



FÜLEKI GÁBOR

„A dal madárrá avat.”

ZENE ÉS ZENEISÉG WEÖRES SÁNDOR
KÖLTÉSZETÉBEN

Talán egy magyar költő életművében sem kap akkora szerepet a zeneiség, mint a harminc éve elhunyt, hazatért Weöres Sándor munkásságában. Valóban méltán nevezhetjük őt a Magyar Orpheusnak. Bár nem kettős tehetség, mint Rousseau, Kundera, Csáth Géza, Paszternak vagy Wagner –, azaz ő maga zenét nem szerzett; a muzsika ettől függetlenül mindig erős hatást gyakorolt rá, noha jóbarátja, hatalmas kortársa, a fiatalkorában zeneszerzői pályával kacérkodó Határ Győző, egyhelyütt kedves egyszerűséggel „botfűlű”-nek titulálja szeretett költőjét¹ – persze meglehet, hogy az ő zenei képességeihez mérten talán tényleg az volt... – egyszerűen, ezen elejtett megjegyzésnek nem kell végzetes súlyt tulajdonítanunk, hisz Határ Győző olykor amúgy is szereti ugratni olvasóit.

Weöresre egész életében nagy hatást gyakoroltak egyéb művészeti ágak alkotásai. A festészethez különösen vonzódott, a képeket igazi műélvezőként élte át; erre rávilágít saját fiatalkori vallomása is: egyszer egy Kernstock-kép szemlélése közben elsápadt, és ellepte a hideg verejték.² Ekkoriban az irodalomnál mind a zenéhez, mind a festészethez közelebb állónak vallja magát, noha sem zenét írni, sem festeni nem tudott; mégis, saját bevallása szerint mindkettőben sokkal jobban ki tudná fejezni önmagát, mint az írásban. Későbbi kötetait ennek szellemében olykor saját rajzaival díszítette: A *Hallgatás tornyát*, a *Kézírásos könyvet* és a *Kútbanézőt*. E rajzok jellegzetes hangulatú vonalvezetésükkel a gyermekrajzok, őskori sziklarajzok, picassói vázlatok vonásainak rokonai. A *Kútbanéző* végső csupaszságú-tömörségű pársorosai és a szintén váz-szerű, sejtelmes rajzok együtt egészen különös, szorongató atmoszférát teremtenek. A Sebő Ferenc-féle *Énekelt versek* című kötet (*Enciklopédia Kiadó, 1998.*) Weöres verseit tartalmazó része pedig – némi túlzással – akár összművészeti alkotásnak is tekinthető, hiszen itt a versek szövege, kottája és az őket kísérő rajzok egyszerre találhatóak meg.

Weöres alkotásaiban nagy szerepet kap az őket átszövő erős képiség, másrészt sok közülük festőkhöz, festőkről szól, pl. a *Három emlékmű* első darabja Egry Józsefet idézi, a *Festőállvány* Barcsay Jenőt szólítja meg. Illés Árpád festő pedig maga is jóbarátja, levelezőtársa volt a költőnek. A zenéhez is éppilyen kettősen kötődik; azaz egyes verseiben közvetlenül zenei élményeire reflektál, vagy zeneszerzőket szólít meg, más alkotásaiban pedig – ezekből sokkal több van – zenei témákat, elemeket használ fel, illetve zenei formákat próbál ki és alkalmaz bravúrosan. Alapvető törekvése volt költészetét mennél zeneibbé tenni, a nyelvvel elérni a tiszta muzsikáig, az orfikus

hangig, ahol a közvetlen értelem már mellékes, jóformán csak a tökéletes zengés számít. Ilyen, véleményem szerint a tiszta zengést megvalósító versei a *Subanás a hegedűkön* vagy a *Tizenegyedik szimfónia*, „jelentésebbek” a *Medeia*, *Orpheus*, *Minotaurus*, *Hatodik szimfónia*. E törekvésében Mallarmé gondolatai is tükröződnek, aki azt vallotta, hogy „a költészet a homéroszi nagy eltévelyedés óta hamis útra futott.” S mi volt előtte? Orpheus. Amikor még a költő nem valamiről beszélt, hanem a világot közvetlenül átélve valamit énekelt. Mindezt a költő mestere, lélekvezetője, Hamvas Béla is kifejtette a *Meduza* kötet bírálatában, amely a költőre óriási hatást tett, őt mintegy orpheusi önmagára ébresztette. Mindez a *Háromrészes énekhez* kötődik, amelyben saját véleménye szerint is a dolgokat már valóban belülről ragadja meg, a gondolatok pedig az értelemre merőlegesen jelennek meg, s mindezt átfogja, összetartja valamilyen csillagszerű gravitáció. S ez a leglényegesebb lépés azon az úton, amely a mitológián át az érzékfeletti belső zengéshez, s azon túl, az önnön teljességében tündöklő abszolút léthez vezet. S ennek jegyében jelenti ki Weöres: „*Engem témák sohasem foglalkoztattak. Igyekszem verseimet témamentessé tenni, amennyire csak tudom. Arra törekszem, hogy verseimnek abban az értelemben legyen témája, ahogyan egy zeneműnek van. Tehát témáim: arányok, proporciók, szerkezetek.*”³ Tehát mindebben fontos a zene (emögött fölsejlik talán Verlaine *Költésztana* is), mely nem konkrét gondolatokat közöl, hanem sokkal inkább asszociációkat sugall, mintegy a gondolat derivátumaként a lélek gyökeréig jutva az érzelmeken át hat az értelemre. A zene és a költészet a történelem hajnalán egyszerre született, sőt, egyszerre magával a nyelvvel. Az ősi előnyelv valószínűleg kezdetben még zenei elemekből építkezhetett, aztán alakult át a több egyértelműséget nyújtó fonematikus beszéddé, amely persze maga is rengeteg zenei elemet hordoz, a zene integráljaként: hangsúlyt, ritmikát, hanglejtést, melyeknek egyébként a tonális nyelvek sokaságában nemcsak árnyalati-hangulati, hanem konkrét jelentés megkülönböztető szerepe van. A zenével való beszéd végül is talán azért nem jött létre, mert az ember által képezhető zenei hangok kombinációs lehetősége ugyanannyi idő alatt kisebb, mint a fonémáké, viszont nagyobb energiabefektetést igényel. De talán nem lehetetlen: erre mutat példát Karinthy *Utazás Faramidóba* című regénye, melynek géplényei zenenyelven kommunikálnak. Egyébként *solresol* néven mesterséges nyelvként François Sudre létre is hozott a 19. században ilyen zenenyelvet. Határ Győző viszont elveti ennek lehetőségét: „*Az ősnyelv a zene kudarca. (...) A zene is nyelvnek indult – de nem sikerült. A zene szimbolikája a nyelv kísérteteinek rajzása ... Az egyértelműség paradicsomán kívülre-kezdve értelmi mondanivalója kategorikus nulla.*”⁴ A zene tehát elvetélt nyelv, értelmet nem, de érzelmeket képes kifejezni. Azonban ha végül a már régebben elkülönült nyelv és dallam újra összekapcsolódik, létrejön az ének: „*A vers-éneklés ősi dolog. Hiszen az ősi időben dallam és szöveg elválaszthatatlanul egy volt. A dallam, a ritmus, a különböző hangszínek oly szorosan kapcsolódtak egybe, hogy pl. Kinában Tao-Jüan-ming költő a VII. században csinálta meg először azt, hogy egy hírtalan hangszert fogott a kezébe, és mondta a verseit.*”⁵ Hazánkban az énekvers és a szövegvers a 16. században, Balassinál vált el egymástól. Persze ez még ma is élő jelenség – teszi még hozzá

Weöres, akinek ösköltő-jellegéből, verseinek erős ritmikájából is következik az, hogy minden bizonnyal ő a legkönnyebben megzenésíthető költőnk; elég csupán Kodállal való sokéves együttműködésére gondolnunk, aki az *Öregek*ből írta egyik legszebb kórusművét. Sok dallamához pedig Weöres szerzett utólag szöveget. Petrovics Emil a költő *Bolero* című versére alkotta *Negyedik kantátáját*, Szokolay Sándor az *Istar pokljárását* zenésítette meg, Decsényi János pedig a *Tizenkettedik szimfóniához* varázsolt éteri-misztikus hangulatú zenét. A sort még hosszan lehetne folytatni Bánkövi Gyula, Kurtág György, Balázs Árpád és mások megzenésítéseivel.

Kik voltak Weöres kedvenc zeneszerzői? Egy vallomásában Bachot, Vivaldit, Bartókot, Kodályt, Webernt említi, egy kései verse Beethovent idézi meg (*Beethoven emlékére*), de ez csupán néhány kiragadott név, mert így folytatja: „*a zene intenzívben hat rám, mint bármi más – a természet látványait, mozgásait, hangjait, csendjét kivéve.*”⁶ Több költeménye jellemez, idéz meg zeneszerzőket. Kodály Zoltánhoz két alkotás is szól; az egyik köszöntő a Mester hetvenedik születésnapjára, gyermekhangon, népies felütéssel, mégis, a költő jellegzetes képi világát mutatva: megjelenik az oly gyakori csillag-motívum, vagy a hegytetőn zengő jég képe: „*A hegytetőn, hol sas szárnya lendül, / A kristály jég mint orgona zendül.*” Ez a kép számos egyéb versében is megjelenik, így például a *Hegyi tájban*: „*a hegytetőn köszörűkő-sivítás: / élesen reped a jég.*”, továbbá a *Mahruh veszése* végén: „*s az Úr egy pillanat szélén, amely dob-hangként alacsony, / elsápad törvénye ormán; de átfogja mindenfelől / sok és egy kristálycsengéssel a magas, állandó idő.*”, avagy még szembeszökőbben az *Ünnep* című szonettben a hangszerek királynőjének megjelenése: „*fenn orgona zenél, nyugalma zeng.*” Ez a *Tizedik szimfónia* „*sokszólamú, néma*” orgonája. S ez a zene már maga a csend, a hangtalan, a néma, teljes zengés, az említett Kodály-vers szerint „*a csendnek van csak ily nagy zenéje.*”, mely felidézi *A teljesség felé* fontos szavait is: „*A teljes zengés: hang-nélküli.*” A költemény mindezen „komoly” asszociációi ellenére is játékosan, vidáman zárul. A másik Kodályhoz szóló mű a *Géniusok* ikerköltemény második tagja: *A nyájás* című, amelyben a Mester sorsa egybefonódik hazájáéval, mintegy feloldva a Fülep Lajost megörökítő első darab embervilág fölé emelkedettségének tragikus mozzanatát. A két vers együtt talán Weöres – és minden nagy művész, gondolkodó – kettős önarcképét is adja.

Költőnk a magyar zene kettőscsillagának másik tagját is megörökíti: a *Három emlékmű* záródarabja Bartók Bélának állít emléket. A zseni paradoxonokkal telített világát rajzolják meg a központozást mellőző sorok: „*merő szeretet és semmi irtalom / mi másnak kincs önéki lom / mi másnak szemétdomb önéki égi kémia / beágyazva józan önkívületbe / az időt folytatja tétlenül / munkája működik helyett.*” S az egész verset keretbe foglalja az elvándorlás, az életből, emberi világból való kilépés mozzanata: „*vándorol az isteni gazda*”, s „*már ott honol a kristályok körében.*” Ez az elmúlástudatba való átlépési helyzet, a világról lemondott vándorrá, sannyasává válás szintén a weöresi líra egyik kulcsmotívuma, sok vers alapélménye, pl. *Az ég-sapkájú ember*, *A kettős én*, *Skiz*, *Álom a vándorlásról*, *Bolero*, *Hárman-négyen*, *Eltévedt gyerekek*. S az átlépő ember eltávozik ugyan, de még egyszer vissza kell pillantania a szülőhazára,

amit a csupa nagybetűvel szedett, a *Szózat*ból származó sor emel ki: „A NAGY VILÁGON E KIVÜL”. Így ez a költemény az előzőleg említett *Géniusok* két darabját egy műben egyesíti. Ezt támasztja alá, hogy kötetében a Bartók-verset közvetlenül követi a *Géniusok*.

Még két vers tartozik ide; mindkettő kései. Egyikük a magányos titán világát megidéző, már említett *Beethoven emlékére*. A végsőkig csupasztított, tompán villódzó fényű, puritán sorok a zeneszerző magányának, süketségének keservéről vallanak. A három részre tagolódó költemény először bemutatja, milyen örökölt zenei nyelvet veszít el a komponista, s mire cseréli, a régi dallamok helyett „inkább a mennydörgés vonulását” kívánva. Mindezt a romló test és a vele komorodó kedély váltja ki; a zeneszerzőnek a süketség csendjét, melyből túlvilági üzenetek fakadnak, kell zenévé formálnia. Zenéjét az emberfölötti régiókba emeli, mondja róla Hamvas. S ez sikerül is, a magányban megszólal a rejtélyes társ, aki talán a zene sugalmazójaként értelmezhető. Hang egy másik világból? Vagy az Én másik fele? Nem tudni, de a lélek ettől kezdve a „süketségben sincs többé egyedül.” Az elvesztett evilági dallamok helyét átvesz a tökéletes társ dalai. A költemény ritmusa is eltávolodik a megszokott típusoktól, az első felében még érzékelhetők a szabályos időmérték nyomai; pl: „úgyse hallható énekét”, – ez a sor némi beleérzéssel glükoneus, más helyütt daktilusok, anapesztusok bukkannak fel; míg a befejező szakaszban hosszú és rövid szótagok rendszertelenül követik egymást –, persze, csupán a földi rendező elvek szemszögéből tekintve tűnnek annak...

Néhány évvel korábban keletkezett az *Anton Webern emlékére*. E vers éppolyan tömör és keserű, akár csak a szerző zenéje, amely a zeneirodalom talán legsűrűbben legrovidebb életműve. Éji ködben zajló hiábavaló lázadás árnya sejlik fel, az emberi nyomorúságba való bezártság, melyen talán csak a nyilak szökhetnek túl; ez a hang már a *Kútbanézó* atmoszféráját idézi, akár abban is szerepelhetne. S bár az *Áthallásokban* és egyebütt a *Hét groteszk* első tagjaként szerepel, jómagam e verset egyáltalán nem érzem groteszknak.

Látható tehát, hogy Weöres kapcsolata zenével, zeneszerzői sorsokkal mélyen átérző, közvetlen. Ő maga is szívesen alkalmazott zenei párhuzamokat saját költészetének irányaira. Alapvető kérdés volt számára fiatalkori útkeresése idején a lelki-eszmei és a formai művészet/alkotásmód szembenállása, egyesítésének lehetőségei. Így vall erről 1947-ben, egyik Hamvashoz írott levelében, a Hamvas-házaspár *Forradalom a művészetben. Absztrakció és szürrealizmus Magyarországon* című könyvére reagálván: „Gondoltál-e a Beethoven-i (lelki) és a Bach-i (formai) művészet antinómiájára? A Beethoven-i: tele van mindennel és tarka; a Bach-i üres és ragyogó. Magam Beethoven jegyében állok, de Bach-al szimpatizálok. Te csak a Beethoven-it nézed, még a jantra is az, meg minden vallás művészet is. Nézd egyszer a Bach-it: Arany János finom és ragyogó choriambikus strófáit a „Buda halála”-ban, melyek tartalmilag és lelkileg egészen jelentéktelenek. Burns-t, Eichendorffot, Stormot, Bellmant, Hérédiát, Shakespeare kis dalait, Pascolét, Mörikét, Eminescut, stb. milyen semmik és milyen szépek. Tartalmilag látszólagos vagy valódi korlátoltság (többnyire valódi), és formailag

isten tündöklés.”⁷ Weöres tehát a szinte tartalomfüggetlen tiszta műélvezetre hívja fel a figyelmet, amelyet szintén ekkoriban *A teljesség felé* lapjain is megfogalmaz, miszerint a költészet belső zenéjét, testtelen táncát a tartalomfüggetlen olvasáshoz való eljutás révén érhetjük el. Lényegében ez is a homéroszi-orfeuszi szembenálláshoz hasonló kettősség, s arra mintegy merőlegesen áll. Ő természetesen mindegyik alkotómódot követte, és ezek között is számos átmeneti típus fedezhető fel nála.

Más leveleiben is vall a zenéről; az 1933-as Rozsnyai Kálmánhoz írottban Bartók zenéjét az egyiptomi Rhá-énekek csodálatos légiességéhez hasonlítja, egy Babiszhoz szóló pedig egy éjjel fejben kiötlött modern Beethoven-i szvittről beszél, melyet másnap reggelre sajnos tökéletesen elfelejtett. Egy Fülep Lajosnak küldött levél arról vall, hogy *Nyári délután* és *Őszi eső* című versei Debussy muzsikájának és Verlaine *Szívemben könnyezik* című költeményének hatása alatt fogantak. Csokonairól szólva pedig fölveti azt a lehetőséget, hogy a kevésbé ismert és becsült Michael Haydn hagyatékában talán lehetne találni megzenésített magyar verseket, hiszen a szerző maga hosszú ideig Nagyváradon püspöki karmester volt.⁸

Mindezek után térjünk át arra, hogyan és mit hasznosított, épített be költészetébe Weöres Sándor a zenéből. Ő maga így vall erről 1967-ben: „*Ihletet (...) többnyire a költő sem a zenéből (nyer), sokkal inkább az élményeiből; a lelkén keresztülúszó idegen, szinte meghatározhatatlan anyag az, amiből formál... A zene melódiaanyaga korai dolgaimra nagy hatással volt, most inkább a zenei struktúrákból tanulok. A fűga, szonáta, rondó szerkezetét igyekszem szavakkal megvalósítani, verseimet zenei formákra építeni, azokba ágyazni. Zenei formát senkitől annyira nem tanulhat az ember, mint Bach-tól. Nála a legtisztább rajzúak, legegyszerűbbek, költészetben is leginkább realizálhatóak a strukturális elemek. Már a Haydn-, Beethoven-, Bruckner-szimfóniák felépítése a költészetben sokkal nehezebb és csak igen nagy terjedelmű versben valósíthatók meg. Bach az, akire a tíz-húsz-harminc soros rövid vers támaszkodhat, mint struktúraadóra.*”⁹ A költő 1933-as Babiszhoz írott levele is tanúskodik arról, milyen erősen foglalkoztatta már akkoriban ez a kérdéskör. A *Bartók suite* addigra készen állt, a lírai szimfónia elméletét is megalkotta: felvetni egy motívum-, ritmus- és/vagy képcsoportot, majd több tételen át variálni, különböző funkciókba, formákba, hangulatokba helyezni őket. A fűga, a szonáta megfelelőit még keresi, továbbá alakul benne az ún. „giccse”, amelynek lecsapódása a *Rumba* és a *Rock and roll* a *Harminc bagatell* című sorozatban.¹⁰

Valóban rengeteg alkotása követ zenei struktúrárt, viseli zenei forma címét, ebből a magyar költészetben messze nála van a legtöbb. A zenei címadás egyébként gyakori jelenség, ez legtöbbször „dal”, de előfordul sok más is. Így találhatunk Tóth Árpádnál *Áprilisi capricciót*, Verlaine esetében *Őszi chansont*, Mallarmé írt *Irodalmi szimfóniát*, s Babis is hasonlót *Szimfónia az trógep előtt* címmel. Weöresnél viszont záporoznak a verscímek. Bámulatosan sok zenei formát lényegít át versbe az etűdtől a szimfóniáig. Akad itt *Fuga*, *Fughetta*, *Pavane*, *Bolero*, *Canzone* (= chanson), *Rumba*, aztán: *Óskori himnuszok*, kórusok, kantáta, zsoltár, variáció, *Madrigál*, *Chanson*, *Négy korál*, *Toccat*, *Impromptu*, sőt oratórium-dráma is: a *Theomachia*. Dal műfajba sorolható művei:

Lied, Song, Változat egy népdalra, Huszonnégy melódia, Táncdal, Petit Air (Mallarmét idézve), *Dalok Naconxypanból, Két dalvázlat, Magyar népdal-variációk, Három dal női hangra, A rózsák dalaiból, Dal három alakban, Barbár dal*; továbbá „énekek”: *Ének a határtalanról, A sebzett föld éneke, Sugaras ének, A rejtett ország, A kő és az ember, Halotti énekek, Középkori örmény szerzetes énekei, Slágerénekesnő*. Egyéb, nem kifejezetten zenei formák: *Jajgatás, Hangcsoportok, Óskori sirám, Néma zene, Falusi hangverseny*, illetve a *Disszonancia*. Erős akusztikájú, sodró lendületű ritmikus próza a *Robogó szekerek*, a kínai nyelv dallamát idézi a *Kínai templom*, a *Szajkó* lüktetése pedig engem – némileg önkényesen – Beethoven *Negyedik szimfóniájának* harmadik tételére emlékeztet. A *Barbár dal*hoz hasonló módszerrel készült az *Arany kés forog*.

Természetesen nem minden zenei struktúrájú verse visel erre utaló címet; így a fűgás szerkezetű *Hazaszálló* és a *Mozgó oktaéder-kristály*, avagy a himnikus hangvételű *Suttogás a sötétben*. Melodikailag tiszta zeneiségű a *Meghalni*, a kései kötetek tündöklő intellektuális-nyelvrács jellegű kristályversei pedig szerkezetükben hordoznak zenei formát – általában ez fűgás-variációs szövetű kidolgozást jelent. Ezek közül néhány: *Kockajáték, Ünnepe, Afelső fény, Talizmán, Forgás, Variáció, Korniss-motívum, Éji átutazó, Gravitáció, Ellentétek*. Szerkezeti elemzéseik megtalálhatók Nagy L. János: *Ismétlések és értelmezések Weöres Sándor verseiben* című értekezésében, melyet az Akadémiai Kiadó jelentetett meg 1996-ban.

Látható tehát, hogy az egész életművet átjárja-átszövi a zene; jelen van dallamával, struktúrájával, ritmikájával. Ott van a pársoros *Rumbában*, végighúzódik a *Négy korál* sorain, röpti a légies-könnyedén ívelő *Toccatát*, s a méltóságos, kimért *Pavanén*, a mélabús-visszanézős *Bolerón*, fugatós szerkezeteken keresztül eljutunk a valódi nagyzenekari alkotásokhoz, amelyek között a *Salve Regina*, a *Medeia*, a *Minotaurus*, az *Orpheus* és maguk a szimfóniák kiemelkedő helyet foglalnak el. E 11+1 szimfónia még egymásutániségában is fontos ívet rajzol ki: hogyan jut el a költő a lineáris homéroszi éneklésmódtól az ezerhangúságában hangtalan, reflexiómentes orfikus zenéig. Ezek a művek, akárcsak zenei megfelelőik, tételekre tagolódnak, melyeket a szerző legtöbbször címmel lát el. A bennük keringő motívumcsoportok valóban sokféleképpen variálódnak, különféle környezetekbe helyeződnek, s mindez éppúgy állhat szó-kristály alakzatok formálásának, mint magas eszmei mondanivalók kifejezésének szolgálatában. Ha e kettő egybe is esik, azok csodás, időtlen remeklések.

Az *Első szimfónia* stílusa rokokós-impreszionista, ugyanakkor sorain olykor hamvas népdalszerűség is érezhető. E hanghoz kiváló téma a négy évszak, amely egyúttal már az örök ciklikus áramlásra is felhívja a figyelmet. Tételeinek címadása ugyanakkor zenei jelleget sugall: *Himnusz a Naphoz, Haláltánc*. Legszebb tétele talán a harmadik, a megejtő muzsikájú szomorkás keringő, a *Valse triste*. Itt a szerző zenei rondóformát alkalmaz, melyben az ismétlődések sohasem szó szerintiek, hanem a képek egymásba karolnak, a sorok sodró iramban szervesen egymásba szövődnek.

Ez a módszer a szerző költői fordulata kapcsán már említett *Harmadik szimfóniában* teljesedik ki. Ebben a műben eszköz és mondanivaló tökéletesen és megfoghatatlanul egyesül. A vándorló, rímhívó szavakra éppen a megfelelő helyeken jölesően

– vagy meglepően – felbukkanó motívumok tánca hatalmas harmóniává szövődik, s mindezt rajként kíséri a sokféle ágazó egyéni asszociáció-tömeg. A második tétel antitézis-szerűen ettől kissé eltávolodik, játékosabb, verstanilag kötöttebb, mondanivalója megfoghatóbb, mintegy mankót nyújt az öt övező két tételben való eligazodáshoz. Mert a harmadik tétel visszatér az első zengéséhez, a mondanivaló hatalmas, tiszta képekbe öltözik. Formája szonátaformaként értelmezhető: az első strófa a főtéma, a második a melléktéma, majd az első és a második továbbfejlesztése után az ötödik a zárótéma. Ezt követően hosszabb kidolgozási szakasz következik, melynek második szakaszában lelhető fel az egész költemény érzelmi csúcsa, a meg is ismételt „*lezuhan a jég alá!*” sor, ezután a gondolati-érzelmi ív leszálló ága következik; s a melléktéma ismétlése után a főtéma variációja zárja a magyar líra e különleges csodáját, melyben tartalom és forma tökéletes, mesterkéletlen egészet alkot.

A *Negyedik szimfónia* négytétéles (mellesleg: e mű Arany stílusának hihetetlenül élő és mély átlényegítése, ilyen szívenütően „aranyos” képekkel, mint: „*fáklyák tüze ver rőt lyukat / a fekete éjszakába.*” vagy „*kergeti a záport kopó-inu szellő.*” – és a többi...). Tétélei cím nélküliek, ütemjelzés szubjektív megérzéssel ruházható rájuk: I. *Moderato*, II. *Allegro*, III. *Menuetto / Scherzo*, IV. *Andante / Adagio*.

A bibliai témákat feldolgozó *Második szimfónia* több tétele szintén zenei konnotációjú címet visel: első szakasza – *Ének a teremtésről*, harmadik tétele *Dávid tánca*, negyedik tétele pedig *Mária siralma* – mind a szöveg zeneiséget hordozó jellegére utal, azt erősíti.

A nagylélegzetű, öttétéles *Ötödik szimfóniában* sodró ritmikája, motívumkeringése és különleges, zeneként sugalmazó asszociációs versbeszéde mellett a második tétel címadása mutat zenei kapcsolódást: *A tánc*, hiszen az eleve létével feltételezi az öt megszabó, irányító zenét.

A *Hatodik szimfónia* központi helyet foglal el a ciklusban, a világidő periódusait jeleníti meg, telis-tele orpheusi elemekkel, amelyek a negyedik tétel zárószakaszában érnek tiszta muzsikává, talán még a *Harmadik szimfóniánál* is intenzívebben. S ez a hang lesz a többi szimfónia meghatározó tónusa, a kilencedik kivételével.

A *Hetedik szimfónia* ismét a magyar költészet egyik nagyszerűsége, az anyamisztérium (és még mennyi minden más!) himnikus megfogalmazása. Ez is négytétéles kompozíció; összesített makroszerkezete: (A); (B+C); (D-E); (B'+C'+F+C''+F'+C'''+B'''+Kóda). A zárójelek a tételhatárokat jelzik, a nagybetűk a motívum- forma- és beszélőcsoportokat, illetve ezek variációját és továbbfolyását jelentik. Rondós, szonátás a felépítés itt is, de mechanikus megfeleltetésről szó sem lehet, sem a cél, sem a lényeg nem ez. Különlegesség a harmadik tétel ket-tösszólamúsága, amely ellenpontként is felfogható – csakhogy a két szólam az emberi beszéd jellegéből adódóan szükségszerűképp külön hangzik el, de szinkron „gondolhatóak”. Az égi tündöklés és a földi nyomorúság szinte egymásra torlódva jelenik meg váltakozó kórusokként, egyszerre kéne a kettőt olvasni, párhuzamosan hallani, mint zenei szólamokat. A „B” jelű részek fontos pillérek, a magasságba

szárnyalás egyre emelkedő segítői, „hordozórakétái”, míg végül éppen ebből fejlődik ki a záróhimmusz, amit a sajtó valót megvillantó *Kóda* követ.

A *Nyolcadik szimfónia* zeneisége motívumláncolatában, ismétlődő soraiban, és a korai klasszikus szimfóniákra emlékeztető háromtételiségében nyilvánul meg – puritán módon itt a költő a tétel címadást mellőzi, azokat csupán számozással látja el – szoros összetartozásukat, egymásba szövődésüket jelezve ezzel, amellyel lépést tesz a *szimfonikus költemény* felé.

A világháborús vonatkozású *Kilencedik szimfónia* négy tétele viszont már tudatosan választott, szakszerű zenei címeket visel: *Andante, Variazioni, Scherzo, Finale*. A *Finale* a modern zene kísérletezéseinek nyomát viseli magán – igaz, ez a költszetben is lezajlott – azzal, hogy szerzője Rákosi Viktor *Elnémult harangok* című regényéből minden tizedik szót kiírva alkotta meg, a lírában alkalmazott aleatóriára mutatott példát. De nem öncélúan: mindez a darabjaira hullott világ ábrázolását szolgálja. A *Kilencedik szimfónia* nagyszabású küzdelem a külső és belső békéért, akár csak a Beethoven-i mű, azzal a különbséggel, hogy itt a feloldódás épp csak elkezdődik (az utolsó sorral: „*holdvilágra fejét lebajtja*”), így annak valódi kiteljesedése a *Tizedik* és a *Tizenegyedik szimfóniában* történik meg – ezek tehát az *Örömóda* megfelelői – ha a párhuzamot következetesen végigvisszük. De az egyéb Weöres-kötevekben a szimfóniát követő *Dob és tánc* szintén ekként fogható fel.

Eme apokaliptikus tabló után a *Tizedik szimfónia* – régebbi nevén *Requiem* – túlvilága egészen más, a szavakkal szinte megragadhatatlan halált követő lét varázslatos ábrázolását láthatjuk. Hangvétele az *Orpheus Lebegés a határtalanban* című szakaszával rezonál. A költő ez esetben is zenei utasításokat alkalmaz: *Largo* (1-3. rész), *Andante* (4-5.) és *Presto* (6-7). Mindennek a ritmika és a mondanivaló maradéktalanul megfelel. A 4. részben ismét megfogalmazódik az oly gyakran előbukkanó gondolat, melyet a *Harmadik szimfónia* így jelenített meg: „*Hét szín mozog itt / és hang-özön: / Egyetlen, arany csend volt odafönn.*” Itt így hangzik: „*Nincs semmi, csak a zengés. A néma zengés, mely az emberkoponya fátyolán átszűrődve és lecsökkenve, hanggá, táncgá, festett képpé, faragott pillérré porlik az eleven nyomoruságban.*”

S Weöres ennek az ember előtti/túli zengésnek elérését kísérli meg a *Tizenegyedik szimfóniában*, ahol a konkrét tartalmi mondanivaló teljesen feloldódik a szavak hullámlásában, az értelmezést maximálisan a befogadó képzettársításaira bízva, „ez az egyetlen olyan négytételes szimfónia, melyben a fogalmi jelleg és értelem mintegy alárendelődik a zeneinek. A kompozíció minden részlete elsősorban a zenei jelentést szolgálja, és zenei jelentést hoz létre.”¹¹. A nyitó- és a zárótétel ívként öleli át az egész művet, szavai kozmikus, ősi jelképek, maga a verszene atonális, testtelen, úrbeli lebegés, megrendítő és fölemelő úszás a végtelenben. G. Szabó László elnevezésével lírai dodekafónia¹². A második tétel szó szerint „rondó”, körtánc-körséta, de legalább ennyire fúga is. A harmadik tétel, az *Iram*, a *Tizedik szimfónia* zárósodrására emlékeztet, s ugyanakkor a játékversek hangulata is áthallatszik sorain. A két kerettétel különlegességét még az is fokozza, hogy szavaik bárhogy: függőlegesen, keresztbe-kasul összeolvasva is többnyire az eredetivel rokon hangulatú sorokat adnak.

A *Tizenkettedik szimfónia* a ciklust lezáró különleges alkotás: a szerializmus módszerére emlékeztetően variálódó rövid sorai öt, attaca olvasandó tételt hoznak létre. Andalító trochaikus lejtése szinte álomba ringatja az olvasót – amíg a mű végén öt, az addigiaktól – és egymástól is – határozottan elütő szó – akárcsak Beethoven *Hetedik szimfóniájának Scherzo* tételében a zsongító trió ismételt visszatérését megakadályozó öt hirtelen felhangzó záróakkord – meglepetésszerűen el nem vágja a szimfónia – vagy inkább attaca jellege miatt inkább már *szimfonikus költemény* – menetét, eredeti megfelelőikben egyben visszafelé is olvasható és metafizikai jelentésű szavakkal felszámoló módon zárva le a szimfóniák sorát. E művet Decsényi János misztikus hangulatú megzenésítése már a tényleges zenei világba is átemeli, mindkét világban otthonos alkotássá avatja.

Érzékelhető tehát az az ív, melynek során Weöres e művekben a négy évszakra széttagolt látható világból eljut az intuitíven, belső átéléssel megtapasztalható érzékfeletti örök-egy zengés régióiba, immár magában foglalva a közbeeső állomásokat is; hisz a tizenkét szimfónia kirajzolódó gömbíve mindezeket egyenértékűekként tartalmazza –, noha az orfikus hang azért első az egyenlők között.

Azt hiszem, több oldalról is sikerült rávilágítani a zene szerepére Weöres Sándor munkásságában. De volt is miből meríteni, hisz aki slágerszövegeket karikíroz, Doppler-effektust jelenít meg (a 43. magyar etüd végén), aki világirodalmi rangú *Fűgát* alkot, furfangosan kígyózó kristályverseket szerkeszt, s a lét ősi alapkérdéseit bogozó, hangtalanul zengő hosszúnekeket ír, annak az életműve valóban kimeríthetetlen kincseshánya – korántsem csupán zenei vagy más egyéb szempontból. Egészében kell látni művét, mely élő világfa, ezer ággal.

Hiszen valóban ő a Magyar Orpheus.

FELHASZNÁLT IRODALOM:

- Egyedül mindenkivel.** Weöres Sándor nyilatkozatai, vallomásai. (szerk.: Domokos Mátyás), Szépirodalmi Könyvkiadó, 1993
- Határ Győző:** Szentföld a Föld. Kortárs Kiadó, 2000
- Határ Győző:** Filozófiai zárlatok. Az Aurora Ezotéria-sorozatában (8)
- G. Szabó László:** Szavakból katedrális. In: Irodalomtörténet. 1975/3, 670-82. o.
- Kenyeres Zoltán:** Tündérsíp. Szépirodalmi Könyvkiadó, 1983
- Nagy L. János:** Ismétlések és értelmezések Weöres Sándor verseiben. Akadémiai Kiadó, 1996.
- Pethő Ildikó:** A zenei elv, zenei műfajok és kompozíciós technikák Weöres Sándor költészetében. Doktori értekezés, Szegedi Tudományegyetem, 2006
- Sebő Ferenc:** Énekelt versek. Enciklopédia Kiadó, 1998
- Weöres Sándor:** Egybegyűjtött levelek. I - II. kötet. Pesti Szalon-Marfa Mediterrán Könyvkiadó, 1998
- Weöres Sándor:** Egybegyűjtött írások. I - III. kötet. Magvető Könyvkiadó, 1981
- Weörestől - Weöresről.** (szerk.: Tüskés Tibor), Nemzeti Tankönyvkiadó, 1993

JEGYZETEK

- 1 Határ Győző: Szentföld a Föld. Kortárs, 2000. 220. l.
- 2 Kenyeres Zoltán: Tündérsíp. Szépirodalmi Könyvkiadó, 1983. 39. l.
- 3 Weörestől-Weöresről. (szerk.: Tüskés Tibor), Nemzeti Tankönyvkiadó, 1993. 96-97., 259. l.
- 4 Határ Győző: Filozófiai zárlatok. Az Aurora Ezotéria-sorozatában (8), 31. l.
- 5 Sebő Ferenc: Énekelt versek. Enciklopédia Kiadó, 1998. 34. l.
- 6 Egyedül mindenkivel. (szerk.: Domokos Mátyás), Szépirodalmi Könyvkiadó, 1993. 248-249. l.
- 7 Weöres Sándor: Egybegyűjtött levelek, II. kötet. Pesti Szalon-Marfa Mediterrán Könyvkiadó, 1998. 654-655. l.
- 8 Egyedül mindenkivel. (szerk.: Domokos Mátyás), Szépirodalmi Könyvkiadó, 1993. 245. l.
- 9 Egyedül mindenkivel. i. m., 306. l.
- 10 Kenyeres Zoltán, i. m., 49. l.
- 11 Pethő Ildikó: A zenei elv, zenei műfajok és kompozíciós technikák Weöres Sándor költészetében.
Doktori értekezés, Szegedi Tudományegyetem., 2006., 84. o.
- 12 G. Szabó László: Szavakból katedrális. In: Irodalomtörténet. 1975/3, 670-82. o.

