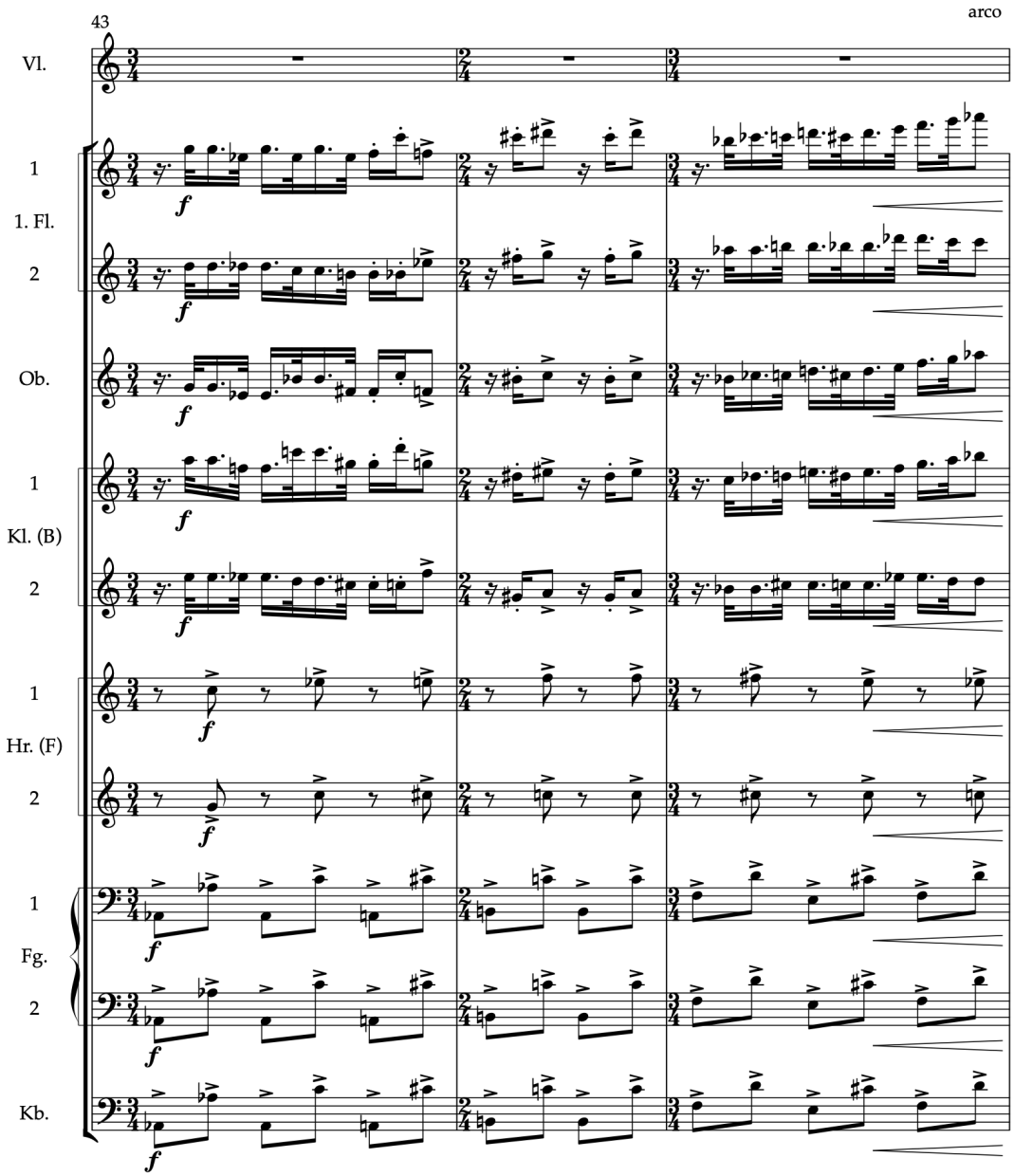
12. kottapélda, Kurt Weill, Hegedűverseny, II. tétel, 33-37. ütem.

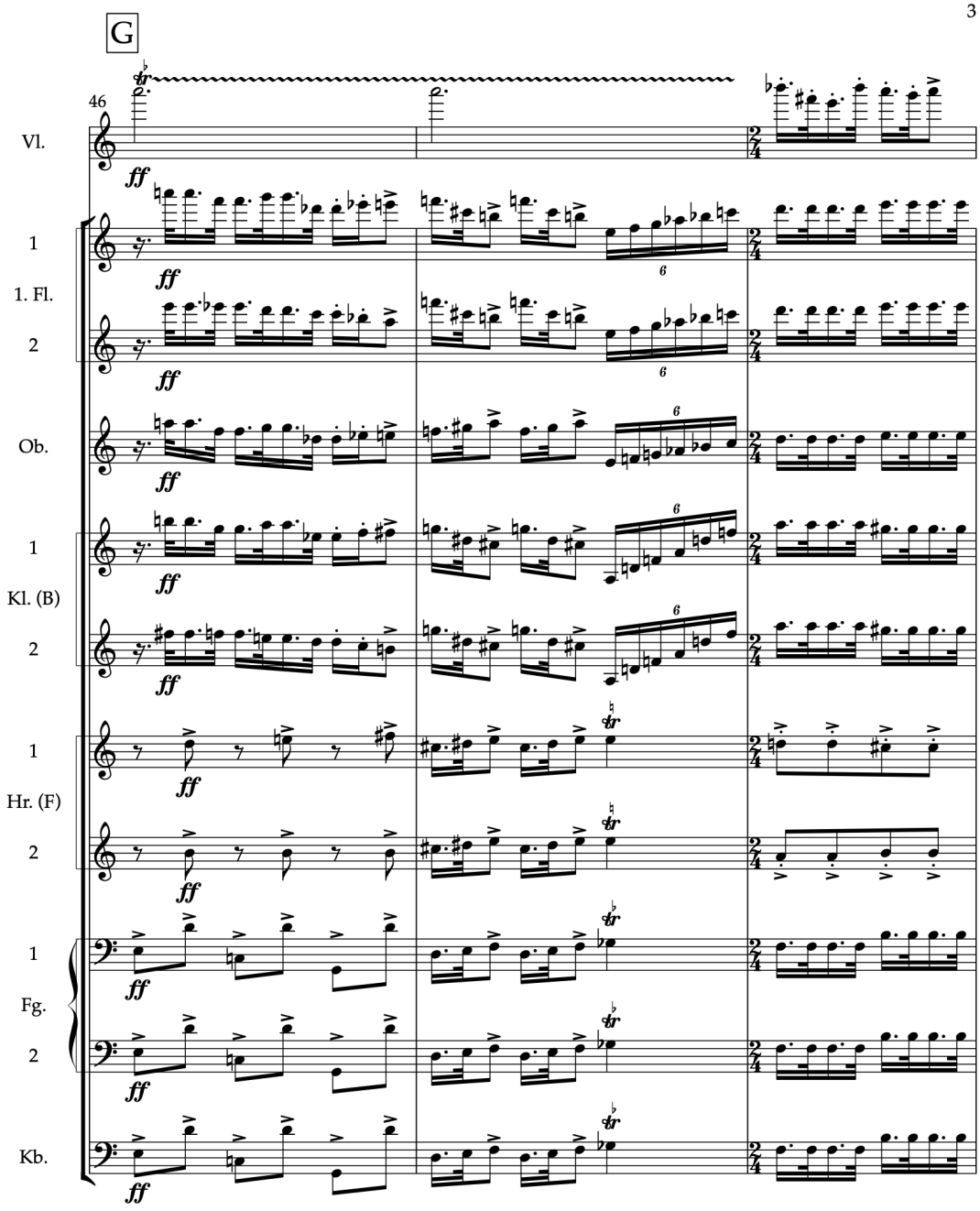
A 39. ütemtől a szóló hegedű, amolyan „perkusszív" effektussal, igen merev és kemény hangzású *pizzicato*-val, imitálja a xilofon szólóját. A tempó gyorsasága miatt sok előadó itt két ujjas *pizzicato*t használ.[11]

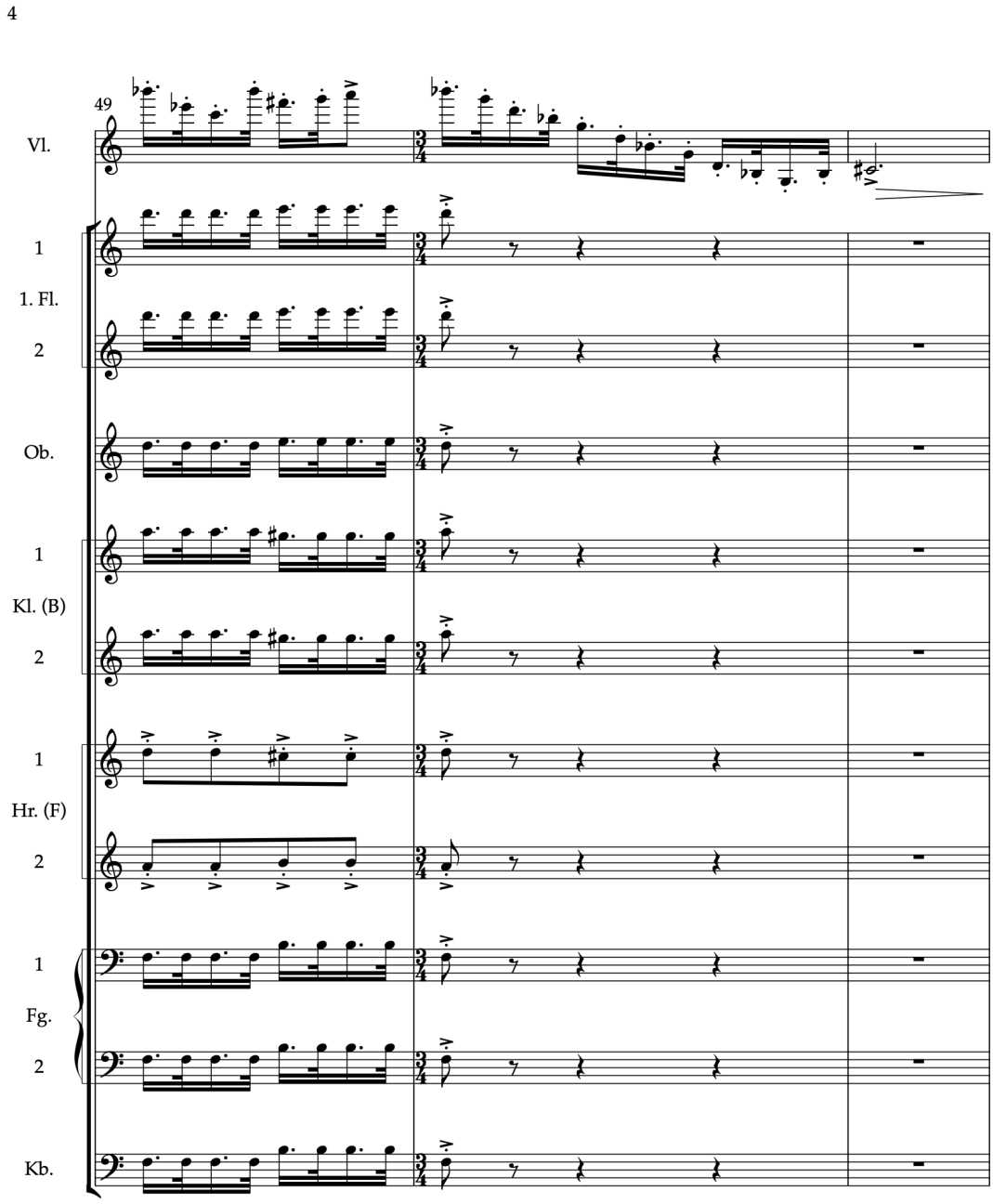
A 43. ütemtől a zenekar, mintha egy groteszk jazz-zenekart imitálna, melyhez a hegedű egy harsány trillával csatlakozik. Innen érkezünk el a 48., 49.,

[11] Erről részletesebben a harmadik fejezetben írok. Lásd: 114. old.

és 50. ütemek hármas csúcspontjáig. Először a 48. ütemben éri el a hegedű a háromvonalas „b” hangot, majd ezt az ütemet szinte hangról hangra megismétli a 49. ütemben, majd harmadszorra is egy újabb háromvonalas „b”-vel indítja az 50. ütemet, ahol a kíséret hangsúlyos g-moll szekund akkordja után lefelé ívelve kerekíti le az idáig tartó nagyobb zenei egységet. Az alábbi kottapélda, ezt a groteszk, jazz-zenkart mutatja:




3
G
46
Vl.
1
1. Fl.
2
Ob.
1
Kl. (B)
2
1
Hr. (F)
2
1
Fg.
2
Kb.
ff
6

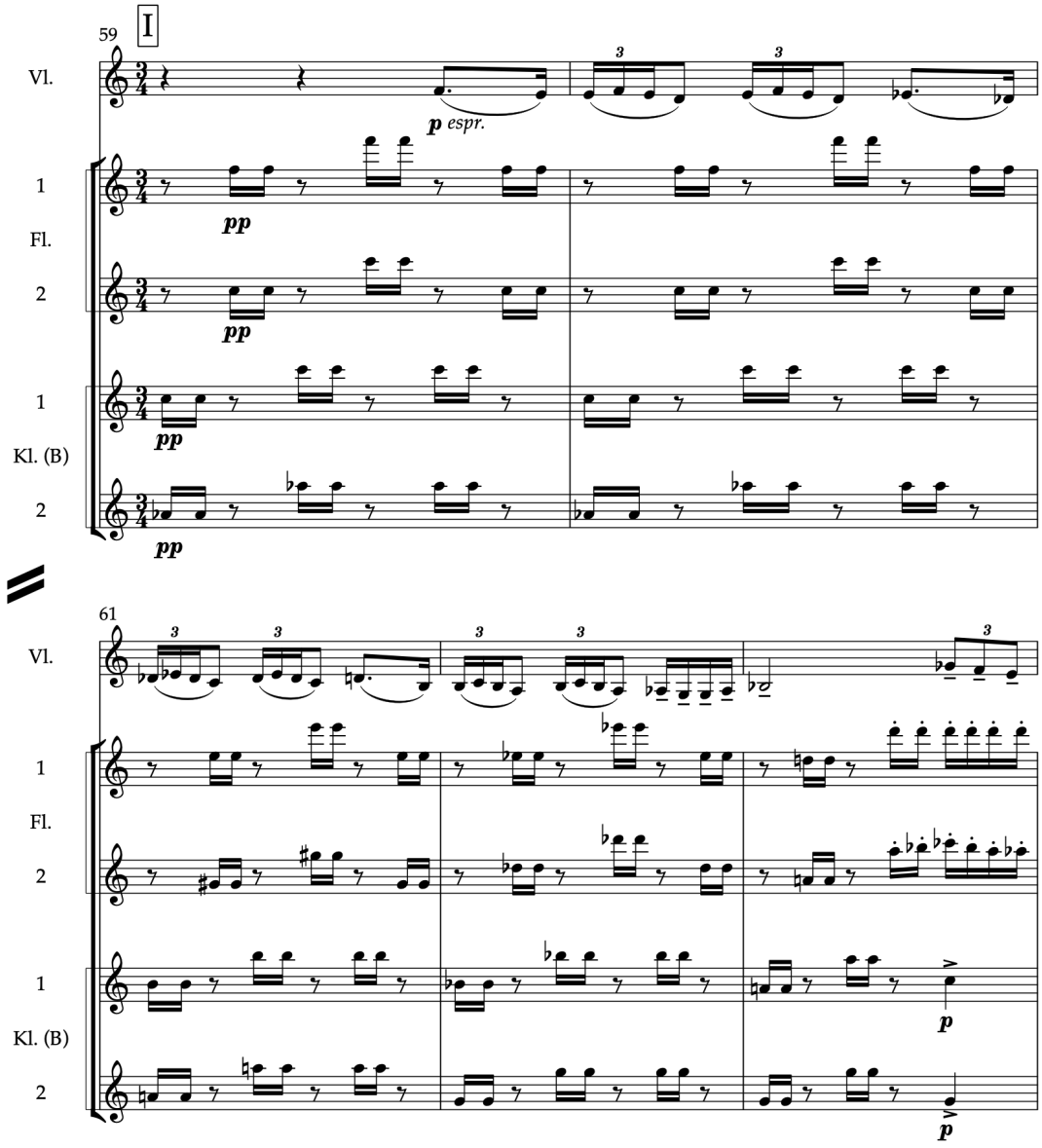


13. kottapélda, Kurt Weill, Hegedűverseny, II. tétel, 43-51. ütem.

A következő rész (52–68.) funkciójában akár trióként is értelmezhető.[12] Míg a zenei anyagot eddig főleg a főtéma *giocoso* jellegű motívumai uralták, innentől kezdve főképp a *cantabile*, *esspressivo* jellemzőkkel bíró második típusú zenei anyag lesz a domináns, mellyel a főtéma-részben a 16. ütemtől kezdődően

[12] Charles Hazelwood: *Kurt Weill Violin Concerto Op.12, BBC Radio 3,* https://www.bbc.co.uk/programmes/p00br9zs (2006. Szeptember 9.) (Digitális hangfelvétel)

találkozhattunk. Mindemellett megmarad a darab elejéről ismert groteszk walzer karakterű kíséret, bár egyre inkább háttérbe szorul. Amennyiben komolyan vesszük a *Notturno* címet, mintha egyre inkább álomba szenderülne a walzer motívum.



14. kottapélda, Kurt Weill, Hegedűverseny, II. Tétel, 59-63. ütem, „Klangfarbenmelodie” .

A trió első szakasza (52–58.) egy 4+3 ütemes periódus, mely két részre osztható, melyben az első négy ütem *cantabile* jellegére az 56. ütemben ismét játékos, *giocoso* motívummal válaszol a hegedű. Annak ellenére, hogy ezt a

zeneszerző semmilyen külön instrukcióval nem jelzi, ezt a karakterbeli különbséget érdemes az előadásban markánsan kiemelni. A trió második szakaszában (59–68. ütem) a hegedű *espressivo* főtémáját „*Klangfarbenmelodie*" jelleggel kísérik a fuvolák, és a klarinétok, mely a hegedű 57. ütemben már bemutatott motívumából eredeztethető. (14. kottapélda, Kurt Weill, Hegedűverseny, II. tétel, 59-63. ütem) Az 59. ütemtől a hegedű szólama a főtémából már ismert két különböző ritmikai elem kombinációjából épül fel: 1) a pontozott nyújtott ritmus, mely a 6. ütemtől dominál, 2) a tizenhatodtriola–nyolcad kombináció, mellyel a főtéma indul. Ezt a két motívumot ötvözi a szerző új zenei anyaggá.

A szakasz két öt ütemes periódusra bontható, melynek első tagja 1+ 4 (59–63.), második tagja 4+1 (64–68.) ütemes bővített periódus A második tag bővülését az utolsó ütem visszaismétlése okozza. Hasonló zakatolás szerű, szinte mechanikusan visszaismétlő technikát láthattunk már a 16–17., a 37–38., valamint a 48–50. ütemekben.

A 69-78. ütemig tartó rész a második zenekari közjáték, ahol ismét a xilofon kap szóló szerepet, mely egy három oktávon át ívelő esz orgonapontra épül. Ez az orgonapont egyenletesen repetált tizenhatodokban, a fuvolában az oboában és kürtben, valamint az ütemek elejét jelző nyolcadokban, a második fuvolában, a fagottokban és a nagybőgőkben jelenik meg. Ennek az orgonapontnak az ellenszólama a klarinétokban szólal meg. A 78. ütemben végül magára marad a xilofon a pontozott tizenhatod ritmussal, majd ezt a mozgást veszi át a 79. ütemben a hegedű, az *un poco tranqullio*-tól. Bár a szerző ezt nem jelzi, nagyon jól működik, ha a 78. ütemben a xilofon egy pici *ritartando*-val, szinte átnyújtja ezt a ritmikai lüktetést a hegedűnek.

A 79. ütemtől egy ragtime szerű zenei anyag szólal meg. Itt ismét Stravinsky és *A katona története* hatása érezhető, hiszen a Stravinsky mű második részében, a *Három tánc*-ban a harmadik tétel ugyancsak *Ragtime*.[13] Mintha egy

[13] Stravinsky több alkalommal is használja a ragtime műfaját, először a *A katona történetében*, majd a *Ragtime* című, 11 hangszerre; két hegedűre, brácsára és nagybőgőre, fuvolára, klarinétra kürtre, kornettre, harsonára, ütős hangszerekre, és cimbalomra írt műveiben. Mindkét kompozíció 1918-ból származik.

1920-as évekbeli jazzklub jelenet lenne meghangszerelve,[14] hiszen a hegedűt, csak egy hangulatában „walking bass”-re emlékeztető nagybőgő kíséri. Ezt a lépegető szólamot a szerző ugyan *arco* jelöléssel látja el, mégis szinte mindegyik lemezfelvételen, közöttük a számomra leghitelesebbnek, Weill szándékaival leginkább megegyezőnek ítélt Hermann Scherchen által vezényelt felvételen is, a nagybőgők *pizzicato*-val szólaltatják meg a passzást. A xilofon itt már csak egy-egy epizódban, apró fanfártéma erejéig jelenik meg. A tétel végén a 95. ütemtől vegyítve halljuk a hegedű játékában a *cantabile* témát (hangkészletében) és a xilofon-fanfárt (ritmikájában). A tétel végére a nagybőgő egyedül marad, és *morendo*-jával elaltatja a *Notturno*-t. Emiatt az elszenderedő effektus miatt, úgy hat a következő altétel, a *Cadenza* eleje, mintha egy álomba lépnénk át a jazzklub hangulatából.

II b) *Cadenza*

Ahogy a *Notturno*-ban a hegedű mellett a xilofon kapott meghatározó és szólisztikus szerepet, úgy a *Cadenza* altételben a trombita lesz az a szereplő, aki a hegedű kadenciáit bevezeti. A trombita, a hegedűt többször megszakítja, sokszor kiegészíti, vagy átvezeti egy másik hangulatba, formai részbe. Ezzel majdhogynem egyenrangú partnerekké válnak, több, kissebb-nagyobb epizód erejéig. Érdekes, hogy Weill a trombitával megintcsak egy olyan hangszert állít a szólista mellé mely mindaddig a hegedűverseny repertoárban csak a háttérben, színként jelent meg. A kor divatja, a berlini jazzklubok milliője, vagy – megintcsak – Stravinsky, és *A katona története* hatott volna Weillre? Talán mindkettő.

A tétel a fagottok, és klarinétok, által kísért trombita – érzetben messziről felhangzó – szignáljával indul. Ez az első hét – formailag valójában nyolc – ütem hangulatában, mintha egy távolból megszólaló színpadi trombitát idézne. Ezek a szignál-szerű motívumok hasonló dramaturgiai hatást keltenek, mint Mahler *III. Szimfóniájának* 3. tételében a postakürt álomszerű szólója. Természetesen itt sem

[14] Charles Hazelwood: *Kurt Weill Violin Concerto Op.12, BBC Radio 3,* https://www.bbc.co.uk/programmes/p00br9zs (2006. Szeptember 9.) (Digitális hangfelvétel)

tematikus, sem más, az álomszerű atmoszférán kívüli, kézzelfogható rokonság nincs Mahler népzenét idéző, melanlkólikus póstakürt szólójával. Weill egy, a korabeli hallgató számára talán ismerősnek ható hangulatot idéz meg csupán, és teszi ezt a tőle a *Hegedűversenyben* már szinte megszokott könnyedséggel és eredetiséggel. Egy ismerős gesztust helyez új kontextusba, egy ismerősnek ható zenei érzetet fogalmaz újra. A trombita keserédes hangulatú bevezető szólójára a hegedű karakterében kontrasztáló, virtuóz, majd apró, szinte lírai frázisokkal ad választ.

A tétel első huszonkét üteme, egyfajta *recitativo accompagnato*, melyben a hegedű szólamát kísérve (*a piecere*) a zenekar kisebb-nagyobb, hol tágabbra, hol szűkebbre hangszerelt akkordokkal jelöli meg a fontosabb harmóniai pontokat. Az énekbeszéd ezen fajta kísérete már a reneszánsz, és a barokk operák korából folytatólagosan maradt fent napjainkig, Weill itt megintcsak egy olyan kompozíciós technikával él, mely minden hangkészletbeli absztraktsága és korabeli naprakészsége mellett, egyfajta folytonosságot, a tradíciókhoz való szoros kapcsolódást mutat. Ezzel is követi Busoni, a zene jövőjét vizionáló filozófiáját, és kijelöli önnmaga számára a járandó utat.

A 117. ütemben a trombita melankólikus szignálja szakítjka félbe ezt a folyamatot, majd vezet egy 6/8-os lüktetésében megfogalmazott négy ütemes, kedvesen groteszk, walzer szerű epizódhoz. Erre a picit groteszk érzetre segít rá a hegedű *piano*, *tenuto*, *molto crescendo* felütése, mely egy negyed alatt *forte* dinamikába jutattja a szólót. Ezek a mozaik szerű jelenetek, markáns karakterváltozások, végig jellemzik a *Cadenza*-t. A tétel első nagyobb egységét, a walzer epizód után ismét a trombita rövid, mégis ritmikájában és gesztusában is monoton monológja zárja a 123-124. ütemben.

A második nagyobb egység a 125. ütemben az első „szabad", kíséret nélküli virtuóz, kettősfogássokkal tűzdelt hegedűkadenciával indul. Ez a tételben sorrendben első kadencia, bár kötött metrumban van lejegyezve, amennyiben szabadabban, valódi kadenciaként értelmezzük, tempóváltakozásaiban és hangulatváltásaival nagyobb művészi szabadságot engedélyezhet. A tizenhadod-triolák beszédszerű, árnyalt színekkel és gesztusokkal való megformálása, valamint a zenei idővel való fantáziadús játék, a passzázs értelmezése, tagolása

szinte mindegyik általam ismert hanglemezfelvételen, a kötött metrum ellenére kötetlen, zabolátlan módon kerül megfogalmazásra. A kadencia végén, a 137. ütem zaklatott, tág fekvésű akkordjai vezetnek rá a tizenhatod-triola *rubato*-jára, és készítik elő a következő négy ütem vad, *feroce* karakterét, mely egy mély fekvésű trillából indítja a következő, kirobbanó frázist.

A 141. ütemben ismét visszatér a re*citativo accompagnato* jelleg, melyet megintcsak a trombita-fanfár szakít félbe, és immáron teljesen egyenrangú félként, a hegedűvel együtt rövid duett-közjátékkal vezet el minket az ezt követő, megintcsak kíséret nélküli szabad kadenciához. Mint látható, eddig a *recitativo accompagniato*-k és a szabad kadenciák, mantra szerűen, logikus, egymásra épülő sorrendben váltották egymást.

Ez a második – szabad – kadencia még impozánsabb, még virtuózabb hatást kelt mint az első. Itt Weill metrum nélkül, szabadon kottázza le a kadenciát, és majdhogynem egészében, egyfajta fokozási elv köré rendezi a hegedű szólamát, melyet tulajdonképpen csak a három nagy, „h”-ra érkező lefutás tör meg folyamatosságában. Amennyiben ezt a temperamentumában fokozódó folyamatot követjük, a kadencia első zenei gesztusában lekottázott *fermata* nem más, mint egy rövid elbizonytalanodás, fennakadás, melyben semmiképpen sem szabad pontot tenni a zenei mondat végére. A kadenciát Weill egy kiírt, ritmikai struktúrába foglalt, mégis valójában csak „megkomponált” trillával fejezi be. Természetesen ez nem jelenti azt, hogy mellőzhetjük a hangértékek megtartását, mert ezzel struktúráját veszítheti a befejezés. A „trilla” hirtelen, zárlat nélkül ér véget, és hasonlóan ez első tétel expozíciójának befejezéséhez, mintegy légüres térbe érkezik. Ebből a kérdőjelszerűen nyitva hagyott vákumból indul el az új formai rész.

A 150. ütemben kezdődő *Vivace* részben a zenekar veszi át a trombita-fanfár témát, melyet eltolva előbb a trombita, később pedig a szólista is imitál. A 154. ütemben megfordul ez a pici, molekulányi zenei imitáció. Itt a trombita kezdi a fanfárt, melyet rögtön a zenekar ismétel meg, miközben a zenekar *forte*-jával ellentétesen a hegedű *pianissimo tremolo*-ja vezet majd *crescendo*-val az epizód zsákutca szerű befejezéséhez. A frázisra az utolsó pontot a cintányér *fortissimo* nyolcada teszi fel, amit érdemes a lehető legrövidebben, és legszárazabban

értelmezni. Ezt a tíz (4+5+1) ütemes szakaszt a 159. ütem *general pausa*-ja zárja, ami nem más, mint egy rövid, de intenzív erőgyüjtés, amolyan vihar előtti csend, az ezt követő ördögien virtuóz *L'istesso tempo*-hoz. Bár a szerző ezt külön nem jelzi, a tíz ütem, nemcsak dinamikájában és gesztusában, tempójában is mutathat a *general paus*a felé, több előadásban gyorsuló tendencia figyelhető meg, ami segíti ezt a dramaturgiai hatást.

A *L'istesso tempo*, a *Vivace* alaptempójára utalva újabb színt, újabb epizódot hoz a tételrészbe. Ebben a hosszú, huszonhét ütemes részben (160–186.) a hegedű *con sordino*, virtuóz tizenhatod futamait csak ütemsúlyokat markírozva kísérik a fagottok, és a nagybőgők. Ismét a trombita kap kiemelt szerepet, ellenpontban szólaltava meg a fanfár témát. Ez a formai rész, a *Cadenza* altétel utolsó egysége ideges, vibráló hatást ér el a hegedű zümmögő, robogó tizenhatod futamaival, melyből a trombita próbál kiutat találni, hol harsány, hol suttogó, mindúntalan visszatérő motívumaival. A 172. ütemtől hét ütemen keresztül „d" orgonapont felett zajlanak az események, amitől még áttetszőbb a hegedű-trombita kettős struktúrája. Az utolsó szó joga is a trombitának jut, egy hat ütemen keresztül kitartott *pianissimo* „esz" hanggal zárja a *Cadenza*-t. A hat ütemes hosszú hang nem más, mint egy pontosan kiírt korona, formailag más jelentősége nincs ennek a hat, tulajdonképpen „üres" ütemnek.

Rendkívül fontos, hogy a szólista a *L'istesso tempo*-ban mindvégig, az anyag nehézsége, és gyorsasága ellenére nagyon pontos, egyenletes maradjon, mert a szerző által megkívánt effektus csak vertikális átláthatóságában érvényesülhet. Weill *con sordino* utasítása nagyon sokat segít ebben, valamint abban, hogy a trombita esetleges, a frazeálásból adódó legapróbb tempó ingadozásait kompenzálni tudjuk, hiszen a sok eljátszandó hang ellenére a sordino használatával jól halljuk a zenei történéseket. Nem értek egyet azokkal a felvételekkel, és előadókkal, akik önkényesen mellőzik a *con sordino* útmutatást. A passzázs transzparenciáját megőrzendő, a megoldás ebben az esetben is a zenekar, és a szólista helyes egyensúlyának kialakításában rejlik.

II c) *Serenata*

A *Serenata* altételben, tudja a szólista leginkább megmutatni játékának leglírikusabb oldalát. Ebben a részben mutatkozik meg a *Hegedűverseny* leggyengédebb, leglágyabb dallami világa. A tétel alapvetően homofón zene, a *Serenata* alcímet is azért kaphatta az altétel, mert stílusában egy „egyszerű", harmóniákkal kísért dalra emlékeztet.

Az első nyolc ütemben az első zenei mondatban, (formailag A-Av-B, 2+2+4) ennek a homofón felépítésnek a kísérete szólal meg először, a fuvolák *unisono*-jában és a fagottok szekund párhuzamos mozgásában. Ez kíséretként zakatoló tizenhatod-triola, nyolcad mozgás, amely karakterében leginkább a tangóval rokonítható, és a metrumváltozások ellenére sem veszít feszességéből, sőt, a 197-198 ütemekben a harminckettedek még jobban erősítik ezt az érzetet. Ez ad keretet később a hegedű igen finoman vezethető dallamíveinek. A tételt indító nagybőgő *pizzicato* ugyancsak ezt a táncos jelleget hangsúlyozza.

Tehát a nyolc ütemes tangó bevezető után szólal meg a hegedűszóló, *piano*, *dolcissimo* karakterrel. Weill itt még külön *non marcato* megjegyzést is jelöl, és az egyebként ütemeken átívelő *legato*-kkal lágyítja a dallamot. Egy harmadik elem is megjelenik, a 201. ütemben, az oboa, mely az ezeregy éjszaka hangulatát megidéző motívumaival tulajdonképpen a főszólam („*Hauptstimme*") funkcióját tölti be. Erre utal a *piano espressivo*, intenzívebb, dúsabb játékmódot kívánó jelölés, szemben a kíséret *pianissimo*-jával, és a szólista már említett *dolcissimo* karakterével. A hegedű ellenpont szólama az oboával együtt mozog, ezért fontos, hogy a két szólam két különböző karaktere minden különbsége ellenére egymásba olvadva szólaljon meg.

A 201–217. ütemig tartó szakasz, sokszorosan bővített periódus. A periódus első fele négy ütemes, a második fele, mely a 205. ütemben kezdődik, két ütemnyi belső (208–209.) és két ütemnyi külső (211–212.) bővüléssel gazdagodik. A „maradék" négy ütem (213–217.) egyfajta *codetta*, kisebb záradék, amolyan lecsengetése, visszhangja a megelőző szakasznak. A periódus második felében a 104. ütemben felütéssel jelenik meg egy újabb ellenszólam a nagybőgőkben, melyet aztán a fagottok *unisono* játéka vesz át. A 213. ütemben

szólamot cserél a hegedű és az oboa, a hegedű átveszi a nyújtott ritmusos ezeregy éjszaka jellegű főszólamot, melyet oktávban kettőz az első klarinét, míg az oboa a hegedű eddigi széles ívű játékmódját a „*Nebenstimme*”-t játssza. Végül ez az első sokszorosan bővített periódus a 216–217. ütemben kerül lezárásra, a kíséret *ostinato*-jának a kürtök, majd fagottok elhalkuló, és lassuló játékában. Ennek ellenére a következő szakaszban az itt *morendo* jellegű *ostinato* nem tűnik el, hanem a következő részben a zenekar *forte* tuttijában kap új erőre.

A 218-223. ütemig tartó szakasz *a tempo* zenekari közjáték, amelyben a fúvósok a tangó kíséret hangsúlyokkal megtűzdelt motívumát játsszák *forte*, míg a nagybőgő *fortissimo*, a hegedű első belépésére emlékeztető anyaggal hallhatóak. Ez a rész a zenekari balansz szempontjából megintcsak nagyon kényes, hiszen a fúvósok *forte,* akcentussokkal tűzdelt játéka előtérbe kerülhet a nagybőgők kiemelendő szólamával szemben. A közjáték egy *crescendo*-val vezet a hegedű 224. ütembeli *fortissimo* belépéséig, mely karakterében a zenekari közjáték nagybőgő témájának továbbgondolása, és melyet oktávban az oboa erősít. A hegedű szólóban a 226. ütemben Weill az ütemet *fortissimo rubato* jelöléssel látja el, de mivel ez a zenei anyag már magában egy megkomponált *rubato*, nem szabad ezt a gesztust eltúlozni. A 224. ütemtől hat ütemes periódust hallhatunk, négy ütem plussz két ütemes echo szerű bővüléssel, mely bővülésben a kürt szólója egy megkomponált lassítással zárja ezt a formai részt. Ez a kürtszóló a hegedű kisnyújtott ritmusú motívumát veszi át és lassítja le, majd a ritmust triolára szélesítve vezet a következő rész fuvola szólójához.

A 230. ütemben kezdődő hosszú fuvola szóló Ravel hangzásvilágát idézi. Itt a hegedű *pizzicato* kísérete valami egészen különleges atmoszférát kölcsönöz, olyan mintha egy pici hárfa kísérné a fuvola érzéki dallamíveit. Ez az egész formai rész, talán egy színházi kísérő zene jellegét hordozza magában.[15] A hegedű a kísérő szerepkörből csak a 243. ütemben lép ki, melyben átveszi a szólót a fuvolától. A kíséretben ismét a tangó motívumot halljuk, először a kürtökben, a fagottokban, majd a nagybőgőkben. Ebben a hat ütemes periódusban (4+2 ütem bővülés) az utolsó két ütemben a hegedű magára marad. A periódus két ütemes bővülésében (247–248.) a hegedű Richard Strauss *Hősi élet* című szimfonikus

[15] Charles Hazelwood: *Kurt Weill Violin Concerto Op.12, BBC Radio 3,* https://www.bbc.co.uk/programmes/p00br9zs (2006. Szeptember 9.) (Digitális hangfelvétel).

költeményének, ha nem is szószerinti idézetét, de mindenképpen hangulati tükörképét hallhatjuk visszacsengeni „bé”-ről (*Hősi élet,* 2 ütem az 5. próbajel előtt; fafúvók, kürtök és csellók „asz”-ról).

A 249. ütemben a hegedű a 201. ütemből már ismert, oboa által játszott „*Hauptstimmme*”-t imitálja. Innen, a 249. ütemtől a tétel záró szakaszában az összes eddig megismert téma megszólal, mintegy visszatérésként áthangszerelt formában hallhatjuk a tétel elején már megismert témákat. Mint már említettem, ezúttal az oboa helyett a hegedű kapja a „*Hauptstimme”*-t. A hegedű széles melodikus témáját, az oboa és a klarinétok veszik át, míg a fuvola és a fagottok kísérik az együttest a tangó motívummal. A dramaturgiai hatás egy reprízt, vagy Codát sugall.

Három ütemes bújtatott epizód erejéig, a 259-261. ütemben a kíséretben visszaidéződik az első tétel mottó akkord tematikája. Itt már csak egy kvart marad a schönbergi akkordból, a kisdob előkés tizenhatodjainak funkcióját a tangóritmus tizenhatod triolái veszik át. Az epizód ismét a hegedű magányos szólójával zárul, megint szó szerint ismétli a 247-248. ütem *Hősi élet* idézetét, de itt most kvinttel lejjebb „esz”--ről.

A tétel utolsó négy üteme a tangóritmus elhalásával, a bőgőkben motorikusan ismételt tangó-ritmus első tagjának eltűnésével, majd a hegedű magányos, hosszan kitartott „desz-f” tercének teljes rezignálásával, semmibe veszésével ér véget.

2.3. Harmadik tétel

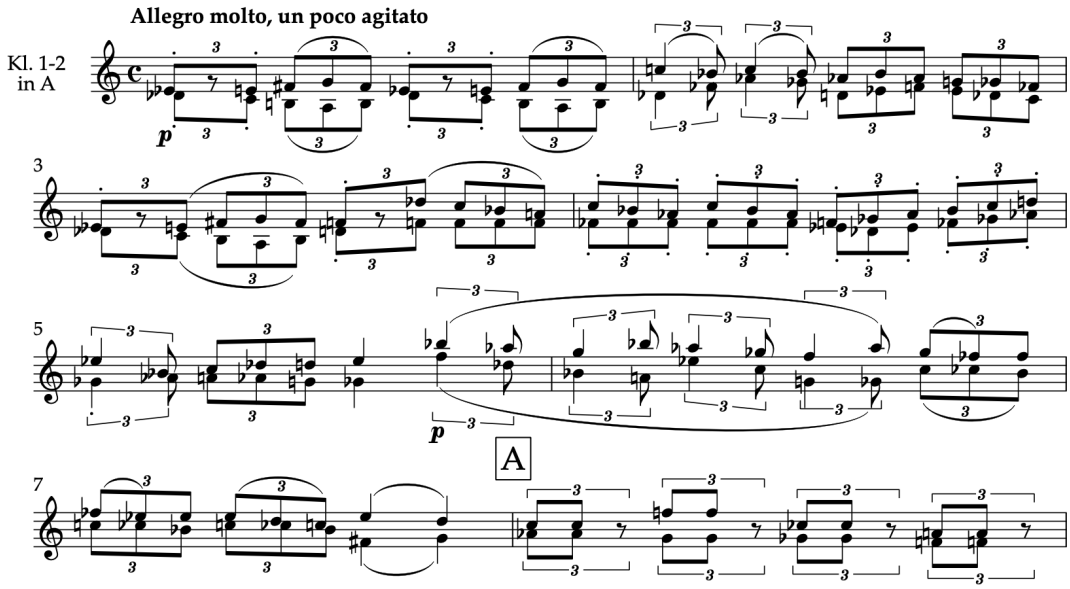
A harmadik tétel tempóját tekintve a klasszikus hagyományba illeszkedve, a versenyműű leggyorsabb, legvirtuózabb tétele. A tétel a darab végére az alaptempótól – *Allegro molto*, *un poco agitato* – elrugaszkodva két, viszonylag szoros egymásutánban megkomponált további fokozással (*Con fuoco-Piu mosso*) egyre gyorsul. Már a kezdő, két klarinétban megszólaló téma *moto perpetuo* jellege is szembetűnő sajátossága a tételnek, de nevezhetnénk a zárótételt akár tarantellának is, mely egyre gyorsulva, egyre hajszoltabban, egyre őrültebben,

egyre kaotikusabban és virtuózabban rohan a végkifejlet felé. Néhány lemezismertető a tételt hangulatában Jacques Ibert 1929-es *Divertissement* című darabjához, mások *burlesque*-hez hasonlítják.[16] Mindkét gondolattársítás helyes lehet, hiszen a tétel idító témája határozottan játékos, szeleburdi karaktere, mindenképpen könnyed, szórakoztató hangulatot ígér. A nagybőgők *pizzicato* kísérete ráadásul egyfajta táncos jelleget is kölcsönöz az első periódusnak, mely ugyan gyorsan szertefoszlik, mégis könnyű, szinte légies érzetet kölcsönöz a tétel elejének.

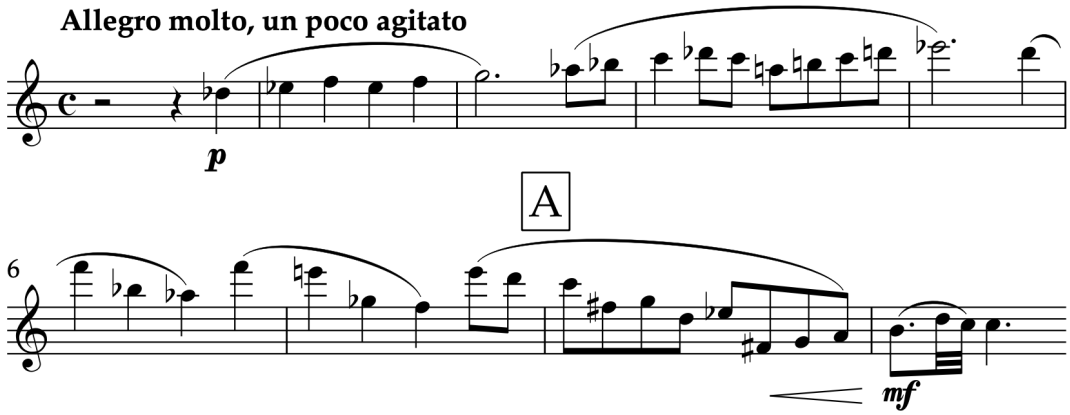
Amennyire az első tétel egy zárt, szinte mereven klasszikus szonátaformában íródott, annyira kusza és mozaik szerű az utolsó tétel formai felépítése. A tétel elején, mintha egyfajta rondóforma-szerű érzetet keltene a szerző, ám ez a koncepció hamar meghiúsul, hiszen kevés az első hallásra közös, vagy párhuzamos zenei motívum. Rondóformában tehát nem gondolkodhatunk. Első látásra talán egy nagyon lazán értelmezett szonátaforma nyomait is felfedezni vélhetnénk a tételben, de ez a koncepció sem állja meg a helyét. A tételben a kidolgozási rész érzetét keltő formarész után nem tér vissza sem a „főtéma", sem a „melléktéma", így szonátaformáról sem beszélhatünk. A tételen belüli koherenciát leginkább az egyes témák egymásutáni építkezésszerű halmozása, valamint egyfajta vissza-visszatérő dallam-, és ritmikai lüktetésérzetek adják. A tétel tempóbeli fokozását közjáték-szerű formarészek szakítják félbe, melyek karaktere esetenként szöges ellentéte, kontrasztja a tételt meghatározó virtuóz hangvételnek. Weill ebben a tételben egy igen szabad – néha akár kaotikusnak tűnő –, tízrészes, mozaikszerű formában gondolkodik. Ez a tíz egység: A, B, Av, Bv, C, D, Avv, Dv, Cv, Coda formai részként jelölhető.

(A–rész: 1-15. ütem) Egyfajta kusza, mozaikszerű gondolkodás már a tétel első periódusában jelen van, hiszen az első triolás, öt plusz két ütemes nyitótémát, mely a két „a" hangolású klarinétban tükörmozgásban szólal meg (15. kottapélda). Ezt a hegedű egy ütemmel eltolva, a második ütemben egy nyolc ütemes, lüktetésében lassabb, negyed-nyolcad léptékű ellenponttal kontrasztálja (16. kottapélda). Ez, a hegedűben ellenpontként felhangzó kantiléna-szerű karakter az egyik koherenciát teremtő motívum, mely a tétel folyamán még visszatér.

[16] Charles Hazelwood: *Kurt Weill Violin Concerto Op.12, BBC Radio 3,* https://www.bbc.co.uk/programmes/p00br9zs (2006. Szeptember 9.) (Digitális hangfelvétel)



15. kottapélda, Kurt Weill, Hegedűverseny, III. Tétel, 1-5. ütem, klarinétok, nyitótéma.



16. kottapélda, Kurt Weill, Hegedűverseny, III. Tétel, 1-9. ütem, nyitótéma, hegedű ellenpont.

A két zenei réteg csak a 9-10. ütemben kerül szinkronba, mindaddig párhuzamos síkokon mozognak a történések. Ettől a látszólagos kavalkádtól, melyben a hegedűn kívül a klarinétokhoz társulnak a bőgők *pizzicato*-i, majd később a fagottok a klarinétokat tükörmozgásban követő triolái, az üstdob *pianississimo* bele-beleszólásai, és a fuvolák *tenuto* negyedei, az első periódus kifejezetten cirkuszi jelleget kap. A kilencedik ütemtől helyreáll az egyensúly, a

hegedű és a zenekar viszonya a tiszta alá- és fölérendelt viszonnyá rendeződik, melyben a hegedű szólista kerekedik felül, és a triolás lüktetés ideiglenesen kíséretté szelidül. Az első, összességében tizenhárom ütemes periódus utolsó négy üteme fokozás, mely a 14. ütem *forte*-jában teljesedik ki.

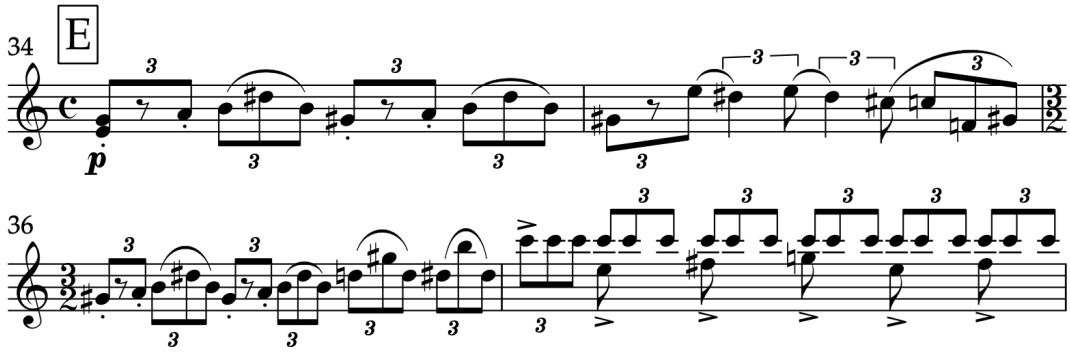
A 14. ütemben, a szélesen, immár *forte*-n éneklő hegedűszólamot az ütem második negyedén a zenekar hangsúlyos *forte* akkordja támasztja alá, mely tulajdonképpen egy terchiányos G-Dúr szeptimakkord, és amely a felső regiszterben „gisz-cisz" kvinttel egészül ki. Ezt az akkordot megelőzően a nagybőgők a 10-11. ütemtől kezdve folyamatosan kromatikusan a „g" alaphang felé gravitálnak, ugyan csak „asz"-ig jutnak, mégis az ütem „g"-je mintha ennek a folyamatnak az oldása, harmóniai megérkezése lenne. Kurt Weill harmóniai rendszerével Alan Chapman foglalkozik behatóan.[17] Chapman, Weill harmóniáit az Allen Forte által kidolgozott *Pitch Class Theory* összhangzattani rendszeren belül részletesen elemzi.[18] A harmóniák ilyen fajta elemzése, úgy érzem, túlmutat a hangszeres játékos szakmai kompetenciáján, ezért mélységében nem, csak érintőlegesen említem meg az előadó számára fontosabb harmóniai csomópontokat.

(B rész: 14-33. ütem) Ha rondóformában gondolkodnánk – de nem tehetjük –, minden bizonnyal a 14-33. ütemeket közrefogó szakaszt értelmeznénk a rondótémát követő első epizódnak, melyet a rondótéma visszatérése követne. Ebben a 14. ütemtől kezdődő formai részben a hegedű az eddigi *cantabile* jellegű, negyed-nyolcad mozgású játékmódját egy sokkal játékosabb, *giocoso* karakter követi, melyben a hegedű trillázva veszi át a főtéma triolás lüktetését. A szólista trillákkal játékosabbá tett első zenei mondata, dinamikai fokozással halad a 26. ütem első *forte* kiteljesedéséig. Eközben a zenekar könnyed, komplementer, hangsúlyokkal tűzdelt, fokozatosan halkuló triolákkal, a hegedű fokozásának szöges dinamikai ellentétét játssza, mely kontrasztot érdemes az előadásban előtérbe helyezni. A 25-26. ütemben megint egy ütem eltolódással változnak a zenei folyamatok. Míg a zenekar a 25. ütemben a triola mozgást negyed lüktetésben katonásan rövid nyolcadokra cseréli – melyek mintha Shostakovichot

[17] Alan Chapman: The Schönberg Connection, in A New Orpheus (szerk. Kim H. Kowalke) Yale University Press, New Haven és London 1986. 109.
[18] Allen Forte: The Structure of Atonal Music, Yale University Press, New Haven 1973.

vetítenék előre – addig a hegedű szólama, csak az ezt követő ütemben vált ritmikai karaktert.

Csakúgy mint a nyitótémában, Weill itt is az általa oly kedvelt kompozíciós technikát használja; egy ütemmel eltolja a párhuzamos zenei történések síkját. Sőt, mitöbb, itt – a második formai részben – csakúgy mint az első alkalommal a periódus 8-10. ütemben (28-30.) fonja össze a szálakat, és hozza ismét közös nevezőre a szólistát a zenekarral. A hegedű a 30. ütemben újabb dinamikai csúcspontot ér el, immár *fortissimo* játszik, dúsítva a hangzást először négyszólamú akkordokkal, majd folyamatos kettősfogás tremolóval. Ezalatt a zenekarban megjelenik a nagybőgőkben a tizenhatod *ostinato*, mely ritmikai mozgás a későbbiekben (97.) jut majd jelentős szerephez. A nagybőgők tizenhatod *ostinato*-ja – majd később ennek a tizenhatod léptékű mozgásnak a visszatérése – egyfajta koherenciát, egyfajta formai rendezői elvet teremt majd a tételen belül. Erre nagy szüksége lesz majd a hallgatónak és az előadónak, hiszen a következő formai résztől kezdve látszólagosan felborul minden eddigi rend. Elveszítjük a – nem létező – rondó érzetet, teljesen új lüktetésű és metrumú témák és formai részek követik majd egymást szoros egymásutániságban. Ezután a kavalkád után, két ütemes *diminuendo* átvezetés mutat az eddigi nyitótéma visszatérésére.



17. kottapélda, Kurt Weill, Hegedűverseny, III. Tétel, 34-37. ütem, hegedű, nyitótéma-változat.

(Av rész: 34-39. ütem) A 34. ütemben igen röviden, öt ütem erejéig visszatér a nyitótéma, jobban mondva ennek a változata, ezúttal a hegedűben (17. kottapélda) és az első klarinétban. Ellentétben a tétel elejével, itt nem tükörben, hanem párhuzamban mozog a két szólam, mialatt a nagybőgők csakúgy mint először, itt is könnyed *pizzicato*-val kísérik a témát.

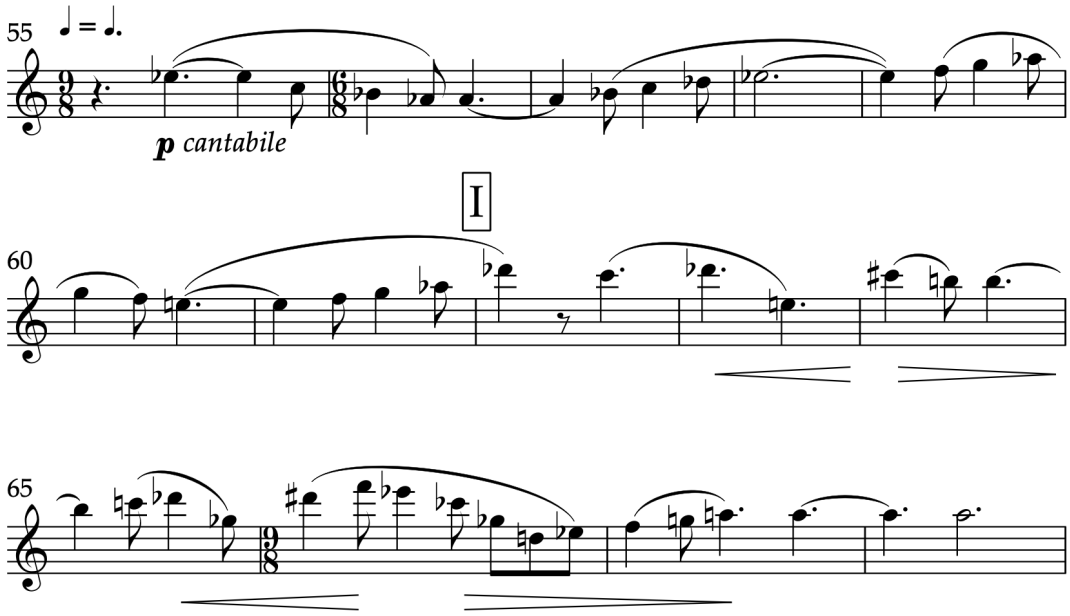
A tétel elejéről már ismert negyed mozgású ellenszólamot a hegedűvel ellentétben itt az oboa játssza, de a 36. ütemben változik a metrum, és még nagyobb léptékben mozog a lüktetés. Az eddigi negyed lüktetést a 3/2-ed nagyobb léptékű mozgása váltja fel, négy ütemen keresztül. Fokozatosan kilépünk a nyitótéma bűvköréből, melynek jelei: 1) a metrum változása, 2) ezt követően az üstdob akcentuált triolás motívumának hirtelen felbukkanása, majdpedig 3) a negyvenedik ütemben, egy egészen új dallami elem megjelenése, amivel Weill egészen más irányba viszi a történéseket.

(Bv rész: 40-54. ütem) Az itt következő négy plusz három ütemben – bár a triola motívumokat a hegedűben megtartva –, egy átvezetésen keresztül új irányba viszi a szerző a tételt. Ez a hét ütem (40-46.) először új formai részként hat, melyben a hegedű virtuóz trioláival, valamint a zenekar először hangsúlyos, majd hangsúlytalan ütemrészeken behozott tutti akkordjaival akár recitatívóként is hathatna. Azonban nagyobb léptékben vizsgálva, csak az eddig B résznek nevezett formarész egyfajta variánsa, hiszen az A, és Av rész zenekarban hallható triola mozgásait, csakúgy mint a B részben, itt a hegedű veszi át.

Rendkívül komplex és összetett a tétel mindkét, a formai részen belül, akár zenekari közjátéknak is nevezhető része. Közülük itt, az első (47-54. ütem) a rövidebb, zenei textúrájában azonban semmiképpen sem kevésbé intenzív. Ez a „közjáték” két fő motívumra épül: 1) a ritmikus, mindvégig *fortissimo* triolák könyörtelen és megállíthatatlan mozgására, valamint 2) a rézfúvók oszlopszerű, *alla breve* mozgó témájára. Az erősen d-moll érzetű első pár ütemben, mintha megintcsak Schönberget idézné a szerző, ha nem is felépítésében, de hangulatában, ám ez az érzet hamar szertefoszlik. Az ötvenegyedik ütemtben a triolák alatt megjelenő pontozott nyolcad-tizenhatod kisnyújtott ritmus, hirtelen felborítja az eddigi szilárd ritmikai egyensúlyt, majd hangsúlytalan ütemrészekre hozott *marcato*-kkal összekuszálja az eddigi kiegyensúlyozott ritmikai lüktetést.

Ez egy rendkívül hatásos dramaturgiai eszközzé válik a következő rész tükrében. Itt egy egészen új, egészen más, és meglepő hangulatú téma kerül hirtelen a tételbe.

(C rész: 55-96. ütem) Az új formai rész ismét nyolcad lüktetésre épül, de új karakterben. Az első tizenhat ütemében szinte egy sanzon könnyedségével vezeti Weill a hegedű szólamát (18. kottapélda), és ebből a felhőtlen dalból csak a kíséret fura, olykor bicegő klarinét nyolcadai rántanak vissza minket a tétel alapvetően nyugtalan hangulatába.



18. kottapélda, Kurt Weill, Hegedűverseny, III. tétel, 55-70. ütem, a hegedű sanzon szerű témája.

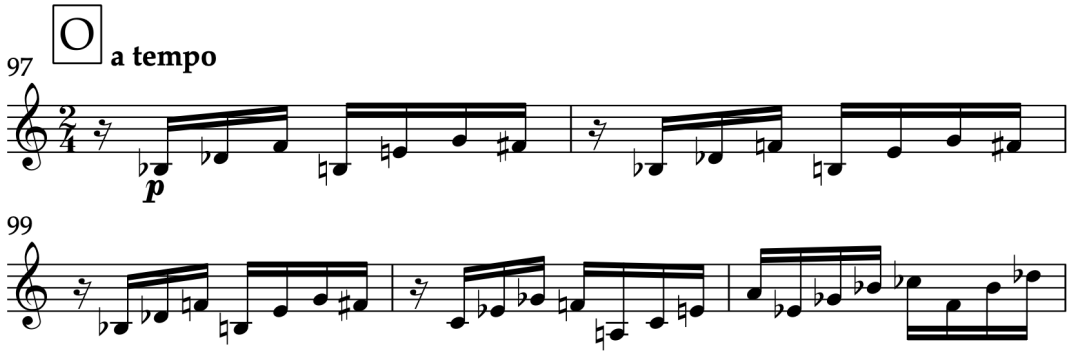
A kíséret harmóniái ugyan ritmikai lüktetésükben követik a hegedűt, mégis minha egy másik harmóniai síkon mozognának, és ettől egy picit groteszk, paródia szerű jellege lesz a témának. Ettől a kettősségtől a hatnyolcad kerekségébe valami szögletes, oda nem illő érzet kerül.

A 70. ütemben a mindaddig halkuló zenekar hirtelen *forte* oktáv ugrással, melyet egy ütemmel később a hegedű agitáltan imitál, felrúgja az eddigi idill-paródiát, és négy kaotikusnak ható és hangzó ütemmel indítja a melléktémarész csúcsponja felé mutató egységét. Ezt a csúcspontot a 79-83. ütemben érjük el, melyben a *fortissimo* hegedűt, a zenekar a darabban eddig már többször

alkalmazott *recitativo accompagniato*, homogén akkordkísérettel támasztja alá. Míg az első ilyen tutti *fortissimo* akkord „a-d-g", kvart felépítású – az első tételben oly gyakran előforduló schönbergi struktúra – addig a nyolcvanegyedik ütemben a zenekar, egy a hangerő ellenére sokkal lágyabb érzetű f-moll szextakkordot játszik. Ez a harmóniai kontraszt, a gyors tempó ellenére sem veszhet el, hiszen a formarész lezárását készíti elő, mely majd egy sokkal lágyabb, még tempójában is lassabb átvezető részen keresztül vezet a következő formai részhez.

A következő tizehárom ütemes periódus kilép a tétel eddigi hajszolt tempójából, és a tételen belül először, a tempó egyre lassul, és egyre inkább megnyugszik az eddigi folytonos mozgás. Ahogy a formarész elején egyfajta fokozás, építkezés elve valósult meg a – dinamikai – csúcspontig (79-83. ütem), úgy ez a tizenhárom ütem leépít, hangulatában, és dinamikájában is visszafelé építkezik. A hegedű könnyed felfelé ívelő trillái vezetnek bele ebbe a folyamatos *rallentando*-ba. A frázist, a már ismert nyolcad (6/8-9/8) lüktetés felett az oboa, és a kürt *unisono*-ja szinesít. Ezt az oboa-kürt szólamot ellenpontozza a hegedű, hol további trillákkal, hol dallamos kvartolákkal. A nyolcadmozgás és a kvartolák egyidejű játéka rendkívül szabad dallami hatást kelt, mintha a szólista csak improvizálna a zenekar témája felett. A periódus nemcsak lassul, halkul is egyben, így a következő formarész meglepetésszerűen, minden előzmény nélkül kaphat friss lendületet. Ez, a darab során már többször hallott éles dramaturgiai váltás, a kor modern német színházára jellemző szinpadi effektus. Később a *Koldusopera* fináléjában köszönnek vissza hasonlóan éles tempó, és karakterbeli váltások.

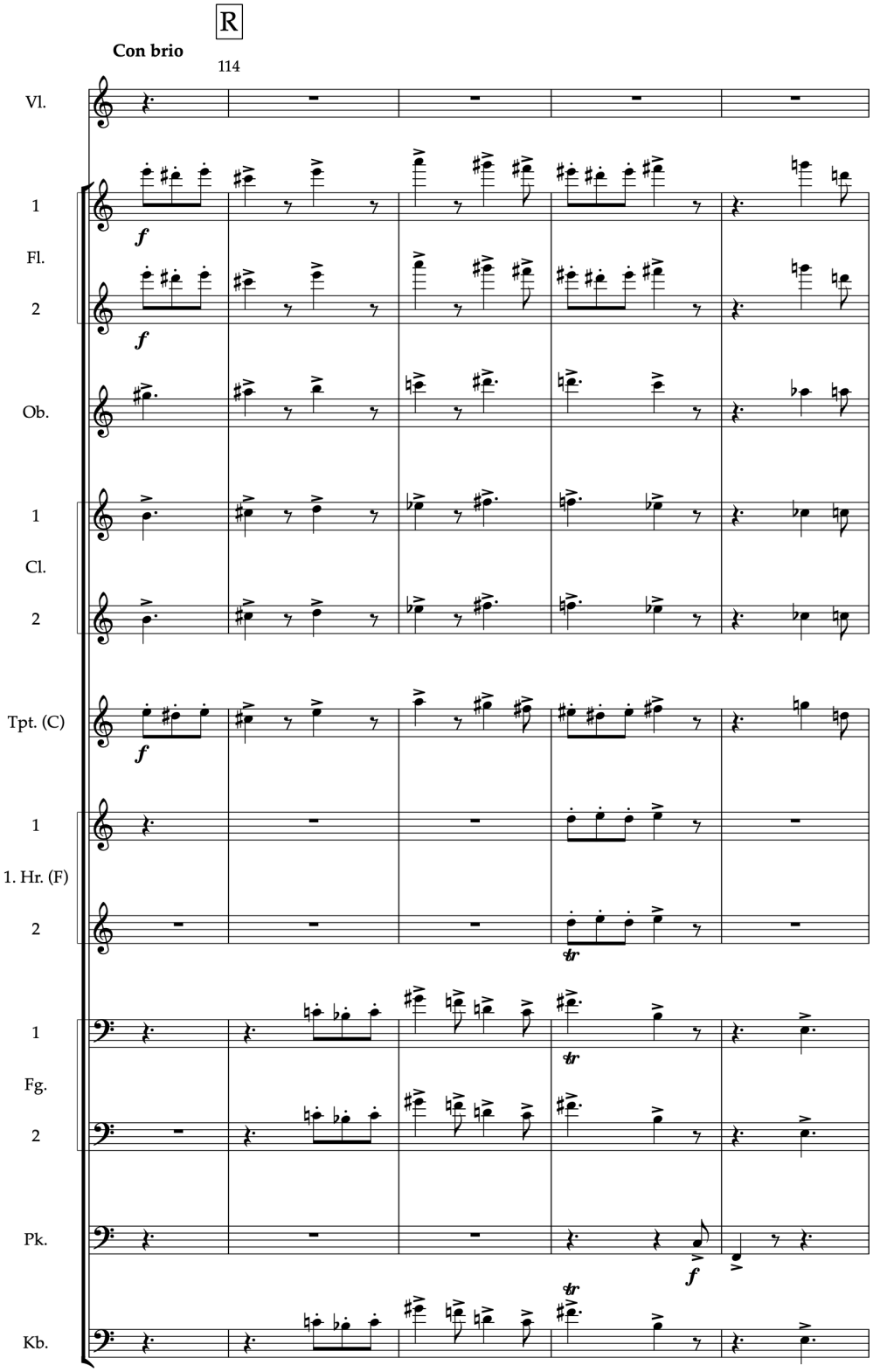
(D rész: 97-170- ütem) A 97. ütemben induló tizenhat (plusz egy) ütemes periódustban visszatér az alaptempó (*a tempo*). A téma karaktere a klarinétok hajlékony mozgásában hasonlít a tételt indító triolás nyitótémájához, a hegedű ezt a témát egyidejűleg, egy másik ritmikai síkban, a hatnyolcad ellenében két negyedben – és ami még ennél is fontosabb –, tizenhatod figurációkkal ellenpontozza (19. kottapélda). Ezek a tizenhatod figurációk könnyen etüd jellegű karaktert kaphatnak, amennyiben csak a ritmikai pontosságra koncentrálunk.

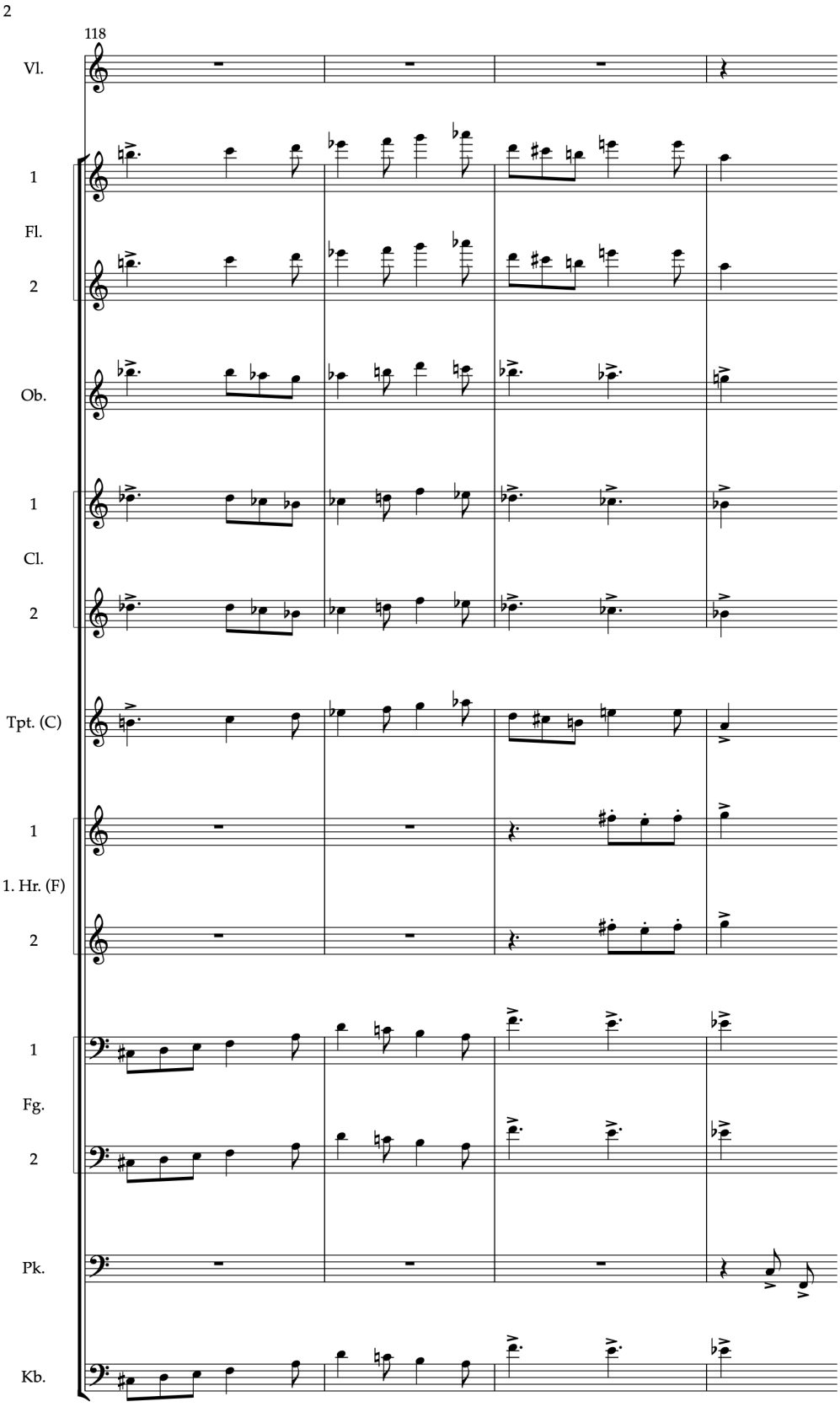


19. kottapélda, Kurt Weill, Hegedűverseny, III. tétel, 97-101. ütem, hegedű.

Ez a tizenhatodokkal elért hatás a ritmikai sűrűség miatt egy, még az alaptempónál is gyorsabb érzetet kelt. A hegedűt rendkívül virtuóznak érezzük, mialatt a klarinétok „swing" szerű nyolcadai akár ráérősnek is tűnhetnek. A klarinétok témáját eltolva, négy ütemenként először a fuvolák, majd a fagottok és az üstdob imitálják, mígnem a periódus utolsó négy ütemében a fafúvósok *unisono crescendo*-val veszik át a motívumot. A fafúvók egy egyre hangosodó trillával vezetik át a zárótémát a következő formai részbe. Mindezek alatt a hegedű továbbra is fáradhatalanul brillírozik a tizenhatod figurákkal, egyre virtuózabban, egyre hangosabban. Az utolsó szó, az utolsó *fortissimo* hang is a hegedűjé, melyet akár lezárásnak is érezhetnénk.

Weill itt nemhogy elereszti a közönséget, egy tarantellához híven, még gyorsítja a tempót a 113. ütemben (*Con brio*). Így a formarészen belüli, a tételben második zenekari közjátéknak értelmezhető rész, egyre inkább magával sodorja a hallgatót. Három síkra osztható a „közjáték" struktúrája (20. kottapélda.): 1) a téma, majd 2) a témafej három nyolcados felütésének ütemenkénti imitációja, valamint 3) az üstdob szólisztikus beleszúrkálásai, melyek a tétel végén különös, nemcsak ritmikai, de harmóniai jelentőséget is kapnak. Ez a fajta téma, vagy effektus halmozás egy nagyváros forgalmi kavalkádjához hasonló, kusza zűrzavarnak hat, melyben csak a 125. ütemben találunk rendszerező elvet. Két csoportra oszlik a zenekar. Az üstdob játszik a zenekar ellen, és imitálja az együttes többi részét. A rend ellenére sűrűsödik a formarész ritmikai szövete, a kettes lüktetésből (6/8) negyed-nyolcad, majd nyolcad lüktetés lesz. Végül pedig a 2/4 tizenhatodjait ismételgeti majd a zenekar. Ez a formarész első szakasza:


R
Con brio
114
Vl.
1
Fl.
2
Ob.
1
Cl.
2
Tpt. (C)
1
1. Hr. (F)
2
1
Fg.
2
Pk.
Kb.
f
tr



20. kottapélda, Kurt Weill, Hegedűverseny, III. tétel, 113-121. ütem.

A hegedű és a fuvola, a 134. ütemben ennek a zenekari „közjátéknak" a tizenhatod motívumát viszi tovább, miközben a nagybőgők kapják a főszólamot. Mialatt a hegedű egyre komplikálja, egyre jobban bonyolítja ezt a tizenhatod mozgást, először hangismétlésekkel, majd kis léptékű cizellálásokkal, a zenekar továbbra is a táncos 12/8-9/8 lüktetésben mozog. Ebből a karakterből csak a trombita szignálszerű *con sordino* motívuma mozdul ki, mely nem más, mint a következő periódusban felcsendülő trombita szóló előkészítése. Ugyancsak a trombita szólóját készíti elő a fagottok, a klarinétok és az oboa felfelé mutató, fanfárszerű motívuma a 142. ütemben.

Fanfárszerű szólójával a trombita kap ismét kiemelt szerepet nyolc ütemen keresztül a 142. ütemtől. Mint már a második tételben említettem, a trombita jelentős szereppel bír az egész versenymű folyamán. Érdekes életrajzi adalék lehet a tény, hogy Kurt Weill maga is tanult trombitálni, szülei így szerették volna elkerülni, hogy az első világháborúban frontszolgálatra sorozzák be az akkor tizenéves zeneszerzőt. A katonazenekarba való besorozás valamifajta védelmet jelentett az újoncoknak, így esett a választás a trombitára, melynek játékát a behívóra várva néhány hét, vagy hónap alatt kellett volna Weillnek szalonképesen elsajátítania.[19] Feltételezhetően Weill soha nem sajátította el magasabb szinten a hangszer játékát, de affinitásában és a rézfúvós hangszerek kezelésében nyilván szerepet játszott ez a néhány hetes, intenzív tanulási periódus.[20]

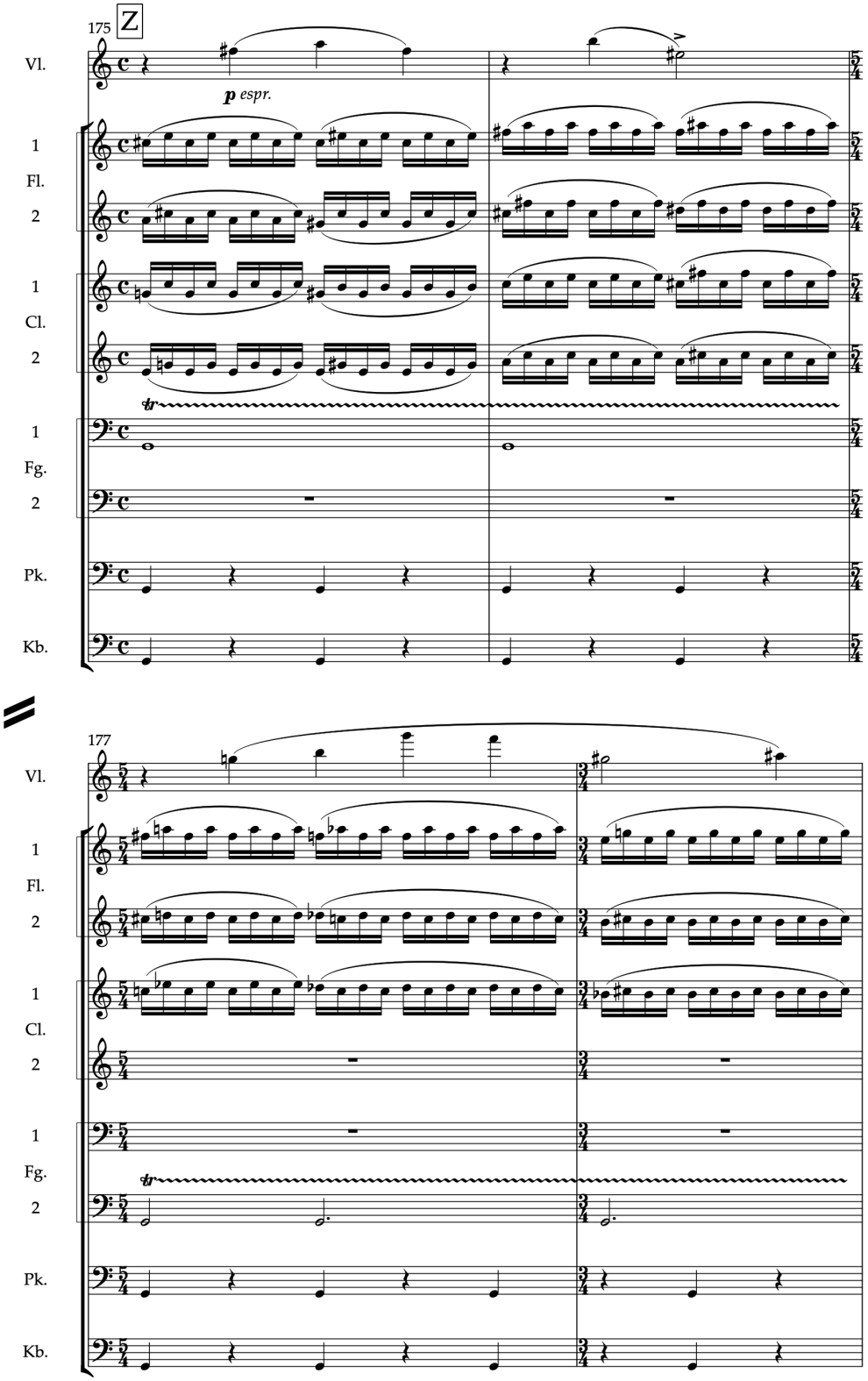
A trombita szólója alatt a hegedű kérlelhetetlenül, és megintcsak egyre szövevényesebben játssza a tizenhatodokat, hangismétlésekkel, *arpeggiok*-kal, ritmusvariációkkal, mígnem a 153. ütemben ismét átveszi a vezető szólamot, és a melléktéma rész sanzon szerű melódiájához hasonló könnyed témát mutat be. Ezúttal azonban mindenféle sebességbeli változás nékül, a *Con brio* tempójában. A zenekar *leggiero* nyolcadokkal festi alá a melódiát. Ez az idilli *piano* nem tart sokáig, a zenekar ebből a hangulatából, egy kilenc ütemes (4+5) periódus után, három ütem alatt ismét hirtelen kilép. A 165. ütem d-moll *forte* akkordja, melynek kvintjét a hegedű *fortissimo* szólaltatja meg, két ütemen keresztül. Ezt a kitartott

[19] David Farneth, Elmar Juchem, Dave Stein: *Kurt Weill Ein Leben in Bilder* (Berlin: Ullstein, 2000.) 16.
[20] Korcsolán Orsolya: „Szóbeli interjú Dave Stein-al, Kurt Weill Foundation New York" (2022. Április 14.).

hosszú, és harsány akkordot ütemenkénti, mechanikusan lépcsőzetes halkulás, és végül megkomponált, kiírt *rallentando* követi. Az utolsó ütem így 9/8-ról 4/4-re vált. Weill megint színpadképet, jelenetet, és hangulatot vált, és a tétel –számomra– legkülönlegesebb, legvarázslatosabb epizódját szólaltatja meg. A megkomponált lassítással az *Un poco meno mosso* (171.) tempójára érkezünk.

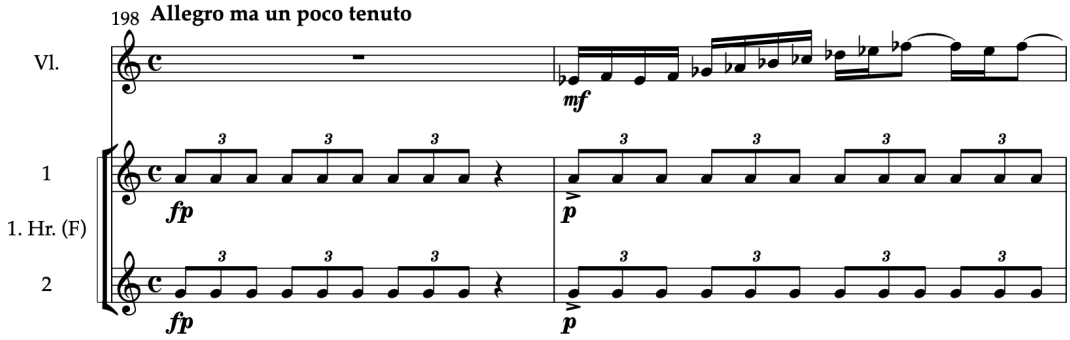
(Avv 171-197. ütem) A következő formarészben, a hegedű az A, és az Av részből visszacsengő kantiléna szerű hangulatot hozza vissza, ezúttal azonban a zenekarban nem triolás, hanem tizenhatod mozgás kíséretében. A fulvolák és a klarinétok lassú, tizenhatodokban kiírt, de alapvetően A-dúr tremolója éteri, érzékeny zsongást idéz, melyet az üstdob, és a nagybőgők pizzicatójának súlyt teremtő lüktetése, valamint a fagott trilla „g" orgonapontja színez. Ebbe az idillikus képbe (171-197.) illeszkedik az oboa szignál szerű, *lontano* sóhaja, mely először kisszekund előkével, minha *minore*, majd nagyszekunddal, mintha *maggiore* érzetet sugallna. A hangulat a *Bűvös vadász* sűrű erdejéből, vagy a *Rajna kincse* mélységéből merít ihletet, egészen távoli rokonságban akár Mahler *1. szimfoniájának* indító képével lehet, és ilyen értelemben talán a nagy német romantikus hagyomány természet-zenéihez kacsolódik – természetesen sajátos, weilli értelmezésben.

A hegedű belépésével (175. ütem) időtlen kantiléna szólal meg (21. kottapélda), melyben huszonhárom ütem erejéig nemcsak a zenei idő, de az ütemek súlyérzetét is el-elveszítjük. Míg a nagybőgők és az üstdob mantra szerűen, metrumtól függetlenül ismételgetik a negyed, negyed-szünet pulzálást, a fagottól a kürtök átveszik a „g" orgonapontot. A lassú, kiírt *tremolo* egyre süllyed, ezzel is az alámerülés érzetét keltve. Az oboa visszatérő sóhajaival zárja majd keretbe a formarészt, mely akár *intermezzo* szerű érzetet is kelthet, és melynek végén a hegedű egyedül maradva rövid, szinte jelzés értékű kadenciával teljesíti be a *morendo* 192. ütemben megjelenő küldetését. A rövid hegedű kadencia utolsó kettősfogásának elhalását mindenféle agogika, lélegzetvételnyi szünet, cezúra, vagy apró megtorpanás nélkül követi a 198. ütemben az *Allegro ma un poco tenuto*-val jelölt következő formai rész.



21. kottapélda, Kurt Weill, Hegedűverseny, III. tétel, 174-178. ütem.

(Dv rész: 198-234. ütem) Ez a formai rész a D részből ismert zenekai triolák feletti, a hegedűben megszólaló virtuóz tizenhatod mozgás visszahozásával teremt egyfajta összefüggést (22. kottapélda). Weill a megintcsak konkrét zenei témák helyett egyes elemeket, motívumokat hoz vissza, és csak hangulatilag idézi meg a tétel korábbi formarészét. Ezenkívül itt érdemes néhány olyan elemet is megvizsgálni, mely korábbi formarészek motívumaitra emlékeztetnek: 1) a formarész elején (198.) a kürtök szekund hangközben megszólaló triolás *fortepiano*-ja a B formai részből (24. ütem) ismerős, 2) a 201. ütemben a triolák válaszolgatós motívuma a hangszerek között, mely már a tizenhatodik ütemben ugyanilyen formában megjelent, 3) a trombita, mint ellenszólam használata, (203.) mely eszközt már bemutatott a szerző (145.), valamint 4) a szikár, katonás, tutti nyolcadkíséret (208-215.), amit korábban ugyancsak hallhattunk már (25-30.), 5) a zenekar szextola (198., 203.), később kvintola (206) *forte*, rakéta szerű felfelé ívelő gesztusa, mely minden esetben a szakasz tagolódási pontjain szólal meg. Új elemként jelenik meg a hegedű már említett tizenhatod mozgásában a váratlanul átkötött hangok használata. Ez a hegedűben folyamatos, virtuóz tizenhatod mozgás egészen a 234. ütemig, meghatározó eleme a formai résznek, mely tagolódását csak a zenekari kíséret elemeinek és tematikájának változása markírozza.

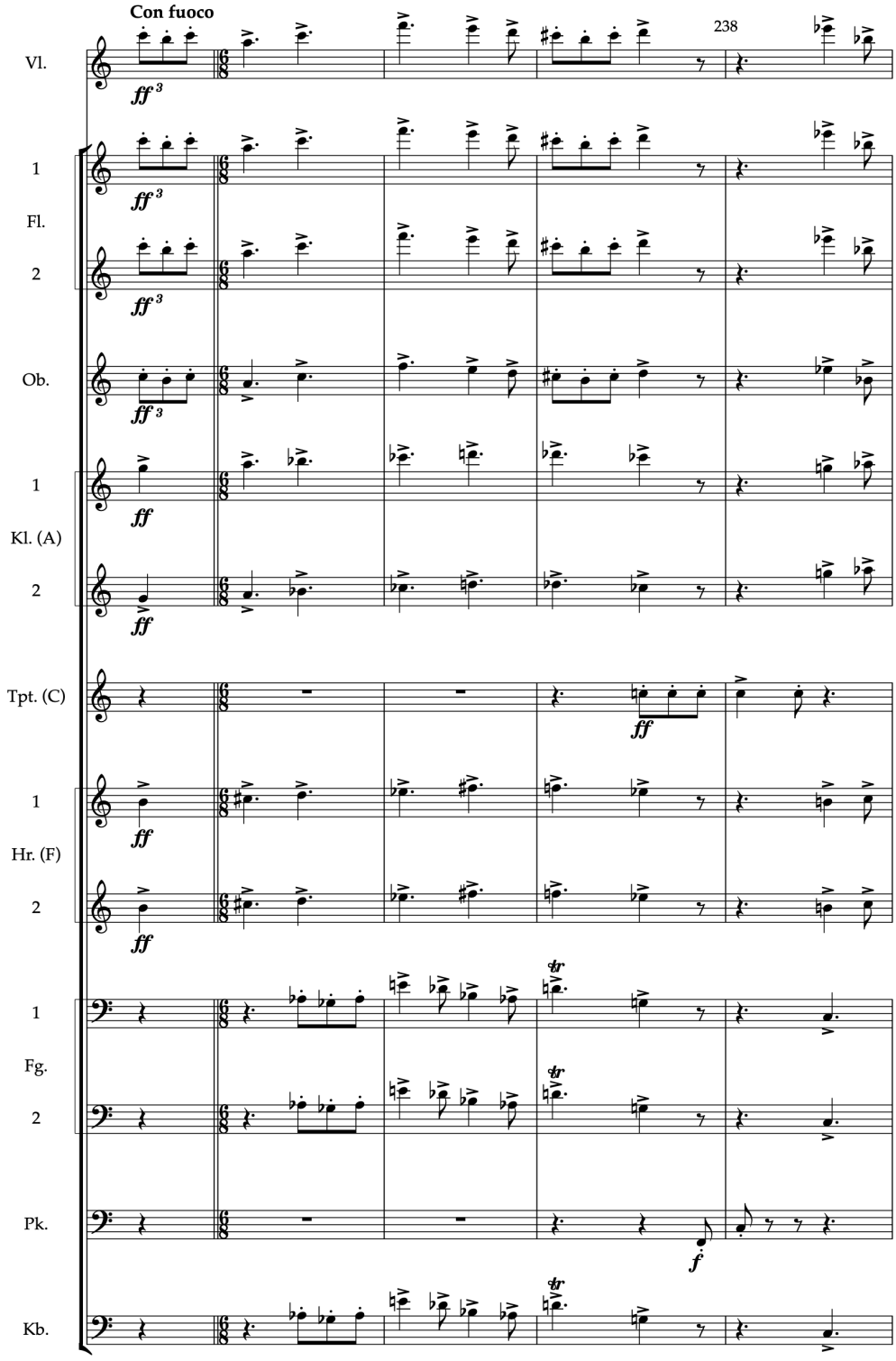


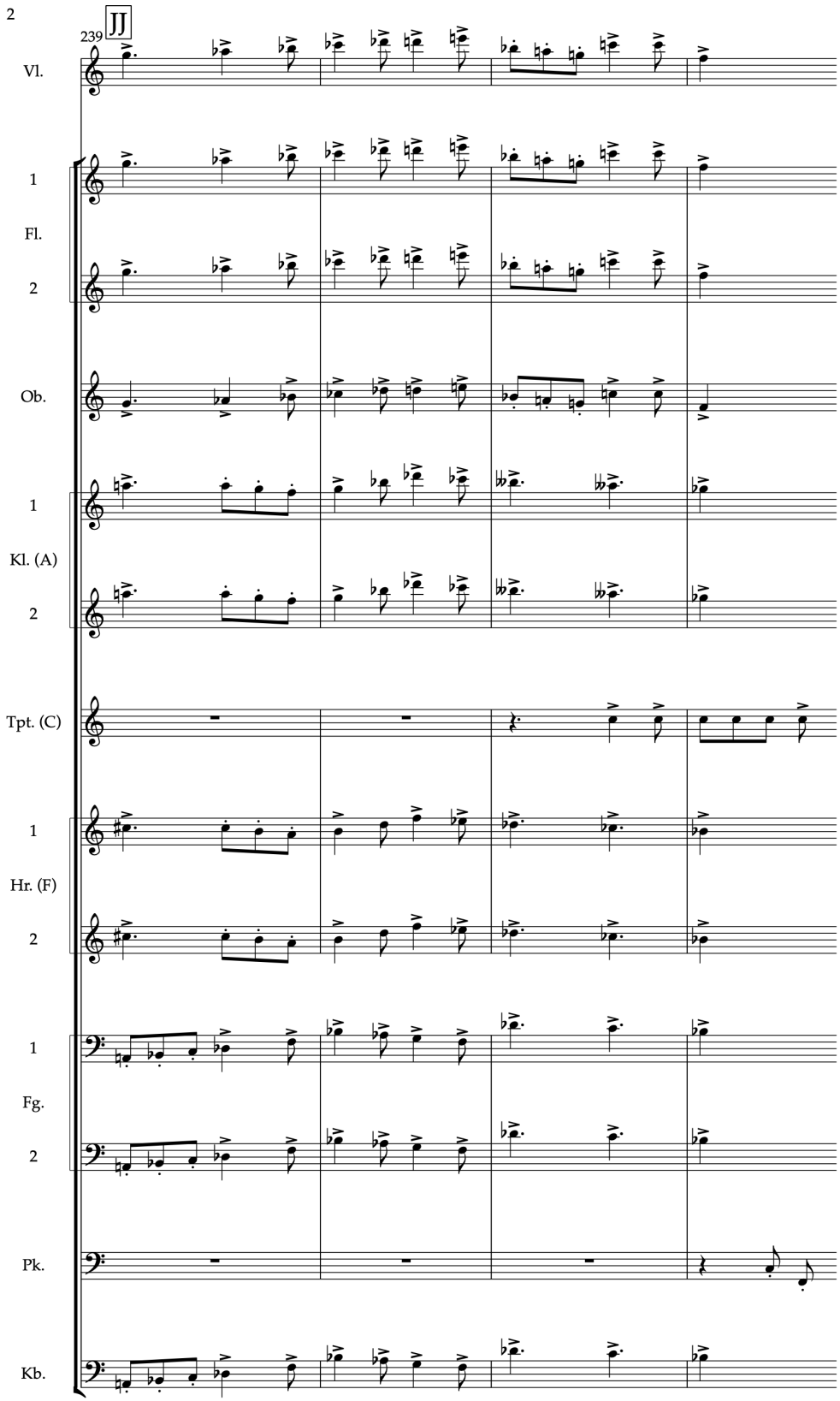
22. kottapélda, Kurt Weill, Hegedűverseny, III. tétel. 198-199. ütem.

A 198. és a 234. ütem között négy ilyen tagolódási pontot figyelhetünk meg; 1) 208. ütemtől statikus, negyed léptékben mozgó *piano*, katonás nyolcad kíséret, 2) 216. ütemtől a fricskaszerű előkék, valamint a kromatikus tizenhatod mozgás megjelenése a fagottokban, majd a klarinétokban, 3) 223. ütemtől a

hegedű szólóban *forte* megszólaló tizenhatod kettősfogásokkal együtt megjelenő *pianissimo* komplementer triolák a magas fafúvókban, valamint ezzel egyidejűleg a rézfúvókban, és a fagottokban megjelenő komplementer nyolcadok, 4) 229. ütemtől a kürtök repetált tizenhatod mozgása, melyet az egész zenekar átvesz a szakasz utolsó két ütemében. Míg a hegedű mind a dallami figurációkban, mind pedig dinamikájában egyre intenzívebben közelít a következő formai részhez (*Con fuoco,* 235. ütem), addig a zenekari kíséret fegyelmezetten, tulajdonképpen ki sem mozdulva a *piano-pianissimo* karakterből, hihetetlen feszültséggel uralja ezt a szakaszt. Tulajdonképpen a zenekar csak a formai rész utolsó néhány ütemében tör ki ebből a visszafogottságból. Az utolsó ütem repetált tutti tizenhatodjai – *crescendo molto* – egy fortéból induló, meghatározatlan erősségű dinamikába torkolnak. Ez a gesztus kérdőjelként a levegőben marad, hiszen szinte váratlanul egy koronás *tutti* negyedszünetre érkezünk.

(Cv rész: 235-267. ütem) A következő, *Con fuoco*-val induló formai részben indul el az a folyamat, amely a tétel végét beteljesítő, tarantella szerű, egyre gyorsabb és gyorsabb, egyre feszültebb, és egyre virtuózabb befejezést építi fel. A folyamat témája a 113. ütemből (*Con brio*) már ismert zenekari közjáték zenei anyaga, melyet ezúttal *fortissimo* a hegedű vezet, és amely itt egy gyorsabb tempóban, még tüzesebben, még hevesebben, izzóbban szólal meg. Csakúgy mint a 113. ütem *Con brio*-jában, itt is több réteg választható el egymástól (23. kottapélda.); 1) a már ismert *Con brio* téma a hegedű vezetésével, 2) ennek imitációja a fagottokban és a nagybőgőkben, 3) új elemként a trombita szignál szerű „c” orgonapontja, valamint 4) az üstdob beleszúrásai, melyek tematikus és harmóniai jelentőséget kapnak.


Con fuoco
238
Vl.
1
Fl.
2
Ob.
1
Kl. (A)
2
Tpt. (C)
1
Hr. (F)
2
1
Fg.
2
Pk.
Kb.



23. kottapélda, Kurt Weill, Hegedűverseny, III. tétel, 235-242. ütem.

A tétel összjáték szempontjából, valamint ritmikailag legveszélyesebb része (243-249.) ebben a gyors tempóban szoros egymásutáni metrumváltásokkal bizonytalanítja el, az eddig meglévő lüktetés egyensúlyérzetét. A 6/8-6/8-7/8-6/8-5/8-6/8-3/4 metrumváltást nehezíti, hogy az oboák, és a klarinétok soha nem játszanak az ütemek lüktetési pontjain, miközben a hegedű témája kérlelhetetlenül, tempóbeli megingás nélkül megy előre. Töretlen lendület mellett a zenekarban a 249. ütemben visszaköszön a 79-80. ütemből már ismert hangos, molekulányi kíséret-motívum, majd a hegedűszólóban gyorsan repetált tizenhatod kettősfogásokkal (253.) dúsítja Weill, a virtuóz technikai elemek tárházát.

Ezek a virtuóz kettősfogások a hegedűben akkordokká dúsulnak (261.), miközben a zenekarban ismét, immáron harmadszorra visszatér a *Con brio/Con fuoco* téma (257.), ezúttal azonban nem felütésként, hanem az ütemek első tagján indulva. Először a *Con brio/Con fuoco* téma egyszerre a nagybőgőkben, a fagottokban, és a kürtökben szólal meg. Őket imitálja két ütem csúsztatással a klarinétok, az oboa és a fuvolák. Az imitációs témaismétléssel együtt megjelenik még egy folyamat, még egy zenei elem, amely a 257. ütemtől a darab végéig változatlan marad. Ez az üstdob és a trombita „c” hangja. Ettől a ponttól kezdve a darab utolsó előtti üteméig a trombita ritmustól függetlenül csak ezt a szignálszerű „c” hangot játssza, csakúgy mint az üstdob. Először csak az ütemek kezdő súlyát jelöli a trombita-üstdob kettőse, mígnem a 261. ütemben a trombita igazi szignál motívummal leválik a timpaniról, a zenei történések ellenszólamaként. Ugyancsak ettől az ütemtől visszatérnek az *Allegro ma un poco tenuto* (198.) *sextola* futamai, egyre sűrűsítve a zenekari anyagot, és mutatva a darab legutolsó szakaszára.

(Coda: 268-290. ütem) Hirtelen tempóváltással a 268. ütemben a *Con brio/Con fuoco* téma utolsó visszatérése – megintcsak a hegedű vezetésével – *Piú mosso*, az eddiginél még gyorsabb tempóban szólal meg, a témafej egyre sűrűbben ismétlődő használatával. Ezzel el is érkeztünk a tétel legutolsó szakaszához, melyben a hegedű egyre ördögibb, különböző elemekkel – folyamatos kettősfogások, akkordfelbontások, gyorsan repetált motívumok, végül *fortississimo* trilla – folyamatosan dúsúló játékával párhuzamban, a zenekar is

egyre sűrűbb anyagot játszik. A trombita szignálszerű ellenpontja is egyre kisebb ritmikai egységekben mozog, mígnem az utolsó négy tutti ütemben a hegedű, és a zenekar *unisono* trilláján átharsogva megszólal az utolsó szignál.

A tételt, és így a darabot az üstdob magányos „c-f" leütése zárja, mely az eddigi folyamatosan súlykolt „c" orgonapont, valamint a zenekar trillájának c-dominánsszeptim akkordra való zárlata után egy szabályos kadencia–zárlat hatását kelti. Itt értjük meg, hogy a 257. ütemtől kezdve nem hallottunk mást, mint egy nagyon hosszú és komplikált kontextusba helyezett dominánst („c"), és ennek a feszültségnek a domináns szeptimről („c7") a tonikára, az F-dúrra történő zárlatát. Weill zseniálitása lehengerlő, a darab végén megannyi formai útvesztő, stílusbeli kalandozás, tonalitásbeli bizonytalanság, a legszélsőségesebb dinamikai, ritmikai kontrasztok vad egymásutánja után, mintha huncut kacsintással közölné velünk: „nyugalom, mégiscsak F-dúrban vagyunk..."

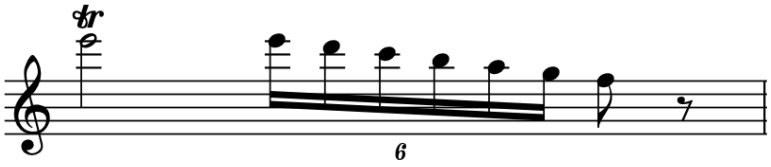
2.4. Hangsorok

A *Hegedűverseny* elemzése során már említésre kerültek a Weill által használt különböző kompozíciós technikák: a harmónia schönbergi használata, a formanyelvben Busoni és a második tételben Mahler hatása, valamint ritmikájában és hangszerelésében a Stravinskyt mintának tekintő passzázsok. Azonban egy igen fontos kompozíciós elem, a szerző által használt, egymástól karakterisztikusan elváló hangsorok, és ezek használata mindeddig nem kerültek elemzésre. Ezen hangsorok, és a rájuk épülő futamok, nemcsak markáns részei Kurt Weill korai kompozíciós stílusának, de amint látni fogjuk, további rétegekbe nyerhetünk bepillantást a mű megértéséhez. Egyfelől egy, a hangsorok használatát tekintve egészen új és forradalmi gondolkodásmódba, mely a Busoni–iskola kompozíciós módszerein, és Busoni zenei filozófiájának tanításain nyugszik, másrészt Weill zenei örökségébe, az őt ért zenei hatások vélt, vagy valós megnyilvánulásaiba vezethetnek be minket.

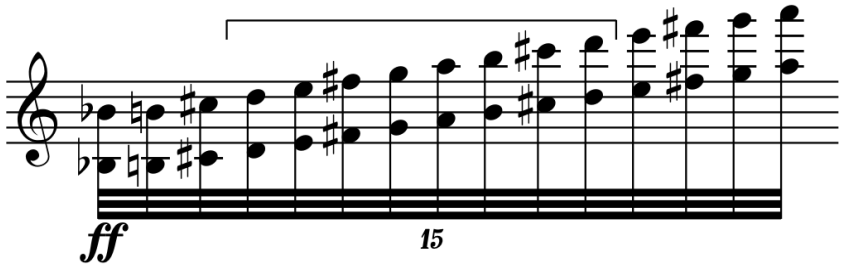
A dallomok eddigi elemzése során több fajta hangsorral találkozhattunk, úgy mint; 1) erős hangnemérzetet keltő frázisokkal, 2) majdnem dodekafon, és 3)

atonális passzázsokkal. Kategorizálásuk nem jelent egyszerű feladatot, mert – és ez megintcsak Weill korai korszakára jellemző – a dallamok többsége sem egyik, sem másik kategóriába nem sorolhatóak be egyértelműen. Már majdnem tizenkétfokú, szinte atonális, vagy tonális dallamok váltják egymást. A *Hegedűversenyben* előforduló futamok és skálák során is hasonló érzetünk lehet, amennyiben azonban közelebbről vizsgáljuk a hangsorok összetételét, felfedezhetőek bizonyos visszatérő minták, valamint ismétlődő hangközkombinációk.

A *Hegedűverseny* első tétele során egyszer fordul csak elő, hogy egy hangsor modálisan besorolható legyen. A 112. ütemben (25. kottapélda) a fuvola, oboa, és a klarinét D-dúr/h-moll (*eol*) sora kivétel, az összes többi skála kívül esik a hangsorokat modálisan osztályozó rendező elveken. Ennek az erősen D-dúr érzetű felfutásnak dramaturgiai jelentősége is van, hiszen ez a hangsor vezet a tétel dinamikai tetőpontjához. A harmadik tételben is csak egy alkalommal találunk modálisan besorolható hangsort, a 222. ütemben a C-dúr skála hangjait diatonikusan felhasználva az „e-f” trilláról lefelé „f-”ig egy líd hangsort játszik a hegedű:



24. kottapélda, Kurt Weill, Hegedűverseny, III. tétel, 222. ütem hegedű.



25. kottapélda, Kurt Weill, Hegedűverseny, I. tétel, 112. ütem fuvola, oboa, klarinét.

Ezen kívül ebben a tételben is csak a tradícionális hangsorok közé nem besorolható skálákat találunk. Ennek a technikának a gyökerét, – a modalitástól idegen, hangnemükben besorolhatatlan, új érzeteket keltő hangsorok használatának – mint már említettem, elsősorban Busoni munkásságában, és tanításaiban kell keresnünk.

Ferruccio Busoni tanításainak filozófiai alapjait az *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* című esszéjében fekteti le,[21] melyet 1906-ban jelentetett meg először. Busoni művében igen markáns véleményt fogalmaz meg a zene, és a zeneszerzés részben múltját, de leginkább jövőjét illetően. Az esszé szerint a Busoni által ellentmondást nem tűrően kijelölt, és egyetlen helyes útnak tartott mezsgyén haladva érhető csak el a magasztos cél, a zene ujjászületése, és megtisztulása. Az írás behatóan foglalkozik a tonalitás és a hangnemek problematikájával, mely szerint, az egy oktávon belüli huszonnégy –tizenkét dúr, és tizenkét moll– hangsor különbözősége, külön érzetként való appercipiálása szemfényvesztés, hiszen az európai műzenében mindössze két hangsort használunk; dúrt és mollt, minden skála csak ennek a két sornak a fordítása és transzpozíciója.[22]

Véleménye szerint az európai zene utolsó kétszáz éve során, Bachtól Wagnerig nem történt más, mint a komponista eszköztárának csupán két hangsorra szűkítése, és ennek a két sornak mélységeiben teljes kihasználása, valamint a hallgató számára karakterekkel és szimbólumokkal való felruházása.[23]

[21] Ferruccio Busoni: Ästhetik der Tonkunst. Suhrkamp Verlag, Berlin, 2016.
[22] I.m., 52.
[23] I.m., 50.

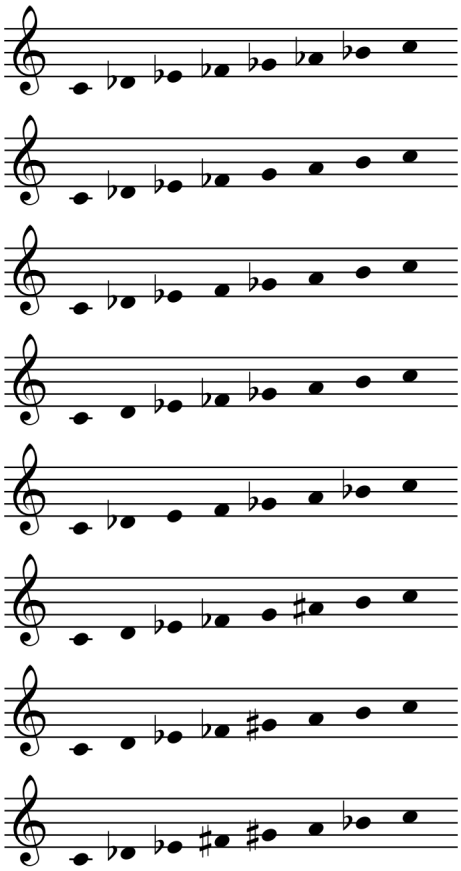
Busoni számára a dúr-moll ellentét semmiképpen sem két szembenálló hangsor különbsége, hiszen mindkét modalitás ugyanabból a hangsorból fakad. Érvelése szerint, mindaddig, ameddig ugyanannak az alapvetően dúr hangsornak a hangjait használja egy zeneszerző, csupán a „zene“ egy vékony szeletét képes kifejezésre juttatni.[24] Ebből következően, a szerzők által a mű keletkezésekor használt dúr-moll – Busoni értelmezésében az összes – hangrendszer nem más, mint maga a maradiság, mely gátat vet a fejlődésnek. A lehetőségek tárházát felvázolva, az *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*-ban, Busoni egy oktávon belül, a tizenkét hang felhasználásával megalkotott hétfokú skálák száztizenhárom különböző változatára hivatkozik, és erre példákat is mutat. Valójában a berlini Staatsbibliothek Busoni gyűjteményében, vázlataiból száznegyvenhét ilyen skálát olvashatunk ki.[25] Természetesen ezen skálák nagy része nem más, mint a már ismert modális skálák, és ezek fordításai, mégis Busoni egy sor egészen új, és hangzásában meglepően újszerű hangsor felfedezésével bővíti a komponista eszköztárát.[26]

Az *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* című esszében Busoni még ennél is tovább megy, egy egészen új hangredszer kidolgozását javasolja. Ez a műzenében forradalmian új rendszer, nem a mindeddig használt félhangokból, hanem egy harmadhangokból álló hangrendszerre épülne. Busoni szerint a kor, és a jövő zenéjét már nem szolgálhatja ki a félhangrendszer, nem rendelkezik megfelelő számú árnyalattal, nem engedi meg a megkívánt szabadságot a zeneszerzőnek. Ha figyelembe vesszük a XX.-század utolsó harmadában egyre gyakoribb, a félhangokat negyed-, harmad-, vagy akár kétharmad hangokkal fel- vagy le módosító kompozíciós jelek használatát, akkor meg kell állapítanunk, hogy Busoni elképzeléseit egy új hangrendszer megalkotásáról nem tekinthetjük egészen alaptalannak. Mint ennek az új, már nemcsak félhangokat magába foglaló hangrendszernek a megálmodója, Busoni feladatának érezte radikálisan új hangszerek tervezését is. Így születtek meg többek között vázlataiban egy

[24] „Denn unser ganzes Ton-, Tonart- und Tonartensystem ist in seiner Gesamtheit selbst nur der Teil eines Bruchteils eines zerlegten Strahls jener Sonne »Musik« am Himmel der »ewigen Harmonie«. I.m. 51.
[25] Luigi Verdi: Die Skalen von Busoni, "Ferruccio Busoni – grosser Visionär Europäer und Berliner ". Detlef Gojowy, Herausgeber. Freier Deutscher Autorenverband, 2004, pp. 58-63, https://www.luigiverdi.it/engl/scale_busoni-ingl.htm
[26] Ferruccio Busoni: Ästhetik der Tonkunst. i.m.: 52.

harmadhangokat magukba foglaló új zongoraklaviatúra egészen pontos, konkrét ötletei.[27]

Busoni a már említett *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* című esszében a félhangskálán alapuló, mégis meglepően új hangzású skálákra példaként a – „c, desz, esz, fesz, gesz, asz, b, c" – hangsort hozza fel, mely különböző alaphangi környezetben, más-más harmóniai kíséretben egészen új, ebben az esetben a skála alapvetően moll jellegétől eltérő színben szólal meg. A műben Busoni összesen nyolc ilyen egy oktávon belűli, „c1"-től „c2"-ig tartó hétfokú hangsort hoz fel példaként:



26. kottapélda, Busoni, Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst, a nyolc példaképpen felsorolt hangsor.[28]

[27] Ferruccio Busoni: *Versuche über Dritteltöne und neue Skalen*, 1896-1915 https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN835038785&PHYSID=PHYS_0001&view=overview-tiles (Utolsó megtekintés dátuma: 2022.04.07.)

[28] Ferruccio Busoni: Ästhetik der Tonkunst. i.m.: 53.

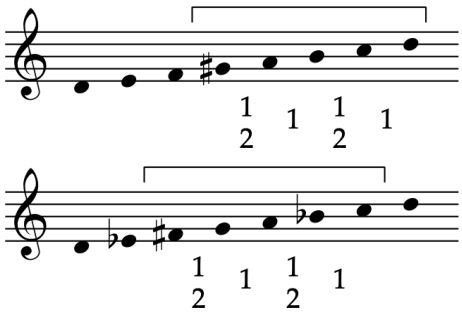
Amennyiben megvizsgáljuk az esszében felsorolt hangsorok hangközeit, és Busoni utasításait követve ezeket nem csak a „c”-től „c”-ig tartó tartományban, hanem transzpozícióikban, és fordításaikban is felvázoljuk, majd ezeket a *Hegedűversenyben* megtalálható skálákkal összevetjük, meglepő eredményre juthatunk. Az első tétel 154. ütemében a fuvola, oboa, klarinét, kürt és fagott, Busoni példáiban hetedikként felvázolt hangsorral szinte megegyező hangkészlet fordítását játssza. Egyfelől érdekes az egybeesés, másfelől pedig felmerül a kérdés; amennyiben Weill valóban, és szemmel láthatóan követi Busoni tanításait az új hangsorok használatára vonatkozólag, miért csak egy ilyen szembetűnő kapcsolatot tudunk felfedezni?

A kérdésre való választ egyfelő Kurt Weill originalitásában kell keresnünk – a hangsorok weilli értelmezésében –, másrészt érdemes mélyebb rétegekben megvizsgálni, vajon hathattak-e más konkrét zenei hatások, stílusok a zeneszerzőre. Mint már láthattuk, a *Hegedűverseny* egyes részeiben és részleteiben felfedezhetőek Busoni mellet Schönberg, Mahler, Stravinsky és Richard Strauss a fiatal Weillre gyakorolt hatása, valamint a jazz, a ragtime, a kor szellemének behatásai. Ugyanakkor figyelmen kívül hagyhatjuk-e a zeneszerzőt ért egyéb, korábbi zenei hatásokat? Nem kezelhetjük-e valós hatásként a zeneszerző mélyemlékezetében megbúvó dallamokat és hangsorokat? Voltak-e, vannak-e ilyen erős gyermekkori hatások, melyek formálják, formálhatják egy szerző hangzásvilágát? A kérdést nem megválaszolni szeretném, ez nyilvánvalóan túlmutat a disszertáció keretein, mégis úgy érzem, hogy egy érdekes életrajzi adat, melyet maga Kurt Weill szolgáltatott, perspektívába helyezheti ezt a kérdést.

Az első fejezetben részletesen foglalkoztam Kurt Weill zenei gyökereinek ismertetésével, ezen belül pedig kiemelt hangsúlyt fektettem az édesapja révén igen erős zsidó liturgikus hagyományok ismertetésére, és ezek hatására Weill legkorábbi kompozícióiban. Érdemes visszaidézni azt az 1934-ben történt epizódot, amikor Weill a *Der Weg der Verheißung* (1934-35) című négy felvonásos, bibliai témájú operájához gyűjtve dallamanyagot, néhány nap alatt memóriából kétszáz liturgikus dallamot írt össze. Ha mindehez hozzávesszük, hogy ekkor már majdnem két évtizede magamögött hagyta ezt a milliőt, ez

egyrészt óriási teljesítmény, másrészt mutatja, hogy Weill milyen mélységig ismerhette a zsidó liturgikus zenét.[29]

Dr. Frigyesi Judit zenetörténész kutatásaiból és előadásaiból merítve felmerült bennem a kérdés,[30] vajon mutatnak-e megegyezést Weill hangsorai a legismertebb, a zsidó liturgiában leggyakrabban használt skálákkal. Példaként két hangsort emelnék ki, és hasonlítanék össze a hegedűversenyben előforduló skálákkal. A „*Mi shebberach*", és az askenázi liturgiában oly gyakran előforduló „*Ahavah Rabbah"* (fríg-domináns) hangsort:



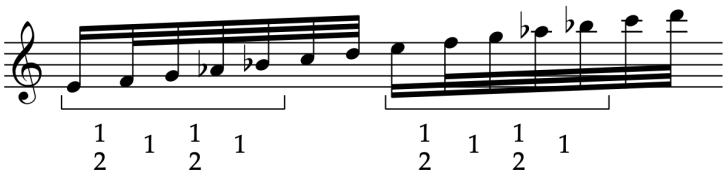
27. kottapélda, a *Mi shebberach,* és az *Ahavah Rabbah* hangsorok.

A hangsorokat hallgatva a mindkét hangsorban előforduló kisszekund–bővítettszekund lépéssort sorolnánk elsődlegesen a zsidó zenére jellemző motívumok közé („mi-fá-szí"). Amennyiben azonban jobban megvizsgáljuk ezt a két hangsort, meg kell állapítanunk, hogy nem ez a skálák egyetlen szembetűnő sajátossága. A bővített szekundot követő kisszekund–nagyszekund–kisszekund–nagyszekund lépéssor legalább ennyire jellemzője mindkét fent vizsgált hangsornak. Ez a tritónuszt közrefogó lépéssor ebben a formában egyik modális hangsorban sem fordul elő, csak az összhangzatos mollban lelhető fel. Ott is csak annyiban, amennyiben kibővítjük a hangsor terjedelmét, és elrugaszkodunk az egy oktávon belüli vizsgálattól. Ebben az esetben, a „szí-lá-tí-dó-ré" szolmizációval behatárolható hangsor felel meg vizsgálatunk tárgyának. A tritónusz lépés különös liturgiai sajátossággal bír a zsidó vallásban, legfontosabb ünnepén, a zsidó újévkor

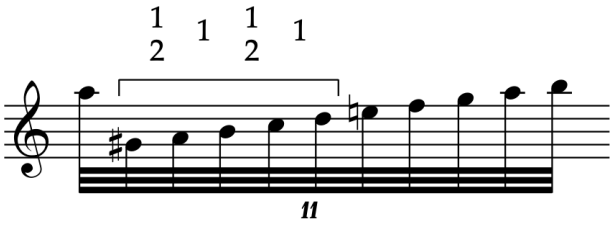
[29] Lásd: a disszertáció 1.fejezetében, 8-9. oldal.
[30] Dr. Frigyesi Judit zenetörténész előadásait, és kutatásait a Zeneakadémia fakultatív képzésében, valamint később mint konzulensem, az Országos Rabbiképző Zsidó Egyetem doktoriskolájában volt részem megismerni.

(Ros HaShana) a sófár, az újévi trombita, mely a biblia szerint Jerikó falait is ledöntötte, tritónusz hanglépéssel kezdődő szignáljával jelöli az új év beköszöntét. Ezzel a tritónusz lépéssel kezdődik tehát minden új, az új év, és az új élet. A sófárt, és a tritónusz lépést a mai napig ugyanabban a formában használja a zsidóság, vallási és liturgiai irányzattól, és geográfiai hovatartozástól függetlenül.

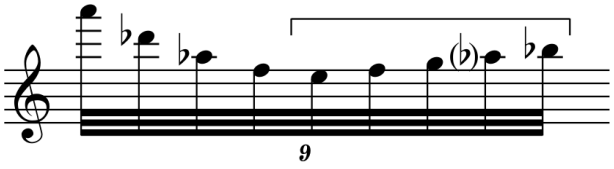
Weill hangsorait tanulmányozva meg kell állapítanunk, hogy míg a bővített szekund-kisszekund lépés használata nem kerül jellemzően előtérbe, a kisszekund-nagyszekund-kisszekund-nagyszekund lépéssor annál inkább, és annál gyakrabban megtalálható:



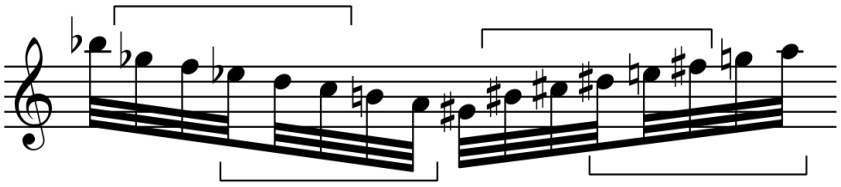
28. kottapélda, Kurt Weill, Hegedűverseny, I. tétel, 83. ütem fuvola, klarinét, oboa.



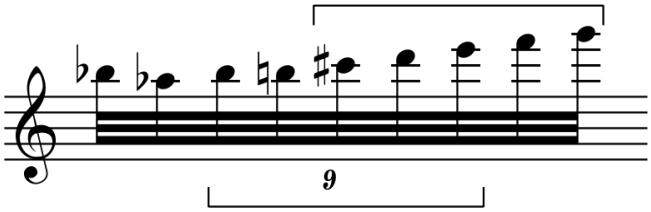
29. kottapélda, Kurt Weill, Hegedűverseny, I. tétel, 85. ütem, hegedű.



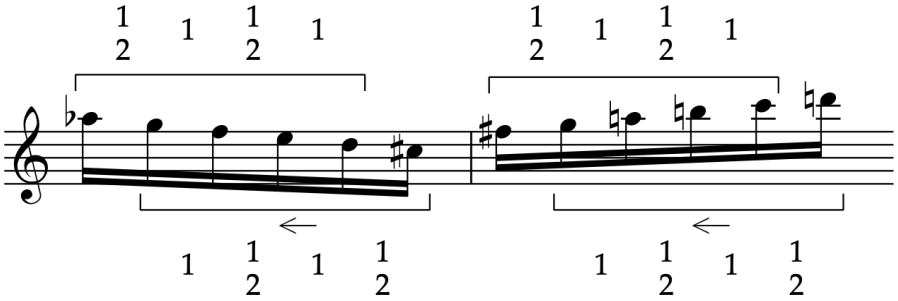
30. kottapélda, Kurt Weill, Hegedűverseny, I. tétel, 86. ütem, hegedű.



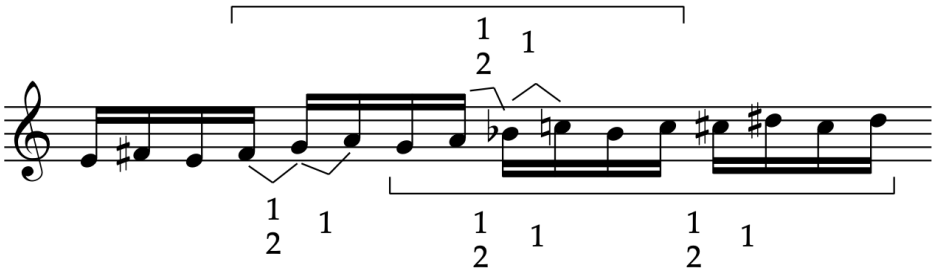
31. kottapélda, Kurt Weill, Hegedűverseny, I. tétel, 154. ütem, fuvola, oboa, klarinét, kürt, fagott.



32. kottapélda, Kurt Weill, Hegedűverseny, II. tétel, 116. ütem, hegedű.



33. kottapélda, Kurt Weill, Hegedűverseny, II. tétel, 160-161. ütem, hegedű.



34. kottapélda, Kurt Weill, Hegedűverseny, III. tétel, 185. ütem, fuvola, klarinét.

Ha ehhez még hozzávesszük, hogy a *Hegedűverseny* egyik legfontosabb, és leginkább középpontba helyezett hangközlépése a tiszta kvart mellett, ugyancsak a tritónusz, joggal feltételezhetjük, hogy ezen molekuláris zenei elemek lehettek jelen Weill gondolataiban.

Tudatos-e a zsidó liturgiát minduntalanul átszövő kisszekund-nagyszekund-kisszekund-nagyszekund lépéssor, a zsidóság liturgiai zenéjét, a zsidó vallási gyakorlatot a mindennapokban átszövő, és nemcsak az imákban de a tóraolvasásban is központi szerepet játszó hangsorok ezen töredékének, zenei molekuláinak használata? Valószínűleg nem, hiszen Weill tizennyolc éves korában magamögött hagyta a szülői házat, és ezzel a vallási tradíciók mindennapos gyakorlását is. Sem az imák, sem a tóraolvasás, sem a liturgia

zenéje nem voltak ezután jelen életében, ez szüleinek és testvéreinek írott leveleiből is világosan kiolvasható. De ki lehet-e radírozni az életünk egy jelentős, addig mindennapjaiban meghatározó részét, és az ezeket átfogó dallamfordulatokat? Meddig hordozzuk magunkkal a gyermekkor, esetleg távoli dialektusát, mégha mindennapjainkban később más tájegység, a nagyváros „nyelvét" beszéljük is? A zsidó vallás gyakorlatában mind a mai napig —mint már említettem az első fejezetben— a dallam, a hangsorok egészen elevenen vannak jelen, és szövik át a mindennapok ritmusát és rítusát. Minden ima csak dallamában létező, minden az Írásban olvasott szó csak dallammotívumával szólaltatható meg. Ezentúl minden betű és szám hangmagasságot is jelöl, és csak így értelmezhető, csak így kerül elolvasásra. Ez az olvasási gyakorlat szögesen eltér a kereszténység olvasási, recitálási, vagy imádkozási gyakorlatától. Weill egy rendkívül vallásos izraelita életformába született bele, nőtt fel, tanult és szocializálódott. Tudat alatt hatott-e kompozícióira, zenei képzelőerejére a gyermekkor egy ilyen markáns zenei nyelven megszólaló világa? Minden kétséget kizáróan igen. Ezt bizonyítják legkorábbi, liturgiai témájú kompozíciói. Kihatnak-e ezek a hatásvonalak későbbi műveire? Mennyiben formálják ezek a hatások későbbi stílusát?

Az említett, és példaként felhozott hangsorokon, hangsortöredékeken kívül semmi más jel nem utal Weill *Hegedűversenyében* a zsidó zene akár legcsekélyebb behatásra sem. Tudatosan semmiképpen sem használ sem motívikusan, sem más formában a zsidó liturgikus zenének tulajdonítható elemeket, ez teljes mértékben összeférhetetlen a felnőtt Weill stílusával. Kivételt képez ez alól természetesen a már említett *Der Weg der Verheißung* – mely később az USA-ban, a második világháború alatt, *The Eternal Road* címmel rendkívüli népszerűségre tett szert – céltudatosan és az opera cselekményére építve felhasználja mindazt a dallami tudást, és motívikus örökséget, melyet Weill magáénak tudhatott.

3. A mű interpretációs kérdései

3.1 Kéziratok és kiadások, valamint ezek keletkezése

Amint már az első fejezetben említettem,[1] Kurt Weill először 1924. február 16-án tett említést egy hegedűverseny komponálásának terveiről Emil Hertzkának, az Universal Edition igazgatójának,[2] aki Busoni ajánlására,[3] ekkor már majd egy éve figyelemmel követte Weill munkásságát.[4] Weill és Hertzka, valamint Weill és az Universal más munkatársainak levelezéséből pontosan követhető a *Hegedűverseny* partitúrájának, zongorakivonatának, valamint a versenymű teljes kottaanyagának időrendi keletkezése. (A *Hegedűverseny* kottanyagának és kiadásainak időrendbeli táblázata a függelékben, a 121. odalon megtekinthető.)

Az Universal Edition 1924 áprilisában szerződést kötött Weill-lel, művei kizárólagos megjelentetésére, de ezen kívül semmiféle konkrét támogatásban nem részesítette.[5] Weill korai sikerei ellenére egyfajta óvatosság, bizalmatlanság volt érezhető az Universal részéről. Levelezésükben több alkalommal a szerző türelmetlenségéről és elégedetlenségéről tanúskodott a *Hegedűverseny* megjelentetése körül zajló problémák, valamint a kiadótól várt bárminemű segítség és támogatás elmaradása miatt.

Ugyancsak a levelezésből derül ki, hogy Weill választása a szólistát kísérő együttes – a fúvószenekar – összetételét tekintve nem csupán az vezette, hogy a már említett új médiumban, a rádióban, és annak akkori kezdetleges felvételi lehetőségeiben gondolkodott. Weill két további okot is említett a különleges szólista–együttes kombináció megválasztására. Egyrészt hivatkozott a kombináció unikalitására, hiszen mindaddig tudomása szerint nem készült ilyen összeállításra

[1] Lásd: 25. oldal.
[2] Kurt Weill: *Briefwechsel mit der Universal Edition. Ausgewählt und herausgeben von Nils Grosch.* (Stuttgart, Weimar, Verlag J.B. Metzler, 2002.) 2.
[3] lásd: Busoni 1923-as ajánlólevele Hertzkának az első fejezetben. 20. oldal, 87. lábjegyzet.
[4] I.m. II.
[5] Andreas Eichhorn: „Zur musikalischen Interpretationsgeschichte von Kurt Weills Violinkonzert op.12. Kritische Rückfragen." *Die Musikforschung*, 64./4 (2011. október-december) 368-382. 368.

versenymű,[6] másrészt utalt a Schott Verlag friss versenykiírására, mely szólóhangszeres darabokat kívánt díjazni fúvószenekari kísérettel. Weill azzal érvelt, hogy ha az Universal idejében felvenné az akkor még csak készülőben lévő hegedűversenyt a katalógusába, azzal előnyre tehetnének szert a Schott-tal szemben.[7] Az Universal végül nem élt ezzel a lehetőséggel.

1924. június 30-án Weill értesítette a kiadót a versenymű elkészültéről.[8] Mindeközben Weill megfelelő szólistát keresett a mű bemutatásához – feltehetőleg Busoni közbenjárásával –, felvette a kapcsolatot a Busoni-barát Szigeti Józseffel, aki hajlandóságot mutatott a mű dedikálásának elfogadására és a bemutató eljátszására.[9] Annak, hogy Weill Szigetit kereste meg a *Hegedűverseny* ajánlásával, két fontos oka lehetett. Egyrészt Szigeti a kor egyik legvirtuózabb, technikailag egyik legfelkészültebb szólistája volt, így Weill benne láthatta azt a hangszeres játékost, aki meg tudna birkózni a rendkívül nehéz és komplikált hegedűszólammal, másrészt Szigeti lehetett volna az az elismert személyiség, aki a nemzetközi zenei életben könnyedén méltó helyet vívhatott volna ki a műnek, és ezzel a fiatal, és rendkívül ambiciózus zeneszerzőnek. Végül szeptemberben Szigeti elfogadta a felkérést,[10] mindezzel együtt azonban közölte, hogy csak a következő évben tudja elkezdeni a mű megtanulását.[11]

Weill hamar belátta, hogy Szigeti nem fog egyhamar elkészülni egy lehetséges ősbemutatóra a darabbal. Már 1925. április 9-én felmerült egy ugyancsak kiváló, bár a nemzetközi zenei életben korántsem Szigetivel egyenrangú szólista neve. Ő a lengyel születésű Stefan Frenkel volt,[12] aki ekkor

[6] Weill vélhetőleg ekkor még nem tudott Stravinsky *Zongoraversenyéről*.
[7] Kurt Weill: *Briefwechsel mit der Universal Edition*, i.m., 5.
[8] I.m., 6.
[9] I.m., 7.
[10] Andreas Eichhorn: *Zur musikalischen Interpretationsgeschichte*, i.m., 368.
[11] Kurt Weill: *Briefwechsel mit der Universal Edition*, i.m., 8.
[12] Stefan Frenkel (1902-1979), varsói születésű hegedűművész, Adolf Busch és Karl Flesch tanítványa volt, aki Friedrich E. Koch-nál zeneszerzést is tanult. 1924-től a Dresdner Philharmoniker első koncertmestere volt, emellett szólistaként elsősorban kortárs hegedűversenyek bemutatói fűződtek nevéhez. 1935-ben elhagyni kényszerült Németországot, és az Orchestre de la Suisse Romande koncertmestere lett Genfben. Az USA-ba emigrált, ahol 1936-1940 között a Metropolitan Opera koncertmestere volt New York-ban, majd haláláig szólistaként, kamarazenészként, zenekarok vendég koncertmestereként, és a Princeton University hegedű tanáraként tevékenykedett. Forrás: LexM, Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS Zeit, Universität Hamburg https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00001195 (Utolsó megtekintés dátuma: 2022. 09.01.)

még csak mint a Dresdner Philharmonie első koncertmestere volt ismert.[13] Az ősbemutatót is ide, Drezdába tervezte Weill, Frenkellel és Fritz Busch karmesterrel 1925 októberére. Ez az ősbemutató végül ismeretlen okok miatt nem jött létre. Weill már ekkor, áprilisban szorgalmazta az Universalnál egy zongorakivonat mihamarabbi – lehetőleg az ősbemutató előtti – megjelentetését, ami a praktikus szempontokon túl nem csekély üzleti érzékről is tanúskodott.[14] Ugyan az említett drezdai ősbemutató terve meghiúsult, Stefan Frenkel lett az a hegedűs, aki a hegedűversenyt szárnyai alá vette, és a bemutatót követő mindössze öt évben (1925 és 1930 között), tizenegy alkalommal játszotta el a művet.[15]

Az ősbemutatóra végül 1925. június 11-én Párizsban került sor, az „Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes" kiállítássorozat keretében. A kiállítás az Art deco-t állította középpontjába, és az „Internationalen Gesellschaft für Neue Musik" francia szekciójának szervezésében került megrendezésre. A kiállításon egyébként Németország nem képviseltette magát. A hangverseny szólistája Marcel Darrieux,[16] karmestere Walter Straram volt,[17] akik ekkor még csak a kéziratból adták elő a művet.[18] A darab párizsi sikerén felbuzdulva Weill nem adta fel a reményt, hogy Szigeti megtanulja és programra tűzze a versenyművet, de sajnos ez, a szerző minden igyekezete ellenére, hiú ábránd maradt.

1925. július 7-én az Universal megkapta Weilltől nyomtatásra a zongorakivonat általa elkészített teljes anyagát.[19] A nyomtatott zongorakivonatnak tartalmaznia kellett volna az első nyomtatott hegedűszólamot is, de a munkák

[13] Lásd. 10. lábjegyzet.
[14] I.m., 13.
[15] Andreas Eichhorn: *Zur musikalischen Interpretationsgeschichte*, i.m., 368.
[16] Marcel Darrieux (1891-1989) francia hegedűművész, a párizsi Opéra-Comique és a Concerts Koussevitzky zenekar koncertmestere volt, ő mutatta be 1923. október 18-án Párizsban Prokofjev első hegedűversenyét Serge Koussevitzky vezényletével. https://en.wikipedia.org/wiki/Marcel_Darrieux (Utolsó megtekintés dátuma: 2022. 08.04.)
[17] Walter Straram (1876-1933) franciaországban működő angol karmester, a párizsi Opéra és Opéra-Comique karmestere, az Orchestre des Concerts Straram zenekar alapítója volt, aki többek között Ravel Boleróját is bemutatta 1928-ban. https://en.wikipedia.org/wiki/Walther_Straram (Utolsó megtekintés dátuma: 2022. 08.02.)
[18] A kéziratos partitúra holográfja ma Rochesterben, a Sibley Music Library-ben található, a hozzá tartozó ugyancsak Weill által kézzel írott hegedűszólam a New York Public Library for Performing Arts Music Divison gyűjteményében lelhető fel.
[19] Kurt Weill: *Briefwechsel mit der Universal Edition*, i.m., 16.

lassan haladtak. Már kitűzték októberre a darab németországi bemutatóját, de az Universal még szeptemberben sem kezdte el a kotta nyomtatását. Eközben Weill már további februári, lipcsei koncertekről egyeztetett Hermann Scherchen karmesterrel.[20] Október közepére nyilvánvalóvá vált Weill számára, hogy Szigeti nem tervezi a darab felvételét koncertprogramjaiba, így október 15.-én kérte az Universalt, hogy töröljék a készülő zongorakivaton a Szigetinek címzett ajánlást.[21]

Végül a németországi bemutatóra Drezda helyett Dessauban került sor 1925. október 29-én.[22] A szólista, a már említett Stefan Frenkel, a karmester Franz von Hoesslin voltak. Weill már az előadás előtt, a próbák közben elégedetlen volt a karmester és a fúvószenekar teljesítményével, így a siker – érthető okokból – el is maradt.[23]

A zongorakivonat végül decemberben került nyomtatásra, (UE 8339[24] szám alatt), a hozzá tartozó hegedűszólammal (UE 8339a) együtt. Ez volt az első nyomtatott változat a műből, melyet majd negyven évig nem is követett újabb kiadás.

A Weill által készített 1925-ös zongorakivonat nem mindenhol fedte teljesen a partitúrában a zenekarnak írottakat. A kivonat bizonyos helyeken más artikulációkat, kötőíveket használt, hangszerszerűbbé tett bizonyos passzázsokat a zongora részére.[25] A zongorakivonat első tételének 210. ütemében – feltehetőleg egy nyomtatási hiba miatt – egy nyolcaddal eltolódott az eredeti zenekari partitúrában jegyzett ritmus, mely hiba sajnos a mai napig nem lett kijavítva az UE által az utánnyomásokban.[26] Weill a zongorakivonatban, a partitúrában található hangszerelésre is utalásokat tett, több helyen a zenekari hangszerek megnevezésével egészítette ki a zongora kottaanyagát.

[20] I.m., 22.
[21] Andreas Eichhorn: „Introduction" In.: Andreas Eichhorn (szerk.): *Music with Solo Violin by Kurt Weill, Series II, Volume 2*. (New York: Kurt Weill Foundation for Music Inc., 2010) 13-31. 13.
[22] A hangversenyen Bartók Táncszvitje került még előadásra.
[23] Andreas Eichhorn: *Zur musikalischen Interpretationsgeschichte*. i.m., 368.
[24] Jelenleg UE 35 046 szám alatt kerül forgalomba, a zongorakivonatot tekintve az első kiadáshoz hűen, változatlan formában, de új, a 2010-es kritikai kiadásból származó, javított és átszerkesztett hegedűszólammal.
[25] Például: első tétel 6-7., 9.,10.,12.,14-15., 16. ütemei, ahol a zongorakivonatban a zongora kötőivei nem egyeznek a partitúrában a klarinétoknak írt artikulációval.
[26] Két ilyen utánnyomás történt, 1984-ben, és 1989-ben.

Ezen kívül több lényeges különbség is található az 1924-es eredeti, Weill által, kézzel írott partitúra, a hozzá tartozó, ugyancsak Weill által kézzel írott hegedűszólam, valamint az Universal-nak 1925-ben nyomtatásra átadott zongorakivonat és hegedűszólam között. A zongorakivonathoz tartozó hegedűszólamban Weill több, pontosabb artikulációs jelölést, és több dinamikai jelet használt.[27] Feltűnő különbség még néhány hang eltérése, a kéziratos partitúra és hegedűszólam, valamint a zongorakivonat és az ehhez tartozó hegedűszólam között. Ezek, részben a kézzel írott partitúra helyenként nehéz olvashatóságából, részben pedig egyszerű hanghibákból adódtak. Ezen hanghibák egy részét Weill már a zongorakivonat elkészítésekor korrigálta.[28]

Stefan Frenkel nemcsak mint a németországi bemutató szólistájaként játszott meghatározó szerepet a mű előadástörténetében, hanem úgy is, mint a mű legelhivatottabb – és Weill-lel való szoros munkakapcsolata miatt – leghitelesebb előadója. Weill a legmagasabb szinten elismerte Frenkel interpretációit, sőt mitöbb, később teljesen szabad kezet adott neki, amikor a hegedűművész az Universal számára a *Koldusoperából* készített hegedű-zongora átiratokat.[29] Ezenkívül tervezte egy, kifejezetten Frenkelnek szánt második hegedűverseny komponálását.[30] Erről Weill maga írásban is tanúságot tett az Universal-al váltott leveleiben.[31]

Frenkel javításai, és korrektúrái a *Hegedűversenyben* már az első kézzel írott, 1924-es hegedűszólamban nyomonkövethetőek.[32] Kurt Weill legalább három alkalommal személyesen is részt vett Frenkel előadásain: Dessauban[33], Zürichben[34] és Berlinben.[35] Weill minden esetben a legnagyobb elismeréssel nyilatkozott Frenkel koncertjeiről.[36] A zürichi koncert után Weill személyesen

[27] Andreas Eichhorn (szerk).: „Critical Report“ In: Music with Solo Violin by Kurt Weill. Series II, Volume 2. (New York: Kurt Weill Foundation Inc., 2010.) 13.
[28] I.m., 15-23.
[29] 7 Stücke nach der Dreigroschenoper (UE 9969).
[30] Andreas Eichhorn: *Introduction,* i.m., 15-31.
[31] Kurt Weill: *Briefwechsel mit der Universal Edition*, i.m., 197, 201, 399.
[32] Feltehetően ebből a szólamkottából készült fel a németországi bemutatóra.
[33] 1925 október 29.
[34] 1926 június 23.
[35] 1928 februárjában.
[36] Korcsolán Orsolya: „Szóbeli interjú Dave Stein-al, Kurt Weill Foundation New York” (2022. Április 14.) .

ajándékozta Frenkelnek az Universal által nyomtatásban kiadott zongorakivonatot, és a hozzá tartozó hegedűszólamot, melyet ajánlással láttott el:

> A fenséges Stefan Frenkelnek a felejthetetlen zürichi előadásért. Barátsággal, Kurt Weill[37]

Ez, az első nyomtatott zongorakivonathoz tartozó hegedűszólam, mely Stefan Frenkel hagyatékából a New York-i Kurt Weill Foundation-höz került – Frenkel javításaival, artikulációs kiegészítéseivel, és ujjrendjeivel –, ez képezi számomra az első, autentikus és interpretációs kérdésekben a legmeghatározóbb forrást.[38] A Weill által kötőívvel jelölt zenei frázisokat Frenkel viszonylag szabadon kezelte, olvasatában a kötőív nem szorosan értelmezett vonást, sokkal inkább ívbeli összefüggéseket jelentett. Ebből kifolyólag több esetben szétválasztotta a Weill által írt kötőíveket, valamint ahol megalapozottnak, zeneileg, vagy technikailag fontosnak tartotta összekötött hangokat.

Amennyiben abból indulunk ki, hogy Weill Frenkelt tartotta a darab legjobb és leghitelesebb előadójának, ráadásul tökéletesen megbízott a hegedűművészben, amikor darabjaiból később hegedűátiratokat készített, érdemes az interpretációban kiindulópontnak tekintenünk Frenkel vonásait és kötőíveit.[39]

Már a hegedű első belépésekor feltűnő, hogy Frenkel vonása, mely szétválasztja némileg Weill kötőíveit (18-27. ütem), egy sokkal lélegzőbb, természetesen éneklő dallamvezetést sugall. Ez első látásra ellentmondhat Weill hosszabb íveinek, de Frenkel nem tett mást, mint még jobban kiemelte a passzázs lírai karakterét. Hasonlóképpen járt el a második tételben (a 18-19., és a 93-94. ütemben): itt is a karaktert részesítette előnyben, és ehhez adaptálta, tagolta szét Weill egész ütemes kötőíveit.

Stefan Frenkel, 1929. október 1-én, Hermann Scherchen karmesterrel készítette el a *Hegedűverseny* első rádióban elhangzó felvételét, az Ostmarken-

[37] „Dem herrlichen Stefan Frenkel für die Zürcher Aufführung. In Freundschaft von Kurt Weill" In.: Andreas Eichhorn (szerk).: *Critical Report*, i.m., 27.
[38] A szólamot a Kurt Weill Foundation jóvoltából kezembe is vehettem New York-i kutatásaim alkalmával.
[39] Sefan Frenkel hegedűszólamának másolatát a Kurt Weill Foundation bocsátotta rendelkezésemre.

Rundfunk részére, mely felvétel sajnos nem maradt fenn. Így Frenkel szólamkottáján kívűl nincsen más korabeli – még Kurt Weill életéből származó –, ehhez hasonlóan pontos és hiteles dokumentum, a hegedűszólam előadását illetően.

Az Universal 1929-ben készített egy kéziratos másolatot a partitúrából Fritz Reiner, és a darab tengeren túli bemutatói részére. Ennek a másolatnak a kapcsán Weill és az Universal között számos, a kézirat hibáinak kijavítására vonatkozó kérdés merült fel, de ez a levélváltás elveszett, így nem rekonstruálható, hogy Weill korrektúráit valóban megkapta-e a kiadó.[40] Mindenesetre a másolat, mely egyetlen kottamásoló munkája, számos hibát tartalmazott. Ezeket a hibákat a következő évtizedekben különböző bejegyzésekkel, színekkel és tintákkal javították.[41] Egészen a hatvanas évek közepéig, az első nyomtatott partitúra 1965-ös megjelenéséig az Universal, világszerte ezt az 1929-ben készült partitúramásolatot adta bérbe a darab előadásaira. Sajnos ez, az 1929-es hibákat tartalmazó másolt partitúra, és nem az eredeti, 1924-es, Weill által készített kézirat szolgált alapul az első nyomtatott partitúra kiadásához. Így, ez az első, 1965-ös nyomtatott partitúra kiadás sem volt mentes hibáktól és ambivalenciáktól. Csak a 2010-es kritikai kiadás alkalmával kerültek kijavításra a hibák.[42]

A mű interpretációs kérdéseinek megértéséhez, és a legautentikusabb előadáshoz számomra a már említett Frenkel hegedűszólam mellett Hermann Scherchen[43] és Gerle Róbert[44] 1964-es Bécsben készült lemezfelvétele adta a

[40] Andreas Eichhorn (szerk).: *Critical Report*, i.m., 12.
[41] Andreas Eichhorn (szerk).: *Critical Report*, i.m., 11.
[42] Ez alól egy passzázs jelent csak kivételt: a II. tétel 80-104. ütemében helytelennek tekinthető az *arco* jelölés a nagybőgő szólamban. Itt a *pizzicato* játékmód lenne a helyes, melyet több lemezfelvétel is alátámaszt.
[43] Hermann Scherchen (1891-1966) berlini születésű német karmester, a Neue Musikgesellschaft Berlin, valamint a Melos zenei újság alapítója is volt. Karrierje során több mint 200 mű ősbemutatóját dirigálta, köztük Alban Berg *Hegedűversenyét* és Schönberg *Mózes és Áron* című operáját. Korának egyik legjentősebb karmestere, zenei írója, és nem utolsósorban pedagógusa volt.. https://www.deutsche-biographie.de/sfz111696.html (Utolsó megtekintés dátuma: 2022.08.08.)
[44]Gerle Róbert (1924-2005), abbáziai születésű, magyar hegedűművész, aki a második világháború után az Amerikai Egyesült Államokba emigrált. 1942-ben a Hubay-díj nyertese, az 1950-es és 1960-as évek keresett szólistája és elismert tanára volt, metodikai írásai a mai napig több nyelven elérhetőek.
https://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2005/10/30/AR2005103001203.html
(Utolsó megtekintés dátuma: 2022.08.24.)

legfontosabb támpontot.[45] Ehhez a felvételhez Scherchen még az 1929-es kézzel másolt partitúrát használta, bejegyzései a mű előadás, és hangrögzítés történetében különös jelentőséget nyertek – melyről a fejezeben később részletesen írok. Scherchen az egyetlen olyan karmester, aki személyes tapasztalatokat szerzett a mű Weill életében történt előadásairól, és aki lemezre is rögzítette a művet, valamint Weill-lel együtt részt vett a darab már említett 1926-os zürichi előadásán, ahol Stefan Frenkel játszotta a hegedűszólót.[46] Mitöbb, amint már említettem Scherchen vezényelte még Weill életében, az első rádiófelvételt is. Weill és Scherchen munkakapcsolata rendkívül szoros volt más kompozíciókat illetően is, így feltételezhetjük, hogy Scherchen interpretációja Weill személyes instrukcióit, és elképzeléseit hordozza magában.

A partitúra első, nyomtatásban megjelent változata 1965-ben készült el, és hivatalosan 1965. június 9-én jelent meg. Ugyan a 2010-es kritikai kiadás jegyzőkönyveiből kiderül, hogy már ekkor,[47] 1965-ben igyekezett az Universal kijavítani a korábbi partitúrák hibáit, mégsem sikerült mindenre kiterjedő figyelemmel eljárniuk. Ezeket a hibákat csak később, a 2010-es kritikai kiadásban helyesbítették.

A legfeltűnőbb különbség már első olvasatra, a Weilli kézirat és az első nyomtatott kiadás között, a zenekar szólamainak elosztása.[48] Weill eredetileg a partitúra legfelső sorában jegyzi le a hegedűszólamot. Ezt követi fentről lefelé a fuvolák, majd az oboa, a klarinétok, a trombita, a kürtök, és – nem szokványos módon – a fagottok szólamai. A fagottok allatt az üstdob, az ütős hangszerek, majd a nagybőgők kapnak helyet.[49] Ezzel, a Weill által alkalmazott új, és szokatlan elosztással, a fagottok és a nagybőgők közelebb olvashatóak egymáshoz, ami rendkívül praktikus megoldás, hiszen a két szólam folytonosan kiegészíti egymást. Andreas Eichhorn érvelését,[50] mely szerint Weill ezzel egy a fúvós kamarazenéhez közelebb álló beosztást alkalmazott volna a partitúra

[45] A fejezet folyamán, a későbbiekben részletesen elemzem ezt a felvételt.
[46] Elmar Juchem: „Vorwort." In: *Kurt Weill: Konzert für Violine und Blasorchester op.12*., (Wien: Universal Edition, UE 35 538, 2010.) V-XV., VII.
[47] Andreas Eichhorn (szerk).: *Critical Report,* i.m., 27.
[48] Kutatásom alkalmával módomban állt New Yorkban kézbe venni az első Weill által írott partitúrát, és összehasonlítani ezt a kritikai kiadással. Ezért Dave Steinnek és a Kurt Weill Foundationnak külön köszönettel tartozom.
[49] Lásd: 29. oldal, 1. kottapélda.
[50] Andreas Eichhorn (szerk).: *Critical Report,* i.m., 13.

elkészítésekor, ezzel a versenyműben szereplő zenekar kamarazenei jellegét sugallva, nem érzem igazán meggyőzőnek. Véleményem szerint Weillt praktikus okok vezethették, melyek egyértelműen gyakorlatiasságát és karmesteri tapasztaltságát mutatják.[51]

Az első nyomtatott partitúra a hagyományos szólambeosztást követve, fentről lefelé a klarinétok alá helyezi a fagottokat, és a lap aljára, a nagybőgők fölé a hegedűt. Ezzel nemcsak a fagottok és a nagybőgők kerülnek messzebb egymástól, a hegedű szólamát is megfosztja a kiadó a Weill által a kéziratban a lap tetejére helyezett transzparenciától. Ezek a kiadó által alkalmazott szerkesztésbeli megoldások semmiképpen sem szolgálják a mű javát, sőt, megnehezítik az amúgy is szövevényes szerkezet könnyebb áttekinthetőségét.

Az alábbiakban tárgyalandó első, 1965-ben nyomtatott partitúra hibáinak alapos elemzése, úgy érzem, túlmutatna dolgozatom keretein, különösen hogy ezen hibák, a 2010-es kritikai kiadásban szinte kivétel nélkül javításra kerültek. Én mégis kiemelnék néhány érdekességet.

Az első, 1965-ös nyomtatott partitúra a Weill által több dinamikai jelzéssel, és pontosabb kötőívekkel ellátott, 1925-ös hegedű-zongora kivonat szólamát követi, azonban bizonyos helyeken figyelembe veszi Stefan Frenkel, az 1924-es kézzel írott, a hegedűszólamba bevezetett bejegyzéseit is. Ennek a ellenére az 1965-ös kiadás mégsem használja az első tétel visszatérésénél a Frenkel által,[52] bejegyzett kötőíveket.[53] Ezen passzázs a kötőívek hiányában egészen más arculatot, karaktert kap. Amennyiben elismerjük Weill Frenkelnek ajándékozott bizalmát az interpretációs megoldásokat illetően, úgy hibának kell tekintenünk ebben a kiadásban a kötőívek teljes hiányát.

A harmadik tételben az 1965-ös partitúrában egy rossz hang is belekerült a kiadásba,[54] mely a Weill féle első, 1924-es partitúrában és hegedűszólamban is helyesen szerepelt. Egy, vélhetőleg még Weill által az első kézzel írott 1924-es partitúrában eszközölt korrektúrát is figyelmen kívül hagyott a kiadó, ez pedig a

[51] Melyről az első fejezetben már bővebben említést tettem.
[52] 135. ütem.
[53] Ezek már az első, Weill által kézzel írott szólamkottában, feltehetőleg Frenkeltől megtalálhatóak. In: Andreas Eichhorn (szerk).: *Critical Report,* i.m., 17.
[54] A hegedűszólam 200. ütemében „h" szerepel „bé" helyett.

Con fuoco előtti *fermata.*[55] A *fermata* utólag még Frenkel zongorakivonatában is jelölve van, nyilvánvalóan Weill ezt igen fontos interpretációs utasításnak tartotta.[56] Itt az interpretációnak megint csak sarkalatos pontjáról beszélhetünk, hiszen ez, a *Con fuoco* elötti pillanatnyi zenei idővétel, megerősíti a következőkben Weill által megkívánt, egyre zaklatottabb, és egyre hajszoltabb érzetet.

Egészen 2010-ig, a kritikai kiadás (UE 8340) megjelenéséig az interpretációk az 1965-ben közreadott partitúra alapján készültek, hol kijavítva, hol figyelmen kívül hagyva a kottaanyag diszkrepanciáit. Mindezek tükrében kijelenthető, hogy az Universal 2010-es kritikai kiadása az, amely a lehető legpontosabb, legprecízebb, a szerző szándékainak legmegfelelőbb, és az előadók részére is legjobban használható kottaanyagot tartalmazza. Erre támaszkodik mind a vele egyszerre megjelent kispartitúra (UE 35 538), mind pedig az új, revidiált hegedűszólammal együtt forgalomba kerülő zongorakíséretes változat (UE 35 046).

A 2010-es kiadás elkészítése nyomán tisztázódott egy igen fontos, a darab hangszerelését érintő kérdés: Weill a nagybőgőszólamban nem az egyes számú *Kontrabass*, hanem a többes számú „*Kontrabässe"* jelölést használta, valamint gyakran élt a *divisi* használatával, mely ugyancsak egyértelművé tette, hogy több mint egy játékos szükséges a nagybőgő szólam megszólaltatásához. Ennek ellenére, mivel a fagottok szólama több esetben együtt mozog a nagybőgővel, tudomásom szerint egyes előadásokban kísérletet tettek arra, hogy egy nagybőgőssel játsszák el a művet.[57] Természetesen ez semmiképpen sem vezethetett a megkívánt hangzáshoz, ezek az előadások többnyire kényszerhelyzetekben jöttek létre, ahol nem volt lehetőség több játékos alkalmazására. 2010-ig szinte minden esetben két, vagy három nagybőgőt használtak, mind a koncertelőadásokon, mind pedig a lemezfelvételeken.[58]

[55] Harmadik tétel 234. ütem.
[56] Andreas Eichhorn (szerk).: *Music with Solo Violin by Kurt Weill*. i.m., 22.
[57] Ezt nekem mind Ivo Iordanov, mind pedig Univ.-Prof. Ernst Weissensteiner, a Wiener Symphoniker nagybőgősei is megerősítették, akik maguk is többször részt vettek a mű különböző előadásaiban.
[58] Az 1964-es Scherchen-Gerle felvétel például három nagybőgőssel készült, a lemezborítón az egész zenekar névsora, hangszerek szerint listázásra került.

A nagybőgők pontos számát csak a kritikai kiadás előkészítésének munkálatai során sikerült meghatározni. Az 1924-es Weilltől származó első kéziratos partitúra kötésének eltávolításakor ugyanis, napvilágra kerültek Weill mindeddig rejtve maradt bejegyzései.[59] Ezekben a bejegyzésekben Weill minden hangszercsoport előtt pontosan meghatározta a szólamban játszó zenészek számát, melyet arab számmal jelölt. A nagybőgők szólama előtt félreérthetetlenül a négyes szám olvasható.[60] Ennek értelmében minden előadás, melynek anyagi lehetőségei megengedik, és amely hűen akarja követni a Weill által megálmodott hangszerösszeállítást, négy nagybőgőssel kell megszólaltassa a versenyművet.

3.2. Hangfelvételek elemzése

A lemezfelvételek analízisében igyekeztem három olyan hangfelvételt kiválasztani, melyek mind a rögzítés dátumát, mind technikai kivitelezését, mind pedig zenei felfogását tekintve egészen különbözőek. A műből, a mai napig elkészült, és általam ismert, hozzávetőlegesen harminc felvételből válsztottam ki ezt a három különleges, és számomra egészen kiemelkedő interpretációt. Két felvétel ezek közül csak bakelit lemezen fellelhető, míg a legfiatalabb felvétel CD lemezen, és letölthető formátumban egyaránt hozzáférhető. A két régebbi felvétel felkutatása több hónapos munkát vett igénybe, mivel ezek vélhetően évtizedek óta nincsenek forgalomban, csak magángyűjteményekből sikerült hozzájuk jutnom.

[59] A Kurt Weill Foundation-nál, mint már említettem kézbe vehettem Weill 1924-es partitúráját. Konzerválási okokból a kötőszéli ragasztószalag visszakerült a partitúrára, így a számok ismét takarásba kerültek.

[60] Erről mind a már idézett *Critical Report*, mind pedig a *Zur musikalischen Interpretationsgeschichte* című írás részletesen beszámol.

kiadás évszáma, kiadó	szólista	karmester	együttes
1955 MGM Records	Anahid Ajemian	Izler Solomon	MGM Wind Orchestra
1964 WestmisterGold	Gerle Róbert	Hermann Scherchen	Név szerint felsorolva[61]
2010[62] Deutsche Grammophon[63]	Kolja Blacher	Claudio Abbado	Mahler Chamber Orchestra

1. táblázat: a három elemzett felvétel.

A felvételeken az egyes tételek alaptempóját, tempóinak egymáshoz való viszonyát, a hegedűszóló artikulációit, és karakterbeli különbségeit, valamint a kritikai kiadáshoz képest eltérő hangokat vizsgáltam.

A három felvétel közül, a már említett Weill–Scherchen kapcsolat miatt számomra a Gerle–Scherchen felvétel volt a legfontosabb és legérdekesebb. Ennek ellenére a mű autentikus interpretációs megoldásainak keresésében nem ez az egyetlen, kiemelkedően fontos hangfelvétel. Kolja Blacher és Claudio Abbado lemeze nemcsak azért különleges, mert itt élő koncertfelvételről beszélünk, hanem mert Blachert mint az 1920-as évek német hegedűrepertoárjának egyik legavatottabb ismerőjeként és előadójaként tartják számon. Külön érdekesség, hogy édesapja, Boris Blacher zeneszerző,[64] az 1920-as évek berlini zeneéletének egyik fontos alakja volt, akinek műveit ugyanúgy „degenerált zenének" minősítette a hitleri propaganda, mint Weill, Hindemith, vagy Krenek

[61] A Bécsi Szimfonikusok, és a Bécsi Filharmonikusok művészei, akik külön ennek a felvételnek a kedvéért ültek össze. Egy későbbi újranyomás alkalmával Vienna Mozart Soloists néven szerepel az együttes.

[62] Annak ellenére, hogy a lemezt 2010-ben jelentette meg a Deutsche Grammophon, ezt a hangfelvételt korábban rögzítették, és még nem a kritikai kiadás kottaanyagából készült.

[63] Deutsche Grammophon.

[64] Boris Blacher (1903–1975), német zeneszerző. 1938-ban munkásságát „degenerált" művészetnek nyilvánították, mellyel párhuzamosan elveszítette állását a Drezdai-i Konzervatóriumban. 1948-tól a Musikhochschule Berlin (a mai Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin) zeneszerzés tanáraként, majd 1953-tól igazgatójaként működött. Műveiben Hindemith harmóniai világa keveredik könnyed, leginkább a jazz ritmikai elemeire támaszkodó stílusjegyekkel. Forrás: https://holocaustmusic.ort.org/politics-and-propaganda/boris-blacher/ (Utolsó megtekintés: 2022.10.05.)

kompozícióit.[65] Kolja Blacher előadásában határozottan érezhető ez a személyes érintettség, ez a bensőséges viszony a korral, és a korabeli atmoszférával.

A darab első lemezfelvétele, Anahid Ajemian hegedűművésznővel 1955 tavaszán készült, az MGM fúvószenekarával,[66] Izler Solomon vezényletével, feltehetőleg az MGM New Jersey-i stúdiójában.[67] Mint a darab első, hanghordozón dokumentált felvétele, véleményem szerint megkerülhetetlen. A lemezborítón közölt információk szerint a felvétel egy héttel,[68] Anahid Ajemian New York-i fellépése után került felvételre. Ezt a fellépést a borítón tévesen,[69] mint az amerikai bemutatót említik.[70] A lemezt tételenként külön, mégis egy egységben, vagyis lényegében vágás nélkül rögzítették.[71] Ez az 50-es években a megfelelő, gyors és pontos vágási technikák hiányában bevett szokás volt. Összehasonlításképpen, a Scherchen–Gerle féle, jóval későbbi felvétel, már igazi vágott, „modern" stúdiófelvétel, amelyen a kor analóg vágási technikájából adódóan, néha hallható az egyes zenei részletek összeillesztése. Egy rendezői hiba miatt, a *Cadenza* tétel 110-112. ütemében hallatszik amint a zenekari bevezető alatt, a háttérben Gerle – feltehetően – a művésszobában gyakorol. Ez számomra semmiképpen sem csökkenti a felvétel minőségét, vagy értékét, sőt még élőbbé, emberközelibbé teszi ezt a már önnmagában is különleges és ritka felvételt.

a.) Tempók, és az ebből adódó karakterbeli különbségek

A felvételek legfontosabb különbségei, az egyes zenei egységek tempóinak megválasztásban mutatkoznak meg. Ezekből természetesen adódnak az egyes

[65] Oliver Hilmes: „Interjú Kolja Blacherrel" (Interjú készítésének dátuma: 2021.02.13) (Videó felvétel) Forrás: https://www.digitalconcerthall.com/de/interview/53191-4 (Utolsó megtekintés dátuma: 2022.01.14.).
[66] Metro-Goldwyn-Mayer Wind Orchestra.
[67] A felvétel helyéről nem áll rendelkezésre pontos adat, mivel a MGM nemcsak filmzenéket, de hanglemezeket is készített stúdióiban New Jersey-ben, joggal feltételezhető, hogy ez a hanglemez is itt került felvételre.
[68] A koncert 1955. március 9-én a Metropolitan Museum of Art Grace Rainer Rogers Auditóriumában hangzott el. (Lásd: a függelékben a koncertelőadások jegyzékét, 130-138. oldal.) Forrás: The New York Times, 1955. március 10-i száma https://timesmachine.nytimes.com/timesmachine/1955/03/10/93729867.pdf?pdf_redirect=true&ip=0 (Utolsó megtekintés dátuma: 2022.09.12.)
[69] A lemezborítón szereplő szöveg szerzője: Edward Cole.
[70] Valójában az amerikai bemutatóra 1930. március 9-én, Cincinnatiban került sor. Lásd: függelék, 131. oldal.
[71] Erről a lemezborítón olvashatunk.

tételek, és formai egységek hangulati és karakterbeli különbözőségei. Véleményem szerint a *Hegedűverseny* esetében, a tempók helyes és arányos megválasztása, különösen sarkalatos pontja egy autentikus előadásnak. Mivel ezek a tempók és arányok, ezen a három felvételen interpretációs szempontból megalapozhatóan térnek el egymásól, fontos, hogy részletesen áttekintsük őket.

Ahogyan már említettem, Weill *Hegedűversenyéből* a mai napig közel harminc felvétel készült. Amint láthattuk, 1955-ben rögzítették a versenymű első lemezfelvételét. Ezen kívül egy felvétel készült 1964-ben – Scherchen és Gerle interpretációja –, három felvétel 1975-ben, valamint több mint húsz 1988 és 2022 között. A *Hegedűverseny* felvételeinek túlnyomó része az 1990-es évekből való, ebben az évtizedben igazi Weill reneszánsz bontakozott ki. Amint arra Andreas Eichhorn is rámutat,[72] a felvételek tempói 1955-től napjainkig gyorsuló tendenciát mutatnak. Ez a tendencia semmiképp nem megnyugtató, különösen az alábbiakban elemzett felvételek tükrében. Véleményem szerint a gyors, és egyre gyorsabb tempók forszírozása, teljesen ellentmond a darab autentikusnak nevezhető előadásmódjával, különösen az első tételre vonatkoztatva, melynek lényegében a darab lassú tételeként kell funkcionálnia.

Anahaid Ajemijan 1955-ös felvételén a klarinétok bevezetője jelentősen lassabb, mint a *Hegedűverseny* későbbi felvételeinek túlnyomó részén. Az *Andante con moto*-ban a negyedhangot 65-ös metronómszámmal játssza a zenekar, ami egy igen lassú, lassított filmre emlékeztető mozgás érzetét kelti. A hegedű belépésekor a tempó még ennél a szinte nehézkesen melankolikus tempónál is legalább három metronómszámmal lassabb, így a hegedű kezdő passzázsa sokkal inkább *molto Andante*-nak, mint *Andante con moto*-nak érezhető.

Gerle és Scherchen felvételén, már rögtön itt, az első tétel elején rendkívül érzékenyen, és éneklően szólalnak meg a klarinétok. A hegedűszóló első belépése is ezen a felvételen a legbensőségesebb. Bár Gerle objektíven, a metronómmal mérhetően nem játsza lassabban az első belépést, mint Ajemian, interpretációja mégis még kimértebbnek és szomorúbbnak hat. Ez, a Gerlénél a hegedű belépésekor, a negyedhang 61-es metronómszámmal mérhető, ami első hallásra

[72] Andreas Eichhorn: *Zur musikalischen Interpretationsgeschichte*, i.m., 368-382.

nagyon lassúnak tűnik, és egy nagyon beszédes és kifejező, *parlando* előadásmódot tesz lehetővé.

Gerle még ezt a kimért tempót is picit lassítja a 30. ütemtől, így a zenekari közjáték a 37. ütemtől még több teret és időt kap. Ez a tempóval való tagolás rendkívül jellemzö a Gerle–Scherchen féle felvételre.

Kolja Blacher és Claudio Abbado értelmezésében az egész első tétel alaptempója gyorsabb. Blacher első hegedűbelépése mind Ajemiannál (negyedhang=60), mind pedig Gerlénél (negyedhang=61) nemcsak gyorsabb (negyedhang=75), hanem felfogásában is eltérő. Blacher-nél nem annyira a kiénekelt dallamvezetés, mint inkább a sodró, nagyobb egységekben való gondolkodás, és a nagyléptékű tempóérzet az uralkodó. Az így összefogott frázisok nem engedik leesni a feszültséget, egyfajta nagyvárosi nyugtalanságot kölcsönözve a tétel első, nagyobb egységének. A függelékben található, a tételek formai részeinek tempóit mutató táblázatban a kiemelt adatok mindhárom tételben a legnagyobb időbeli eltéréseket mutatják.[73]

Rendkívül fontos, és megosztó kérdésnek látszik az előadók körében az első tétel második tempójelzésének, a tétel melléktéméjának – *Un poco piú Andante* – értelmezése. Az általam hallott felvételek alapján, a melléktéma tempójával kapcsolatban felvetődik a kérdés: vajon gyorsabban, vagy lassabban játszandó-e az *Andante con moto*-alaptempónál, a tétel második, *Un poco piú Andante* tempója – szó szerinti fordításban a „még inkább Andante“ megjelölés. Ennél a résznél az itt elemzett Kolja Blacher mellett Daniel Hope, Christian Tetzlaff, és Frank Peter Zimmermann is az alaptempónál gyorsabb tempót vesznek. Ezek az előadók egyértelműen az első tempóhoz képest fokozásként értelmezik Weill második tempójelzését. Ezzel áll szemben az itt elemzett Ajemian és Gerle felvétel is. Mindkét interpretáció az első tempójelzésnél lassabbra, dramaturgiailag szó szerint értelmezi a két tempó viszonyát. Gerle és Scherchen interpretációját mindenképpen mértékadónak kell elfogadnunk, véleményem szerint az ő értelmezésük tekinthető az ideális Weilli előadásmódhoz legközelebb állónak. Ebben az értelmezésben a „*Dies Irae”* idézet fokozottan

[73] Lásd: 122. oldal.

hangsúlyossá válik, így a fölötte lebegő hegedűszóló ezt a keserű, könyörgő gesztust írja körül, barokk hangulatot idéző cizellálásával.

Mind Gerle, mind pedig Ajemian az egész tétel során igen szabadon bánnak az egyes formai részeken belüli tempóingadozásokkal. Értelmezésükben nagyobb szabadságot és teret kap a hegedű dallamvezetése. Jó példa erre Ajemian-nál, a 45.-ütemtől induló zenei frázis végén, (66-68. ütem) az a jelentős lassítás, melyre semmilyen szerzői utasítás nem utal. Ajemian több mint öt metronómszámmal lassítja a tempót, így ez a megoldás egy, a formarészeket klasszikusan, lassítással lezáró gesztus, a „megérkezés“ erős érzetét kelti. Az ilyen gesztusértékű lassítások át- meg átszövik Ajemian interpretációát.

Ezekkel, a tempókat szabadon kezelő interpretációkkal áll szemben a Blacher–Abbado féle olvasat, ahol rendkívül fegyelmezetten, lényegében tempóingadozás nélkül szólalnak meg az egyes formai részek. Míg Gerle és Ajemian mindinkább a zenei idővel játszva emeli ki a frázisok csomópontjait, addig Blacher – nem kevésbé meggyőzően – „kizárólag” artikulációival, és dinamikai árnyalataival éri el a megkívánt hatást.

A felvételek tempóbeli eltérései között figyelemre méltó az első tétel utolsó, *Tranquillo ma sempre* (170. ütem) része, mely Gerle felvételén sokkal-sokkal lassabban szólal meg, mint bármely másik, általam ismert hanghordozón. Gerle itt majdnem 20-25 metronómszámmal (negyedhang=44), mintegy 50%-kal lassabb tempót vesz, mint például a Blacher–féle felvétel. Ettől a lassú tempótól, egy egészen éteri, egészen mágikus atmoszféra szólal meg a lemezen, melynek kivitelezése Gerle rendkívül lassú, ugyanakkor varázslatosan éneklő és precízen kontrollált vonóvezetését dícséri. Az így megszólaló hangulat leginkább egy kiürült berlini mulató hajnali magányosságát idézi meg.

A második tételben kevésbé a sarkalatos tempó-, mint inkább a karakterbeli különbségek teszik érdekessé a három interpretációt. Tempójában Ajemian komótosabb *Notturno*-ja ugyan mindenképp eltér Gerle és Blacher vidámabb, táncosabb karakterétől, de nem ez az interpretációk legmarkánsabb különbsége. Ajemian a Gerlénél és a Blachernél hallható majdnem groteszk *comedia dell'arte* karaktert sokkal konzertvatívabban, sokkal kimértebben szólaltatja meg. Ajemian értelmezésében a tétel, mely Blachernél, és Gerlénél is

jazz-es, tánczenés hangulatot kap, inkább emlékeztet egy nagy klasszikus versenyműtől elvárható távolságtartó menüett hangvételére. Érdekes, hogy Ajemian felvétele a tétel 80. ütemében pontosan betartja a partitúrában szereplő, mindamellett kétséges *arco* játékmódot a nagybőgőkben, miközben ezt hagyományosan *pizzicato*-val szokták megszólaltatni. Ezzel a játékmóddal erősödik a szakasz *jazz*-t, *Walking Bass*-t imitáló karaktere. Ez a passzázs, mind Gerle, mind pedig Blacher felvételén *pizzicato*-val szólal meg a nagybőgőkben.

A *Cadenza* altétel 160. ütemében – *Vivace-L'istesso tempo* – Gerle tempója jóval gyorsabb, (negyedhang=117), mint Ajemian (negyedhang=97), vagy Blacher (negyedhang=97) interpretációja, melyek az utóbbi két felvételen szinte ugyanabban a tempóban hangzanak fel. Ettől Gerle felvételén színte eljátszhatatlanul gyorsnak hatnak a tizenhatodok, picit fut is a hegedű a zenekar után. Ezek a fergetegesen gyors tizenhatodok, ideges zümmögésnek hatnak a fúvósok pontozott negyed lüktetése felett, ami egy, még ma is rendkívüli, nem mindennapos hangszínt, és egészen egyedi karaktert kölcsönöz a passzázsnak. Eljátszva a gondolattal, hogy esetleg ugyanebben a tempóban, és karakterben hangozott el a fent nevezett passzázs az 1925-ös németországi bemutatón, elképzelhetjük, milyen óriási reveláció lehetett Weill eredetisége, és modernsége a korabeli közönségnek.

Kolja Blacher *Serenata*-ja ritmikai feszességében tér el csupán Gerle és Ajemian interpretációjától. Blacher megfogalmazásában még karakteresebb ennek az altételnek a tangó ritmust felidéző kísérete. Természetesen nem kizárt, hogy Blacher külön hangsúlyt fektetett ennek az éles, tangó karakternek a kieemelésére, hiszen a 90-es években a tangó már nem volt a kor meghatározó, divatos táncstílusa.

Amint azt már említettem a partitúták elemzésekor, a harmadik tételben Gerle Robert és Hermann Scherchen felvételén egy húzás miatt, teljes harminckét ütem hiányzik a tételből. A húzás, és így a rövidítés okait mind Elmar Juchem, mind pedig Andreas Eichhorn részletesen elemzi,[74] és mindketten megállapítják, hogy csupán egyetlen objektív és logikus oka lehet a tétel ilyen mértékű megrövidítésének. Az 1960-as évek hanglemezgyártói egy bakelitlemez oldalra,

[74] Andreas Eichhorn: *Zur musikalischen Interpretationsgeschichte*, i.m., 368-382.

mindössze harminc percnyi zenei anyagot tudtak nyomni, így az ennél hosszabb műveket, vagy tételeket két lemezoldalra kellett széttagolniuk. Scherchennek az általa a megfelelőnek ítélt tempók miatt döntenie kellett: vagy gyorsabban játsszák a darabot, vagy lerövidítik azt, hogy a teljes versenymű hanganyaga felkerülhessen egy lemezoldara. A lemez „B" oldalára egy másik művet tervezett a kiadó, de mivel Scherchen nem volt hajlandó a *Hegedűverseny* a tempóit illetően kompromisszumot kötni, így a mű ezzel az utolsó tételben alkalmazott, jelentős vágással lett hanglemezre véve.[75]

Igen érdekes ezen felül a harmadik tétel tempóválasztása mindhárom felvételen, mely alapjában határozza meg az utolsó tételnek a hangulatát. Gerle és Blacher alaptempója rendkívül virtuóz, már a kezdetektől fogva magával ragadó, mely a tétel végére forgószélként egyre gyorsabb, és gyorsabb fordulatokat vesz. Ajemian ezzel szemben lényegesen lassabb tempót vesz, szinte kimért és óvatos, sőt az 54. ütemben, a melléktémában hirtelen még ennél is majdnem 20%-kal lassabb lesz a játéka, mely megoldásra egyik partitúraváltozatban sem véltem jelzést, vagy bejegyzést felfedezni. Igen egyéni értelmezése ez ennek a passzázsnak, ami véleményem szerint nem megalapozott, az interpretáció szabadsága itt talán túl is lépi a szerző elképzeléseit. Ajemian felvétele a tétel végén, a 217. ütemben ráadásul hirtelen minden jelölés nélkül ismét lassabb lesz, és ettől el is marad a darab végére szánt virtuóz csattanó.

Ugyanebben a tételben, a Gerle–Scherchen–féle felvételen kiemelkedő a tétel két, lírai részének tempóválasztása (55-70. ütem, és 175-197. ütem – *Un poco meno mosso*). Gerle mindkét helyen az alaptempónál minimum húsz metronómszámmal lassabb tempót vesz, ezzel még jobban kiélezve a tétel virtuóz törzse, és lírai közjátékai közötti karakterkülönbségeket. Ebben a szokatlanul lassú tempóban, különösen az *Un poco meno mosso*-rész (171-197. ütem) válik el teljesen a darab szövetétől, külön mikrokozmoszt képezve ezzel a tétel egységén belül.

Gerle felvételén – Ajemian és Blacher interpretációjával szemben – szerepel egy 2010-es kritikus kiadásig Stefan Frenkel hegedűszólamát kivéve

[75] A lemez „B" oldalán Paul Hindemith, ugyancsak 1924-ben íródott, *Kammermusik Nr. 4, op. 36, Nr.3* című darabja került felvételre.

mindegyik kottaanyagból hiányzó, már említett *Con fuoco* előtti *fermata* (234. ütem). Minden bizonnyal ez is egy Weilltől származó javítás, melynek Scherchen birtokában lehetett.

Kolja Blacher interpretációjában, az utolsó tétel olyan mértékben gyorsul fel, hogy az szinte a játékos anatómiai és a hangszer fizikai határait súrolja. Ezzel a rendkívül hatásos – picit hatásvadász – és virtuóz előadói eszközzel élve valósítja meg Blacher a nagy formátumú versenyművek bombasztikus befejezésének weilli megfogalmazását. Véleményem szerint, amint azt Gerle brilliáns felvétele is tanúsítja, a mű befejezése egy kevésbé gyors tempóban is remek, és minden részletében kiegyensúlyozottan működik. Blachert talán az élő előadás heve ragadhatta magával. Véleményem szerint Weill zenéjétől távol áll minden öncélú virtuozitás, egy autentikus interpretációban, mérlegelni kell az előadónak, hogy érdemes-e, kell-e a hangszer gyorsaságának technikai határait súróló eszköztárát latba vetnie.

b.) Artikulációs és vonásbeli eltérések

Néhány kulcsfontosságú helyen artikulációs kérdésben is érdekes eltéréseket fedezhetünk fel, a felvételek hallgatásakor. Ez többnyire a Weill által előírt kötőívek szabados értelmezésében nyilvánul meg, melyben mindhárom felvétel hasonló szabadsággal jár el. A kötőívek több részre tagolása, illetve bizonyos passzázsoknál további legatók hozzáadása részben vonótechnikai, részben zenei okokból történik. Mindezek ellenére egyik interpretáció sem önkényesen, hanem mindíg a weilli koncepció még transzparensebb megvalósítása érdekében teszi ezt.

Ezzel szemben Ajemian kötései az első tétel melléktémájában – *Un poco piú Andante* (45) – igen meglepőek, szinte minden ütemben egy plusz kötést játszik, a második vagy harmadik tizenhatod csoport első két hangjára. Ezek a kötések egyik kiadásban, vagy másolatban sem szerepelnek, ugyanakkor ettől

jóval folyékonyabbnak érezhető a hegedű mozgása a fúvósok „*Dies Irae"* idézete kíséreteként.[76]

Érdekes még kiemelni az első tétel visszatérésénél (135. ütem) alkalmazott artikulációk eltérését. Míg Ajemian, megint csak Weill eredeti, 1924-es kötőíveit vonásként értelmezve, hat hangot köt össze egy vonóra, Gerle és Blacher minden hangot *legato* nélkül, külön játszik, hűen az 1925-ös kiadáshoz. A kottaanyag keletkezésének tükrében, véleményem szerint mindkét megoldás elfogadható.[77]

A második tételben hasonló artikulációs eltérések csak kissebb számban talalhatóak, ennek oka talán a zenei szövet egyértelműbb, jobb átláthatóságában keresendő. A tétel sokkal kevésbé absztrakt, sokkal inkább programzenére emlékeztő karakterei egyértelműbbé teszik a szerző által megkívánt artikulációt. Ennek ellenére néhány esetben, elsősorban Ajemian felvételén érdekes megoldásokat hallhatunk, már a tétel második és negyedik ütemében. Ajemian az ütemek utolsó négy nyolcadának harmadik és negyedik tagját összeköti, az így hallható karakter – a két elválasztott nyolcadot követő két összekötött nyolcad – nagyon klasszikus, szinte mozarti ízt kap. Csakúgy, mint az első tételben, Ajemian hozzáadott kötéseivel, és olykor indokolatlan tempóváltoztatásaival törekszik a *Hegedűversenyt* a „klasszikus" versenyművek eszköztárából ismert gesztusokkal felruházni. Erre nem feltétlenül lenne szükség. Ezek a pici modorosságok, talán üzenetek a közönségének, a hallgatóságának: nagyformátumú, klasszikus versenyművet hallanak. Mind Gerle, mind Blacher teljesen mellőzi ezeket a túlzásokat.

Ugyancsak hozzáadott kötőiveket játszik Ajemian a tétel *Cadenza* részében, a 164-166. ütemben. Itt kevésbé a stilizálás, sokkal inkább a sűrű és gyors tizenhatodmenetek kényelmesebb technikai megvalósítása magyarázhatják a hozzáadott hármas kötések alkalmazására.

Érdekes a tétel 38. ütemében, hogy Weill *spiccato* jelölése ellenére (a 33. ütemtől) mind Ajemian, mind Blacher, egy ütem erejéig fektetve, *tenuto* játszanak. Blacher már a 37. ütemben alkalmazza ezt az artikulációt. Ajemiannál erre a lassabb tempó adthat magyarázatot, Blachernél a transzparensebb dinamikai különbségek, a passzázs *mezzoforte*-ra, majd *forte*-ra változása indikálhatja a

[76] A tétel elemzését lásd a második fejezetben: 35. oldal.
[77] Részletesen erről a kiadásokat bemutató részben írok, lásd: 94-104. oldal.

hosszabb vonó alkalmazását. Gerle nem változtat hanghosszúságot, Weill utasításait mindvégig betartva, egyszerűen és magától értetődően, *spiccato* vonással játssza a passzázst.

A hegedűszólamban, a 39-42. ütemeket közrefogó, pontozott tizenhatod repetáció, *pizzicato* epizódja, Blacher és Gerle előadásában kétujjas pengetési technikával kerül megszólaltatásra.[78] Ajemnian, ezzel szemben klasszikusan, egy ujjal penget. Blacher és Gerle döntését egyfelől a gyorsabb tempó indokolhatja, hiszen ők mindketten legalább 20%-kal gyorsabb tempót vesznek, mint Ajemian – ebben a gyors tempóban nagyon nehéz lenne a ritmust egy ujjal egyenletesen, *pizzicato* játszani –, másfelől a két ujjas *pizzicato* karaktere sokkal inkább emlékeztet a *jazz*-ben a bőgőknél használt pengetési effektushoz. Ez egy plusz színt ad a tétel karakteréhez, mely talán eleve Weill szándéka is lehetett.

Gerle és Scherchen felvételén, a tétel 230-243. ütemig tartó, *interlude*-szerű epizódjában, a hegedű hárfára, vagy gitárra emlékeztető *arpeggio*-val töri meg Weill *pizzicato* akkordjait. Ezt, bár az *arpeggio*-t Weill külön nem jelöli, a fuvolaszóló lassabb tempója teszi lehetővé. Az így kapott karakter különösen szép és érdekes, leginkább egy prózát aláfestő, színpadi kísérőzene hangulatát idézi meg.

c.) Eltérő hangok

Fontos mindhárom felvétel kapcsán megemlíteni, hogy a ma használatos 2010-es kritikai kiadáshoz képest mindhárom felvételen hallhatóak „hibás" hangok. Gerle és Blacher esetében ezek a „hibák" megegyeznek az 1925-ben kiadott, nyomtatott hegedűszólamban írottakkal, hiszen a kritikai kiadásig a „rossz hangok" nem lettek maradéktalanul kijavítva. Ajemian és az 1955-ös lemeze esetében más a helyzet, itt valószínűsíthető, hogy a felvétel az 1929-es, az USA-ba küldött partitúramásolatból készített hegedűszólamból került feljátszásra. Ez az 1929-es partitúramásolat számos hanghibát tartalmazhatott, még az 1925-ös nyomtatásban megjelent szólamhoz képest is. Természetesen, mivel a felvételt – mint már

[78] A mutató és a középső ujj gyorsan, felváltva penget.

korábban említettem –, tételenként vágás nélkül rögzítették, az is elképzelhető, hogy néhány elhibázott hang a szólista lankadó koncentrációjából adódóan került rögzítésre. Véleményem szerint, ezek a pici hibák akár dokumentációértékűek, hiszen ezek a pillanatnyi elbizonytalanodások, megingások, egy sokkal élőbb és élesebb képet adnak az adott előadásról.

Hibásnak tekinthető hangokat találunk Ajemian felvételében az első tétel 178. ütemének utolsó hangján – „fisz"-t játszik „g" helyett –, a 187. ütem első hangjai – „a-g-a", „f-e-f" helyett –, a 203. ütemben – „bé-g", „h-g" helyett. További hibás hangok hallhatóak a második tételben, a 42. ütemben – a harmadik negyeden „ceszt" játszik, „c" helyett – a 97. ütemben – „d-f", „d-fisz" helyett –, a 232. ütemben – az utolsó nyolcadon „d", „cisz" helyett –, a 234. ütemben, – az utolsó nyolcadon „h", „bé" helyett. A harmadik tétel 200. ütemében – a 10. tizenhatodon Ajemian „h"-t játszik, „bé" helyett –, valamint a 250. ütemben –, a második nyolcadon „hiszt", „cisz" helyett.

Gerle felvétele egy esetben tér csak el az általa használt kiadástól, az első tétel 165. ütemének negyedik, és ötödik tizenhatodján, a kettősfogás felső hangjánál „g" helyett mindkét esetben „a"-t játszik. Erre a Gerle–Scherchen–féle hangváltoztatásra nem találtam magyarázatot a kritikai kiadásban, feltehetően a felvételen használt partitúra bizonytalanságai miatt kerülhetett rá sor.

Blacher előadásában minden hang egyezik az 1925-ös nyomtatott hegedűszólammal.

3.3 Koncertelőadások

A *Hegedűverseny* koncertelőadásainak függelékben található teljes jegyzékét a Weill-Lenya Research Center, a Kurt Weill Foundation, az Universal Edition jegyzékei, valamint saját kutatásaim alapján sikerült összeállítanom, és több esetben kiegészítenem. Mivel a darab kottaanyaga legális úton csak a kiadótól, az Universal Edition-től bérelhető, elméletileg az összes előadás dokumentációra kerül a három intézmény valamelyikében. Természetesen elképzelhető, hogy

elhangzottak – elenyésző számban – előadások, melyeket nem jelentettek be a kiadónak, vagy nem a hivatalos kottaanyagból kerültek eljátszásra.

Stefan Frenkel hegedűművész előadásai szám szerint messze kiemelkedőek, Frenkel legalább tíz koncerten játszotta a versenyművet. Dave Stein, a Kurt Weill Foundation kutatója és vezetője szerint Frenkel esetében kizárólag az európai fellépéseiről létezik adat. Ezenfelül még legalább két esetben elhangzott a mű Frenkel előadásában Dél-Amerikában, amiről nem található feljegyzés. Mint már említettem, 1929-ben Frenkel az Ostmarken-Rundfunk élő rádióközvetítése alkalmával is eljátszotta a művet.

Több esetben, a táblázatban említett zenekarok koncertmesterei játszották a hegedűszólót, csakúgy mint az ősbemutatón, vagy mint az USA-beli bemutatón 1930-ban. Marcel Darrieux, az ősbemutató szólistája az Orchestre des Concerts Straram, Emil Heermann, az USA-beli bemutató hegedűse pedig a Cincinnati Szimfonikusok koncertmestere volt. Néhány esetben azonban nincs pontos adat a szólista személyére vonatkozólag.

Feltűnő, hogy 1930 és 1968 között a mű két – New York-i koncert kivételével, melyek mindegyike Anahid Ajemian nevéhez fűződik – egyáltalán nem került megszólaltatásra. Mivel Németországban, a Harmadik Birodalom térnyerésével Weill teljes munkássága tiltó listára került, a hitleri ideológiához csatlakozó országokban sem kerülhetett műsorra a második világháború végéig. Az USA-ba menekülő, és ott letelepedett Weill már nem az operaházak, és a koncerttermek, sokkal inkább a zenés, illetve musical-színházak és a broadway ünnepelt sztárja lett. Operáiról, és a koncertteremnek készült kompozícióiról a *Koldusopera* kivételével mindenki igyekezett megfeledkezni. A második világháború utáni, kettéosztott Németországban nyugaton az amerikai példát követték, az NDK pedig szinte teljesen száműzte a disszidensnek titulált Weillt a kultúrából. Kivételt csak a Bertold Brechtel való közös munka gyümölcsei képezhettek, hiszen Brecht, aki ugyan szintén emigrációba kényszerült, önként visszatért a Német Demokratikus Közársaságban. A világháború utáni világrend kommunista, később szocialista országai is ugyanezt a példát követték, így a Magyar Tudományos Akadémia Bartók Intézetének Adatbázisában, a mai napig

kevés kivétellel csak a Weill–Brecht *Koldusopera* előadásairól találunk dokumentációt.

A 90-es évekhez közeledve egyre inkább egy Weill reneszánsz körvonalai látszanak kirajzolódni. Az előadások, csakúgy, mint a hanglemezfelvételek legnagyobb része, Weill születésének századik évfordulója köré csoportosíthatók, az előadások esetében a 2000-es évek elejére.

Magyarországon a mű előadásáról a fent említett források egyikében sem található feljegyzés. Ennek ellenére a Budapesti Fesztivál Zenekar, 2005. május 15-én Eckhardt Violetta hegedűművész, és Fischer Iván karmester interpretációjában, a budapesti Olasz Kultúrintézetben, a zenekar „Titokkoncertek”[79] sorozatában bemutatta Weill hegedűversenyét. A *Hegedűverseny* sajnos mindmáig csak ezen az egy hangversenyen hangzott el Magyarországon.[80]

[79] Forrás: https://www.momus.hu/article_print.php?artid=1907 (Utolsó megtekintés dátuma: 2022.09.24.)

[80] Külön köszönettel tartozom dr. Banda Ádámnak, aki felhívta figyelmemet a *Hegedűverseny* budapesti bemutatójára, melyre sem a Weill-Lenya Research Center, sem a Kurt Weill Foundation, sem pedig az Universal Edition Wien nem tudott részemre tájékoztatást adni.

Weill korai kompozíció kronologikus sorrendben

1913	–Mi addir	középkori askenázi nászdal zongorakísérettel
	–Es blühen zwei flammende Rosen*	dal zongorakísérettel
1914	–Ich weiss wofür	*a cappella* férfikarra
	–Reiterlied	dal zongorakísérettel
1915	–Gebet	*a cappella* vegyeskarra
1916	–Sehnsucht	dal zongorakísérettel
	–Ofrah's Lieder	dalciklus zongorakísérettel
	–Zrinyi°	opera
	–Im Volkston	dal zongorakísérettel
1917	–Volkslied^	dal zongorakísérettel
	–Das schöne Kind	dal zongorakísérettel
	–Intermezzo	zongorára
	–Zwei Duette nach Gedichter von Otto Julius Bierbaum	két szopránra és zongorára
1918	–h-moll Vonósnégyes	4 tétel
	–E-dúr Szvit zenekarra	
1919	–Die Weise von Liebe und Tod	szimfonikus költemény
	–Schliflieder	dalciklus
	–Die stille Stadt	dal zongorakísérettel
	–Szonáta csellóra és zongorára	3 tétel
	–Ninon von Lencos*	opera (1 felvonás)
1920	–Sulamith	kórusfantázia zenekarral

(1920)	–Die Weber^	színpadi kisérőzene
1921	–1. Szimfonia	egy tétel
	–Polka*	zongorára
	–Die Bekehrte	dal zongorakísérettel
	–Rilke-dalok^	két dal zongorakísérettel
	–Divertimento op.5^	férfikarra és kamarazenekarra
1922	–VIII. Zsoltár*	*a cappella* vegyeskarra
	–Fantázia, passacaglia és himnusz zenekarra op.6°	
	–Zaubernacht op.7	gyemek-pantomim
	–Vonósnégyes op.8, első változat	4 tétel
1923	–Vonósnégyes op.8, második változat	4 tétel
	–Quodlibet op.9 (Szvit a Zaubernacht c. műből)	
	–Frauentanz op.10	dalciklus szoprán, kamarae.
	–Recordare op.11	*a cappella* kórusmű
	–Stundenbuch op.13^	dalciklus, bariton zenekarral
1924	–Pantomime op.14*	táncjáték
	–Hegedűverseny op.12	**fúvószenekarral**
	–Foxtrott és Ragtime*	zenekarra
	–Der Protagonist op.15	opera egy felvonásban
1925	–Der neue Orpheus op.16 (kantáta)	hegedű, szoprán, zenekar
	–Ich sitze da un' esse Klops	énekhang, 2 piccolo, fagott
	–Royal Palace op.17	opera-balett egy felvonásban
1926	–Herzog Theodor von Gothland	kísérőzene rádiójátékhoz
	–Na und ?^	opera két felvonásban
1927	–Der Zar lässt sich photographieren op.21	opera buffa egy felvonásban
	–Mahagonny-Songspiel	daljáték Brecht szövegeire

(1927)	–Vom Tod im Wald op.23	ballada basszushangra és tíz fúvósra
	–Gustav III.	színpadi kísérőzene
	–Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny	opera három felvonásban
1928	–Leben Eduards des Zweiten von England^	színpadi kísérőzene
	–Konjuktur^	színpadi kísérőzene
	–Katalunische Schlacht°	színpadi kísérőzene
	–Koldusopera	**opera, zenés darab**
	–Berlin im Licht	a.) dal zongorakísérettel b.) katonazenekarra
	–Petroleuminseln^	színpadi kísérőzene
	–Das Berliner Requiem	kantáta Brecht szövegeire tenor, bariton, férfikórus, fúvószenekari kísérettel
	–Kleine Dreigroschenmusik	szvit fúvószenekarra

* töredék

° elveszett

^ részben elveszett

Kéziratok és kiadások

1924 partitúra-kézirat, hegedűszólam-kézirat (Weill)

1925 zongorakivonat és hegedűszólam-kézirat (Weill)

1925 UE 8339 és UE 8339a, az első nyomtatott kiadás: zongorakivonat és hegedűszólam

1926 Stefan Frenkel hegedűművész Weill által dedikált zongorakivonatának hegedűszólam példánya

1929 partitúra-kópia (UE)

1964 Hermann Scherchen karmester bejegyzései az 1929-es partitúra-kópiában

1965 UE 8340, az első nyomtatott partitúra és szólamok

2010 UE 35 046 zongorakivonat és revidiált hegedűszólam

2010 UE 8340 kritikai kiadás, partitúra és zenekari szólamok

2010 UE 35 538 kispartitúra

c. Az elemzett felvételek időbeli részelemzése

I. tétel, Allegro con moto[1]

formai rész	ütemszám	Ajemian/ Izler, 1955	Gerle/ Scherchen, 1964	Blacher/ Abbado, 1990
Exp.Főtéma a.	1-16	00:45.68	00:42.81	00:37.09
b.	17-29	00:40.92	00:41.33	00:33.85
c.	29-44	00:46.96	00:47.45	00:39.43
Melléktéma a.	**45-67**	**00:58.83**	***01:20.93***	**00:45.82**
b.	68-75	00:21.96	00:25.55	00:18.11
Zárótéma	76-81	00:48.50	00:54.49	00.42.47
Kidolgozás a.	92-112	00:57.53	00:58.08	00:51.65
b.	**113-134**	**01:02.47**	**01:22.14**	**01:02.07**
Visszatérés a.	135-149	00:47.62	00:56.92	00:35.95
b.	150-161	00:27.17	00:29.58	00:21.07
Kadencia	162-169	00:34.25	00:30.60	00:24.91

[1] A felvételek időmérését, egyszerű hanglemezjátszóval és stopperórával végeztem. A mérés, a formarészeket, természetükből fakadóan felütéssel, vagy felütés nélkül értelmezve, egyszerű kézi indítással és megállítással történt. Ebből kifolyólag, mérésemnek nem elsősorban a formarészek századmásodpercnyi pontossággal történő vizsgátata, sokkal inkább az interpretációk időbeli eltéréseinek szemléltetése a célja.

formai rész	ütemszám	Ajemian/ Izler, 1955	Gerle/ Scherchen, 1964	Blacher/ Abbado, 1990
Coda a.	170-196	01:17.19	01:37.74	01:06.97
Coda b.	197-211	00:45.01	00:48.27	00:32.79
teljes idő		*10:15.12*	*11:37.00*	*08:43.00*

II. tétel.

altétel-ütemszám	Ajemian/ Izler, 1955	Gerle/ Scherchen, 1964	Blacher/ Abbado, 1990
II/a. Notturno 1-19	00:44.64	00:42.64	00:34.54
20-32	00:27.18	00:29.29	00:23.93
33-51	00:41.47	00:42.33	00:36.43
52-68	00:42.95	00:43.47	00:35.08
69-78	00:17.47	00:18.31	00:15.59
79-105	00:58.77	00:59.86	00:42.66
II/b. Cadenza 106-112	00:22.67	00:23.38	00:21.31
113-124	00:32.35	00:30.50	00:28.59
125-148	01:12.28	01:04.20	00:53.28
149	00:39.17	00:28.94	00:25.18
150-159	00:09.84	00:08.07	00:10.83
160-192	**00:43.10**	***00:36.23***	**00:41.33**
II/c. Serenata 193-200	00:15.40	00:19.97	00:16.34
201-217	00:42.96	00:48.80	00:41.88
218-229	00:29.96	00:35.44	00:28.15
230-248	00:51.54	00:56.15	00:45.90
249-267	00:59.90	01:06.88	00:53.08
teljes idő	*10:51.88*	*10:57.00*	*09:25.00*

III. tétel, Allegro molto.

tempójelzés, formai rész, ütemszám	Ajemian/ Izler, 1955	Gerle/ Scherchen, 1964	Blacher/ Abbado, 1990
Allergo molto… A + B 1-33	00:53.58	00:49.80	00:42.87
Av + Bv 34-54	00:40.05	00:35.46	00:31.47
C 55-96	**00:56.58**	***01:22.48***	**00:42.63**
a tempo D 97-112	00:17.72	00:13.38	00:14.08
Con brio 113-170	01:25.54	01:10.06	01:06.19
Avv 171-197	**01:21.95**	***01:58.00***	**01:10.56**
Allegro, ma un poco tenuto Dv 198-234	01:14.36	01:03.85	01:02.45
Con fuoco Cv 235-267	**00:42.40**	———	**00:32.67**
piú mosso Coda 268-290	00:23.52	00:20.16	00:16.36
teljes idő	*07:55.52*	*07:26.00 (– ~ 00:40.00)*	*07:07.00*

c. A *Hegedűverseny* lemezfelvételei

év	szólista	karmester	zenekar	kiadó	megjegyzés
1955	Anahid Ajemian	Izler Solomon	MGM Wind Orchestra	MGM Records Polydor 83977277-2	LP
1962	Heinz Stranske	Ernest Bour	SWF Baden-Baden		Deutsches Rundfunkarchiv: IMD 15142/62
1964 (rem. 1974)	Gerle Róbert	Hermann Scherchen	Wiener Philharminoniker és a Wiener Symphoniker zenészei	Westminster LP WST 17087 (1964) abc Westminster Gold WGS-8269 (1974)	LP Konzerthaus Wien, Mozart Saal
1975	Nona Lidell	David Atherton	London Sinfonietta	DG 289459442-2	iTunes, CD
1975	Susanne Lautenbacher	Jost Michaels	Detmolder Blásersolisten	VoxBox CDX 5043	iTunes, CD
1975	Nel Gotovsky	Eliau Inbal	RSO Frankfurt	RCA Classique LP RL 37090	LP
1988	Naoko Tanaka	Julius Rudel	Orchestra of St. Luke's	Musicmasters CD 6-40164	iTunes, CD

év	szólista	karmester	zenekar	kiadó	megjegyzés
1989	Yuval Waldman	Johannes Somary	Amor Artis Orchestra	Newport Classic CD NCD 60098	CD
1990	Jenny Abel	Jörg-Peter Weigle	Dresdner Philharmonie		Archiv des Mitteldeutschen Rundfunks M 511278
1990	Rodrique Milosi	Jean Louis Basset	Orchestre de Caen	ADDA CD 590033	CD
1991	Waltraut Wächter	Max Pommer	Leipziger Radio-SO	Ondine ODE771-2	
1991	Eivind Aadland	Ole Kristian Ruud	Norwegian Wind Ensemble	Simax CD PSC 1090	iTunes, CD
1992	Elisabeth Galb	Philippe Herreweghe	Ensemble Musique Oblique	Harmonia Mundi CD HMC 901422	iTunes, CD
1993	Emmy Verhey	Pierre Kuijpers	Koninklijke Militaire Kapel	KMD CDvKMK 005	CD
?	Gabriel Richard	Fabrice Pierre	Orch.du Conservatoire Nat. Sup. de Musique de Lyon	Hewlett-Packard Foundation HPF CD6	CD
1994 (2002)	Christian Tetzlaff	Christian Tetzlaff	Solisten der Deutschen Kammerphilarmonie	Virgin Classics VC 5 45056 2 (5 62053)	CD
1995	Chantal Juillet	John Mauceri	RSO Berlin	Decca 452481-2	iTunes, CD

év	szólista	karmester	zenekar	kiadó	megjegyzés
1996	Michael Guttmann	José Serebrier	Reinische Philharmonie	ASV CD DCA 987	CD
1997 (2003, 2009, 2012)	Frank Peter Zimmermann	Mariss Jansons	Berliner Philharmoniker	EMI CDC5565732,	iTunes, CD
1998	Daniel Hope	William Boughton	English Ch. Orchestra	Nimbus NI 5582	iTunes, CD
1998	Alexander Kerr	Werner Herbers	Ebony Band	Radio Netherlands 93090	CD
1999	Stefan Tönz	Jonathan Nott	Luzerner Sy. Orchester	Pan Classics 510 109	iTunes, CD
2000	Clio Gould	Heinz Karl Gruber	London Sinfonietta		Archiv des Mitteldeutschen Rundfunks M 5311935
2000 (2016)	Henri Raudales	Gerd Müller-Lorenz	Münchener Rundfunk Orch.	Orfeo C 539 001 A	iTunes, CD
2004 (2005)	Anthony Marwood	Anthony Marwood	Academy of St. Martin in the Fields	Hyperion CDA 67496	CD
2010	Kolja Blacher	Claudio Abbado	Mahler Chamber Orchestra	DG 476 4144	iTunes, CD

év	szólista	karmester	zenekar	kiadó	megjegyzés
(1990)					
2012	Anton Miller	Glen Adsit	Hartt School Wind Ens.	Naxos 8.572889	iTunes, CD
2012	John Gilbert	Timothy Muffitt	Baton Rouge Symphony Chamber Players	Sono Luminus DSL-92161	iTunes, CD
2008	Pavel Eret	Václav Blahunek	Prgue Castle Guard and Czech Police Band	Pavel Eret-Violin Art	iTunes
2013	Gabriele Pieranunzi	Jeffry Tate	Soloists of San Carlo Theatre, Naples	Concerto CD 2071	iTunes, CD
2021	Vera Beths	Heinz Friesen	St. Michael Thorn Wind Orchestra	World Wind Music	iTunes
2021	Kolja Blacher	Marie Jacquot	Karajan-Akademie		Berliner Philharmoniker Digital Concert Hall

e. A *Hegedűverseny* előadásai

Idő, hely	*szólista*	*karmester*	*Zenekar*
1925. június 11, Párizs, *ősbemutató*	Marcel Darrieux	Walter Straram	Orchestrde des Concerts Straram
1925. október 29, Dessau, *németországi bemutató*	**Stefan Frenkel**	Franz von Hoesslin	A Friedrichs-Theater zenekara
1926. június 23, Zürich	**Stefan Frenkel**	Fritz Busch	Nincs adat
1926. október, Halle	**Stefan Frenkel**	Heinz Unger	Nincs adat
1927. január 11, Drezda	**Stefan Frenkel**	Eduard Mörike	Drezdai Filharmonikusok
1927. november, Varsó	**Stefan Frenkel**	Gzegorz Fitelberg	Varsói Filharmonikusok
1928. február, Berlin	**Stefan Frenkel**	Heinz Unger	Nincs adat
1928. november 2, Stuttgart	**Stefan Frenkel**	Nincs adat	Stuttgart-i Filharmonikusok
1928. december 3, Dortmund	**Stefan Frenkel**	Wilhelm Sieben	Nincs adat
1929.február 19, Nuremberg	**Stefan Frenkel**	Bertil Wetzelsberger	Philharmonischer Verein
1930. január 3, Frankfurt	**Stefan Frenkel**	Ernst Ansermet	Frankfurti Zenekari Szövetség

Idő, hely	*szólista*	*karmester*	*Zenekar*
1930. márc. 28-29, *USA bemutató* Cincinnati	Emil Heermann	Fritz Reiner	Cincinnati Szimfonikusok
1955. március 9, New York	Anahid Ajemian	Izler Solomon	MGM Fúvószenekar
1957. április 28, New York	Anahid Ajemian	Dimitri Mitropoulos	Music for Moderns Ch. Orch.
1968. április14, London	Paul Collins	Gordon Kember	Morley Collage Kamarazenekar
1968. augusztus 25, London	Nincs adat	Massimo Freccia	Bajor Rádió Zenekara
1974. december 4, London	Nona Liddel	Elgar Howarth	London Sinfonietta
1975. június, Zürich	Cristiano Rossi	Karmester nélkül	Gesellschaft Camerata Zürich
1976. december 12, Amsterdam	Nincs adat	Roelof van Diesten	Rotterdami Filharmonikusok
1977. március 23, London	Nincs adat	Walter Susskind	Nincs adat
1978. április 11, Oberlin (OH)	Richarg Young	Gene Young	Oberlin Fúvós Együttes
1984. április 2, Indianapolis	Nincs adat	Stephen Stein	Indianapolisi Szimfonikusok
1985. április 8, Pittsburgh	Sangjun Shinn	Kenneth Lockhart	Carnegie-Mellon Fúvósegyüttes
1986. április 3, Milwaukee	Ralph Evans	Stephen Colburn	Milwaukee Kamarazenekar
1986. július 30, Aspen	Nincs adat	Per Brevig	Aspen Fúvós Együttes

Idő, hely	*szólista*	*karmester*	*Zenekar*
1987. november 5, Waco (TX)	Kevin Lawrence	Nincs adat	Nincs adat
1988. január 2, Amsterdam	Nincs adat	Reinbert de Leeuw	Holland Fúvós Együttes
1988. április 2, Philadelphia	Geoffrey Michaels	Karmester nélkül	Orchestra 2001
1989. április 4, Boston	Eugene Drucker	Stanley DeRusha	Hartt Fúvós Szimfónia
1989. április16, Boston	Eugene Drucker	Stanley DeRusha	Hartt Fúvós Szimfónia
1989. április 28-30, Detroit	Geoffrey Applegate	Stephen Stein	Detroit Kamarazenekar
1990. október 26, Montreal	Noël Laporte	Rober Gibson	McGill Fúvószenekar
1991. február 11, San Francisco	Ralph Evans	Samuel Cristler	Sinfonia San Francisco
1991. április 1, DeKald (IL)	Richard Young	Elwood Smith	Nincs adat
1991. április 21, Cambridge (MA)	Tamara Smirnova-Sajfar	Gunther Schuller	Pro Arte Kamarazenekar
1991. május 4, Knoxville	Michi Sugiura	Kirk Trevor	Knoxville Kamarazenekar
1991. május 22, New York	Victor Schulz	George Rothman	Riversdale Szimfonikusok
1991. szept. 8, Columbia (SC)	Eugene Drucker	Manuel Alvarez	Wind of Change Együttes
1992, Párizs	Elisabeth Glab	Philippe Herreweghe	La Chapelle Royal

Idő, hely	*szólista*	*karmester*	*Zenekar*
1992. február 6, Boston	James Buswell	Frank L. Battisti	New Englad Konzervatórium
1992. február 19, Winterthur, Németország	Christiane Edinger	Mark-Andreas Schlingensiepen	Winterthur Vásosi Zenekar
1992. december 6, Miami	James Buswell	Michael Tilson Thomas	New World Symphony Orch.
1993. február 21, Cincinnati	Gregory Fulkerson	Keith Lockhart	Cincinnati Kamarazenekar
1993. november 11, Philadelphia	Chantal Juliet	Charles Dutoit	Philadelphia Orchestra
1993. november 16, New York	Chantal Juliet	Charles Dutoit	Philadelphia Orchestra
1994. május 22, Des Moines	Leopold LaFosse	Thomas Griswold	Nincs adat
1994. október 9, Berlin	Freya Kirby	HK Gruber	Ensemble Modern
1994. október 11, Frankfurt	Freya Kirby	HK Gruber	Ensemble Modern
1997. február 26, Berlin	Frank Peter Zimmermann	Maris Jansons	Berlini Filharmonikusok
1997. március 1, Berlin	Frank Peter Zimmermann	Maris Jansons	Berlini Filharmonikusok
1997. április 19, London	Sophie Langdon	Anthony Shelly	Covent Garden Kamarazenekar
1997. május 31, New York	Dmitri Sitkovetsky	Gerard Schwarz	New York-i Kamarazenekar
1997. október 31, New York	Gregory Fulkerson	Marin Alsop	Concordia Orchestra

Idő, hely	*szólista*	*karmester*	*Zenekar*
2000. január 15, Tel Aviv	Nincs adat	Hans Jurgen Nagel	Izrael Contemporary Players
2000. február 24, Milwaukee	Samantha George	Stephen Colburn	Milwaukee Kamarazenekar
2000.március , Eindhoven	Frank de Groot	Claus Peter Flor	Rotterdami Filharmonikusok
2000. július 8, Aspen	Alexander Kerr	Joaquin Valsapenas	Aspen Fúvós Együttes
2000. július 22, Hadliegh	Shigeru Omachi	Thomas McIntosh	London City Kamarazenekar
2000. július 27-szeptember 7, London	Nincs adat	Nincs adat	BBC Proms
2000. július 29, Hadliegh	Shigeru Omachi	Thomas McIntosh	London City Kamarazenekar
2000. szept. 30-október 15, Bonn	Nincs adat	Nincs adat	Nemzetközi Beethoven Feszt.
2000. október , Firenze	Nincs adat	Peskó Zoltán	Nincs adat
2000. október 6, Dublin	Michael D'Arcy	David Heusel	RTE Koncertzenekar
2000. december 6, Glasgow	Rupert Luck	Bryan Allen	RSAMD
2001. március 23, Lublin	Arkady Yanivker	Georg Kugi	Wieniawski Filharmonikusok
2001. március 30, New York	Alexander Kerr	Karmester nélkül	Ebony Band

Idő, hely	*szólista*	*karmester*	*Zenekar*
2001. július 12, Lucerne	Christine Hürzeler	Walter Ratzek	Baden-Wüttenberg Tartományi Zen.
2001. december 14, Jereván	Hripsime Hairapetants	Ruben Asatrian	Örmény Filharmonikusok
2002. június 1, New York	Naoko Tanaka	Karmester nélkül	Orpheus Kamarazenekar
2002. augusztus 24, Peterborough	Ole Bohn	James Bolle	Monadnock Music Ensemble
2002. december, Köln	Leonidas Kavakos	Ingo Metzmacher	Chamber Orchestra of Europe
2003. május 21, London	Anthony Marwood	Anthony Marwood	Academy of St.Martin in the Fields
2003. november, Flensburg	Edouard Tachalow	Gerard Oskamp	Nincs adat
2003. november 6, San Francisco	James Ehnes	David Robertson	San Francisco-i Szimfonikusok
2005. április 17, Kitchener (ON)	Jerzy Kaplanek	Michael Purves-Smith	Wellington Fúvósok
2005. április 24, Kitchener (ON)	Jerzy Kaplanek	Michael Purves-Smith	Wellington Fúvósok
2005. május 12, Chateauroux	Elina Kuperman	Christophe Millet	Chateauroux Együttes
2005. július 28, Aberystwyrth	Raki Singh	Paul Sanders	Aberystwyrth Fúvós Együttes
2005. december 2, Barcelona	Angel Jaesus Garcia	Rumon Gamba	Barcelonai Szimfonikusok

Idő, hely	*szólista*	*karmester*	*Zenekar*
2006. március 13, Glasgow	Clio Gould	Nincs adat	Nincs adat
2006. április 7-8, Detroit	Anthony Marwood	Thomas Dausgaard	Ditrioti Szimfonikusok
2006. április 27, Chicago	Nincs adat	David Roberston	Chicagoi Szimfonikusok
2006. október 21, Nápoly	Gabriele Pieranunzi	Jeffrey Tate	l'Orchestra del San Carlo
2006. dec. 11-12, Augsburg	Kolja Blacher	Rudolf Piehlmayer	Ausburgi Szimfonikusok
2007. február, Hamburg	Nincs adat	Alain Gilbert	NDR Szimfonikusok
2007. március 30, Ferrara	Kolja Blacher	Claudio Abbado	Mahler Kamarazenekar
2007. május 4, Minneapolis	Nincs adat	Edo de Waart	Minnesota Orchestra
2007. május 5, Minneapolis	Nincs adat	Edo de Waart	Minnesota Orchestra
2007. május 18-20, Berlin	Kolja Blacher	Claudio Abbado	Berlini Filharmonikusok
2008. március, Minneapolis	Steven Copes	Douglas Boyd	St. Paul Kamarazenekar
2008. március 16, Boston	Jennifer Koh	David Hoose	Nincs adat
2009. március, Verona	Natasha Korsakova	Nincs adat	Nincs adat
2009. május 4, Brighton	Nincs adat	Nincs adat	Brighton Fesztivál
2009. július, Limerick	Nincsa adat	Anthony Marwood	Ír Kamarazenekar

Idő, hely	*szólista*	*karmester*	*Zenekar*
2010. április 3, Milano	Michele Richiedeni	Karmester nélkül	Orch. A Fiati Gasparo Bertolotti
2010. április 21, Philadeplphia	Soovin Kim	Zenekar nélkül	Curtis (Intézet) Kamarazenekar
2011. október 10, Murfreesboro	John Gilbert	Reed Thomas	MTSU Kamarafúvósok
2012. március 16, Baton Rouge	John Haspel Gilbert	Thimothy Muffitt	Baton Rougei Szimfonikusok
2012. március 24, New York	Una Tone	Philip Nuzzo	Metro Kamarazenekar
2012. április 1, Bourgogne	Anne Mercier	Dominique Dournaud	Orchestre Dijon Bourgogne
2012. április 13, Bourgogne	Anne Mercier	Dominique Dournaud	Orchestre Dijon Bourgogne
2012. április 21, Domdidier	Caroline Baeriswyl	Jean-Claude Picard	Fribourgi Filharmonikusok
2014. április 13-14, Aachen	Ilya Gringolts	Kazem Abdullah	Aacheni Szimfonikusok
2016. március 5, Valladolid	Gordan Nikolic	Karmester nélkül	Orquestra Sinfonica de Castilla y Leon
2016. december 1, Santiago de Compostela	Anthony Marwood	Jamie Martin	Real Filharmonia de Galicia
2018. márc. 15-17, Minneapolis	Erin Keefe	Osmo Vänskä	Minesota Orchestra
2019. szept. 29, London	Christian Tetzlaff	Esa-Pekka Salonen	Philharmonia Orchestra

Idő, hely	*szólista*	*karmester*	*Zenekar*
2020. február 7-16, Los Angeles	Carolin Widmann	Esa-Pekka Salonen	Los Angelesi Filharmonikusok
2021. február, Berlin	Kolja Blacher	Marie Jacquot	Karajan Akadémia
2021. június 25, Minneapolis	Erin Keefe	Osmo Vänskä	Minesota Orchestra
2022. február 18, Bécs	Korcsolán Orsolya	Sugár Gergely	Bécsi Szimfonikusok

Bibliográfia

Albrich, Thomas: „Oberkantor Salomon Sulzer: Sein Leben und Seine Zeit." In: Thomas Albrich (szerk.): „*Von Salomon Sulzer bis Bauer & Schwarz."* Innsbruck, Wien: Haymon, 2009. 11-40.

Atkins, Stephen N.: *Tonal Architecture in Selected Works by Kurt Weill.* MA disszertáció. Hong Kong: Chinese University of Hong Kong, 1995. (Kézirat).

Downes, Stephen: *After Mahler. Britten, Weill, Henze and Romantic Redemption.* Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

Drew, David: *Kurt Weill: a Handbook.* London: Faber and Faber, 1987.

Eichorn, Andreas: "Introduction." In.: Andreas Eichhorn (szerk.): *Music with Solo Violin by Kurt Weill, Series II, Volume 2.* (New York, Kurt Weill Foundation for Music Inc., 2010) 13-31.

_____ (szerk).: *Music with Solo Violin by Kurt Weill. Critical Report*. (New York: Kurt Weill Foundation Inc., 2010.)

_____: „Zur musikalischen Interpretationsgeschichte von Kurt Weills Violinkonzert op. 12. Kritische Rückfragen." *Die Musikvorschung.* 64/4 (2011, október-december): 368-382.

_____: „Musik als Bildende Kunst. Paul Bekkers Berliner Vortrag Wesenformen der Musik (1925)." In Niels Grosch (szerk.): *Novembergruppe 1918.* Münster: Waxmann, 2018. 131-139.

Farnett, David; Juchem, Elmar; Stein, Dave: *Kurt Weill. Ein Leben in Bildern und Dokumenten.* München: Econ Ullstein List Verlag GmbH & Co. KG, 2000.

Ficarella, Anna: „Busonis Rückkehr nach Berlin im Zeichen der Jungen Klassizität: „Verkleidungen" Einer Idee." In: Albrecht Reitmüller, Hyesu Shin (szerk.): *Busoni in Berlin.* Stuttgart: Franz Steiner Verlag Wiesbaden GmbH, 2004. 177-192.

Frigyesi Judit: *Jelek a vizen.* Budapest: Libri, 2014.

Graziano, John: „Musical Dialects in Down in the Valley” In: Kim H. Kowalke (szerk.): *A New Orpheus. Esseys on Kurt Weill*. New Haven, London: Zale University Press, 1986. 297-316.

Grosch, Nils: „Kurt Weill, Die »Novembergruppe« und die Probleme einer musikalischen Avantgarde in der Weimarer Republik.” *Musik-Konzepte* 1998/101/102 (1998. július): 65-83.

_____: *Die Musik der Neuen Sachlichkeit.* Stuttgart, Weimar: Metzler, 1999.

_____(szerk.): *Novembergruppe 1918. Studien zu einer interdisziplinären Kunst für die Weimarer Republik.* Münster: Waxmann, 2018.

_____: „Zwischen Avantgarde und populärer Kultur der Weimarer Republik, Musik in der Novembergruppe und bei der 'Deutschen Kammermusik' Donau Eschingen.” In: Niels Grosch (szerk.): *Novembergruppe 1918. Studien zu einer interdisziplinären Kunst für die Weimarer Republik.* Münster: Waxmann, 2018.

Juchem, Elmar: „Vorwort.” In: *Kurt Weill: Konzert für Violine und Blasorchester op.12*. Wien: Universal Edition, 2010. V-XV.

Haas, Michael: *Forbidden Music. The Jewish Composers Banned by the Nazis.* New Haven, London: Yale University Press, 2013.

Hinton, Stephen; Schebera, Jürgen (szerk.): *Kurt Weill. Musik und musikalisches Theater. Gesammelte Schriften.* (Berlin: Henschhelverlag Kunst und Gesellschaft, 1990).

Hope, Daniel: *Sounds of Hollywood. Wie Emigranten aus Europa die amerikanische Filmmusik erfanden.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, 2015.

Kufinke, Ulrich; Keßler, Katrin; Paulus, Simon: „Synagogen Architektur in Anhalt - ein Überblick.” In: Bernd G. Ulbrich (szerk.): *Einblicke.* Dessau: Moses Mendelssohn Gesellschaft, 2004. 235-356.

Kowalke, Kim H.: *Kurt Weill in Europe.* [=Studies in Musicology. No. 14.] Ann Arbor, Michigan: University Microfilms International, 1979.

_____: „Looking back: Toward a New Orpheus”. in: Kim. H Kowalke (szerk.): *A New Orpheus.* New Haven, London: Yale University Press, 1986. 1-21.

Kuhnt, Christian: *Kurt Weil und das Judentum.* Saarbrücken: Pfau, 2002.

Levitz, Tamara: „»Junge Klassizität« zwischen Vortschritt und Reaktion. Feruccio Busoni, Philipp Jarnach und die deutsche Weill-Rezeption.” In: Nils Grosch, Joachim Luccesi, Jürgen Schebera (szerk.): *Kurt Weill-Studien.* Stuttgart: M und P, Verl. für Wiss. und Forschung, 1996. 9-38.

Luxer, Michael David: *The Early Instrumental Style of Kurt Weill.* MA disszertáció. Rochester: Eastman School of Music, 1972. (Kézirat)

Mai, Gunther: *Die Weimarer Republik.* München: Verlag C. H. Beck oHG, 2009.

Mordden, Ethan: *Love Song. The Lives of Kurt Weill and Lotte Lenya.* New York: St. Martin’s Press, 2012.

Netwig, Janina: „Outsider und Bahnbrecher, Die Austellungen der Novembergruppe 1919-1932.” In: Niels Grosch (szerk.): *Novembergruppe 1918.. Studien zu einer interdisziplinären Kunst für die Weimarer Republik.* Münster: Waxmann, 2018.

Sapp, Gary JK: *The Wind Music of Kurt Weill.* PhD disszertáció. Graz: Kunst Universität Graz, évszám nélkül. (Kézirat).

Schebera, Jürgen: „Zwischen Synagoge und Herzoglischen Hoftheater. Kurt Weill: Kindheit und Jugendjahre in Dessau.” *Musik-Konzepte.* 1998/101/102 (1998. július): 5-16.

_____: *Kurt Weill. Konzis.* Mainz: Schott Music GmbH & Co. KG, 2016.

_____: Kurt Weill und Dessau, *Dessuaer Kalender*, 29. évj.

Schellinger, Uwe: „Kantor Albert Weill und sein Lebensweg von Südbanden nach Israel 1867-1950.” *Dessauer Kalender. Heimatliches Jahrbuch für Dessau und Umgebung.* 46. évj. (2002.) 56-69.

Selk, Jürgen: Vorwort. *Kurt Weill: Streichquartet in h-moll (1918)* New York: European American Music Corporation. 2005

Shin, Hyesu: „Verwandlung einer Idee: Busonis absolute Musik bei Kurt Weill". In: Albrecht Reitmüller, Hysu Shin (szerk.): *Busoni in Berlin.* Stuttgart: Franz Steiner Verlag Wiesbaden GmbH, 2004. 231-241.

_____: *Kurt Weill, Berlin und die zwanziger Jahre. Sinnlichkeit und Vergnügen in der Musik.* [=Rainer Cadenbach, Hermann Danuser, Albrecht Reithmüller, Christian Martin Schmidt (szerk.): Berliner Musik Studien. 23.] Berlin: studio.sinzig, 2002.

Spengler, Oswald: *A nyugat alkonya*. *A Világtörténelem morfologiájának körvonalai.* Budapest: Európa Könyvkiadó, 1995. Ford: Csejtei Dezső, Juhász Anikó

Stuckenschmidt, Hans Heinz: *Ferruccio Busoni: Chronicle of a European.* London: Calder&Boyars, 1970.

Ulbrich, Bernd G. (szerk.): *Einblicke. Zwölf Essays und eine Ausstellung zur Geschichte der Juden in Anhalt.* Dessau: Moses Mendelssohn Gesellschaft Dessau e.V., 2004.

Wackers, Ricarda: *Dialog der Künste. Die zusammenarbeit von Kurt Weill & Yvan Goll.* [=Andreas Eichhorn, Nils Grosch, Matthias Henke, Elmar Juchem, Joachim Luccesi, Jürgen Schebera, Stephan Weiss (szerk.): Veröffentlichungen der Kurt-Weill-Gesellschaft Dessau. 5.] Münster, New York: Waxmann, 2004.

Weill, Kurt: *Briefwechsel mit der Universal Edition. Ausgewählt und herausgegeben von Nils Grosch.* Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, 2002.

_____: *Musik und Theater. Gesammelte Schriften.* Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1990.

Zuckmayer, Carl: *Als wär's ein Stück von mir. Horen der Freundschaft.* Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 1966.