

**Keretek közt a teljesség.
A keretszerkezet vizsgálata
Weöres Sándor Tizenegy szimfónia
című kötetében.**

OTDK-dolgozat

2024

Becsületbeli nyilatkozat

Alulírott Molnár Anna kijelentem és aláírással igazolom, hogy pályamunkámat önállóan, a témavezető tanárom irányításával és a feltüntetett szakirodalom alapján írtam.

.....

Annotáció

Dolgozatomban Weöres Sándor *Tizenegy szimfónia* című kötetének első és utolsó költeményét, az *Első szimfóniát* és a *Tizenegyedik szimfóniát* elemzem, elsősorban az intermedialitás és a bennük fellelhető zenei struktúrák szempontjából. A két hosszúvers kiválóan reprezentálja a teljes kötetkompozíció legjellemzőbb vonásait, a költő nyilván ezért is alakította így a kötet szerkezetét. Az *Első szimfónia* a „legzeneibb” kompozíció, míg a *Tizenegyedik szimfónia* az aleatórikus zene metodológiájával rokonítható. Célom az intermedialis jelenségek és zenei vonatkozások feltárása, valamint egy zenei olvasat és értelmezés létrehozása, mely elválaszthatatlan a szimfónia műfajától. Emellett árnyalom a korábbi szakirodalom meglátásait Weöres tágabb költészeti és életfilozófiai aspektusaira támaszkodva, mely szerint a zene újraegyesítheti az élet és a lét ősi harmonikus állapotát.

Kulcsszavak: Weöres Sándor, zeneiség, szimfónia, intermedialitás

Abstract

In my work, I analyse the first and last poems of Sándor Weöres' *Eleven Symphonies*, the *First Symphony* and the *Eleventh Symphony*, primarily from the point of view of intermediality and the musical structures found in them. I have chosen these two long poems because of the examination of the framework structure, as they are an excellent representation of the most characteristic features of the whole composition. The *First Symphony* is the most 'musical' composition, while the *Eleventh Symphony* is akin to the methodology of aleatoric music. The aim of this work is to explore the intermedial phenomena and musical aspects and to create a musical reading and interpretation that is inseparable from the symphonic genre. I will also nuance the insights of previous literature by drawing on Weöres' broader poetic and philosophical aspects of life, according to which music can reunite the primordial harmonious state of life and being.

Keywords: Sándor Weöres, musicality, symphony, intermediality

Tartalomjegyzék

Előszó	6
1. Weöres Sándor költészetének intermedialis aspektusai	7
1.1. Az intermedialitás fogalma és haszna a műértelmezésben	7
2. Weöres Sándor és a szimfónia műfaja	9
2.1. A szimfónia műfaja történeti megközelítésben	9
2.2. Weöres szimfóniáinak helye az életműben.....	11
3. Kulturális emlékezet, zenei szerkezet, intermedialitás a Weöres-szimfóniákban	13
3.1. Első szimfónia. Az évszakversektől a haláltáncig.....	13
3.1.1. Jubilus	13
3.1.2. Himnusz a Naphoz	14
3.1.3. Valse triste	15
3.1.4. Haláltánc	18
Az első szimfónia kötetkompozíciós jelentősége	19
3.2. Tizenegyedik szimfónia. A kozmikus teljesség elérése.....	19
3.2.1. Csillagzene	21
3.2.2. Körséta	22
3.2.3. Iram	22
3.2.4. Csillagzene finale	23
Összegzés.....	25
Hivatkozások	26
Függelék	28

Előszó

Dolgozatomban Weöres Sándor *Tizenegy szimfónia* című kötetének első és utolsó költeményét, az *Első szimfóniát* és a *Tizenegyedik szimfóniát* vizsgálom az intermedialitás és a zenei struktúrák tekintetében. Választásom azért esett erre a két hosszúversre, mivel – ahogyan azt egy zenemű esetén is – fontosnak tartottam a keretszerkezet alaposabb feltárását. Továbbá az *Első szimfónia* tekinthető az összesen megírt tizenkettő közül a hagyományos értelemben a „legzeneibb” kompozíciónak. A *Tizenegyedik szimfónia* vele ellentétben azonban az aleatórikus zene metodológiájával rokonítható, a maga keletkezési idejében is már az új, kortársi trendekhez igazodó kísérleti alkotásmód – amely számol a véletlennel, a kombinatorikával, a jelentések mozgásával és a befogadói attitűd rugalmasságával – tökéletes példája. Noha egy kötetkompozíció keretét alkotó versekről van szó, mégis Weöres poétikájának két merőben eltérő oldalát mutatják be.

A dolgozat célja hidakat és ellentéteket találni a két választott költemény között, rávilágítva a bennük rejlő intermedialis jelenségekre és zenei szerkezetekre, közben kísérletet tenni egy elemzési lehetőségre, támaszkodva Weöres tágabb költészetének és életfilozófiájának aspektusaira. Kiindulási pontom és alapom a zenei formák kutatására a Weöres által képviselt filozófiára vonatkoztatható, miszerint a zene segítségével újra elérhetővé válhat az az ősi harmonikus állapot, amelyben az élet és a lét még egységet alkotott. Szándékomban áll a vizsgált versekben feltárni a zeneiség tudatos használatának módszereit, illetve lehetséges magyarázatot adni arra a kérdésre, mennyi közülük van ezeknek a verseknek a szimfóniához mint zenei műfajhoz.

1. Weöres Sándor költészetének intermediális aspektusai

Az alábbi fejezetben tömören összefoglalom az intermedialitás különféle definícióit és a szakirodalomban fellelhető változatait, majd a megszerzett tudást felhasználva megkísérlem Weöres életművére vonatkoztatni a művészetek közötti átmenetek interpretációs lehetőségeit.

1.1. Az intermedialitás fogalma és haszna a műértelmezésben

A médiumok (lat. *medium*, jelentése közvetítő, közeg, közlési eszköz¹) egymást formálják, átalakítják, és más médiumok technikáit, formáit és társadalmi jelentőségét is magukba foglalják. Az intermedialitás „fogalma médiumok, illetve művészetek közötti kölcsönviszonyokra, interakciókra vonatkozik,” amely viszonyban a médium megjelenik egy másik médiumban, és ez „magára a médiumra irányítja a figyelmet.”² Harmath Artemisz egyszerűen így fogalmazza meg az intermedialitás jelentését: „az egyik dolog nyelvéen kifejezni a másikat.”³ Az intermedialitás hatására a művészetek közötti határ elmosódik, ezáltal megkérdőjeleződik önállóságuk.

Irina O. Rajewsky⁴ felosztása alapján Weöres intermediálisnak tekinthető alkotásait vizsgálhatnánk a *mediális átvitelek*, a *médiumkombinációk* és az *intermediális utalások* szintjén is. Mediális átvitelnek tekinthető a szimfónia zenei műfajának átvitele a szövegvilágba, médiumkombináció lehet például az *Első szimfóniában* megjelenő, szimfonikus tételeket alkotó alműfajok asszociációs tere, pl. a tánc két formájának beiktatása (az egyik a romantikus valse, azaz a keringő, a másik a középkori haláltánc), melyekhez ráadásul a strófák elrendezéséből fakadó vizualitás is társul. Intermediális utalásnak vehető szintén az *Első szimfóniában* megjelenő, a barokk költészetben oly gyakori évszakvers hagyománya, valamint Vivaldi *Négy évszak* című művének megidézése, továbbá a gregorián ének egyik fajtájára (jubilus) tett utalás, illetve az ősi egyiptomi és akkád naphimnusz háttérmintázatokként való sejtetése.

1. 2. Médiumok kölcsönhatása: Weöres viszonya a társművészetekhez, különös tekintettel a zenére

Weöres meglehetősen visszafogottan nyilatkozik az intermedialitásról: „Nem hiszem, hogy különösebb jelentősége lenne annak az ihletésnek, amit egyik művészet a másakra tesz. De hát

¹ TÓTFALUSI István, *Idegen szavak magyarul*, Bp., Tinta Könyvkiadó, 2001, 157.

² *Intermedialitás*. DÁNÉL Mónika, SÁNDOR Katalin = *Média- és kultúratudomány: Kézikönyv*, szerk. KRICSFALUSI Beatrix et al., Bp., 2018, 283–287.

³ HARMATH Artemisz, *Szüntelen jóvátétel: Újraolvasni Weörest*, Bp., Helikon Kiadó, 2013, 58.

⁴ DÁNÉL, SÁNDOR, i. m., 285.

persze ez is előfordul.”⁵ Ennek ellenére költészetében feltűnően keverednek a különböző médiumok.

Előszeretettel feszegeti a költészet határait, játszik a médiumok közti határokkal, ezek közül is leggyakrabban a zenével (ide érthetők az explicite zenei elemek), vagy a nyelv médiumának hangzást kifejező képességével (például verstani megoldások, rímek, monotonitás és minden, ami a szöveg hanganyagából adódik). „A különböző létmódú közvetítők (zene, tánc, írott szöveg, beszéd, képzőművészet) megidézett, szövegbe plántált közegeit (vizualitás, auditivitás, kinetikusság, taktilitás, memória) a ciklusok úgy vonatkoztatják egymásra, hogy ebből az aktusból kiderüljön, melyek a költészet mint költészet lehetőségei.”⁶ Harmath szerint a líra képes úgy kihangsúlyozni a médiumok közti hasonlóságokat és különbségeket, hogy közben „megnyitja a bennük rejlő lehetőségeket”, és „a médiumok közötti átjárás körkörös.”⁷ A Weöresre rendkívül jellemző körkörösség motívuma (ezen belül is a séta vagy tánc, vagyis folyamatos mozgás) dolgozatomban még többször megjelenik majd.

Weöres életművében kiemelkedő szerepet kap a zenei forma, amelyet nyelvileg próbál utánozni, illetve szembetűnő a zene hatása mind a nyelv materialításának kiaknazásában, mind magasabb szinten, olykor egyes zenei műfajok nyelvi transzformálásában. Weöres már fiatalon közli mesterével, Babits Mihállyal, hogy igyekszik minél több zenei műfajt becsempészni a költészetébe. Ezenfelül doktori disszertációjában, *A vers születésében* leleplezte, hogy gyakran előfordul, hogy az alkotási folyamat egy ritmussémával vagy dallammal kezdődik, és a szöveg csak később társul hozzá.⁸

Weöres Sándor költészete – magába foglalva „szimfóniáit” is – nem pusztán metaforikus kapcsolatot ápol a zenével, hanem a költő valóban a zene nyelvét használja elképzeléseinek és érzéseinek kifejezésére, az egyén és a világ „teljesség” felé vezető útjának gondolatokban történő megformálására. Ezek közé az explicite zenei elemek közé és a nyelvi formák közé tartozik a hangszerekre vagy énekre való közvetlen és közvetett utalás, a tematikus egységek variálódása, a motívumok ismétlődése, az imitáció, a szabályos, dinamikus ritmus lüktetése, a zenei, ritmikai játékosság, de ugyanígy a harmónia vagy éppen diszharmónia, disszonancia, a tonalitás vagy a dallamosság is. Verseinek többsége megzenésítésre emiatt különösen alkalmas.

⁵ Czigány György rádióbeszélgetése Weöres Sándorral. CZIGÁNY György, *A szimfóniákról, az elfelejtett versekről*, Je, Pécs, 18(1975), 5. sz., 1012–1014.

⁶ HARMATH, i. m., 61.

⁷ Uo., 33.

⁸ WEÖRES Sándor, *A vers születése* = W. S., *Egybegyűjtött prózai írások*, Bp., Helikon, 2011, 71–109.

2. Weöres Sándor és a szimfónia műfaja

Az alábbiakban röviden összefoglalom elsősorban Karl H. Wörner⁹ zenei lexikonja nyomán a szimfónia műfajának alakulástörténetét, majd elhelyezem a költészetté transzformált szimfónia műfaját Weöres életművében, hangsúlyt fektetve a kötetbe rendezés körülményeire.

2.1. A szimfónia műfaja történeti megközelítésben

A szimfónia a symphonia (gr.) és sinfonia (lat., ol.) szavakból eredeztethető, jelentésük „egybehangzás”, „összecsengés”. Eredetileg a hangközök konszonanciáit, azon belül a kvart, kvint és oktávhangközöt jelentette, továbbá bizonyos hangszereket, a hangszeres zenét, vagy akár a zeneszerzőt is („symphoneta”), illetve „a szférák harmóniájának összecsengését”.¹⁰ Modern értelemben egy terjedelmes, általában négy- vagy több tételes, meghatározott felépítésű, tempórendű és hangszerelésű zenekari zeneművet jelent.

Gyökerei az itáliai két- vagy háromtételes opera-sinfoniában¹¹ keresendők. Joseph Haydn a klasszikus szimfónia megteremtője, amelynek felépítése a következő:

1. tétel = ALLEGRO – a szonátaforma elvei szerint megkomponált, általában gyors tétel
2. tétel = ANDANTE – többnyire lassú, A-B-A- vagy rondóformájú, vagy variációs tétel
3. tétel = MENUETTO/SCHERZO¹² – menüett vagy scherzo, háromrészes, A-B-A tagolású
4. tétel = PRESTO – rondóformájú finálé, szonátatétel kapcsolódik hozzá; ill. szonátarondó (a kettő kombinációja); a gyors utolsó két tétel táncjellegű.

A szonátaforma, amely a szvittételekre nyúlik vissza, három részből áll:

- A) expozíció: felvázolja a főtémát, majd a melléktémát domináns hangnemben. A két téma egymás kontrasztjai, moll-dúr vagy tonika-domináns kapcsolat van köztük. Az expozíció a melléktéma hangnemében fejeződik be.
- B) az egyes részek kidolgozása, modulációs, motivikus, polifon, vagy ritmikus kidolgozás és visszavezetés;
- C) visszatérés: az expozícióban bemutatott anyag csak tonikán való megismétlése, gyakran kóda csatlakozik hozzá.

⁹ Karl H. WÖRNER, *A zene története: Tankönyv és kézikönyv egy kötetben*, Bp, Vivace Zenei Antikvárium és Kiadó, 2007, 344–349, 460–474.

¹⁰ BROCKHAUS-RIEMANN, *Zenei lexikon*, szerk. Carl BAHLHAUS, III, Bp., Zeneműkiadó, 1985, 454.

¹¹ Opera bevezetésére szánt darab, amely nem áll zenei-tematikus összefüggésben az operával.

¹² A „scherzo” kifejezés még Haydn szimfóniáiban nem jelenik meg, Beethoven alakítja scherzová a viszonylag nyugodt 3. tételt, a menüettet.

2.1.1. A szimfónia fejlődése

A szimfónia a 19. századra a legnépszerűbb koncertműfajjá válik. „Társadalmi bázisa a liberális polgárság, amely művelődésszéményeinek megvalósulását (az ember »emberi mivoltának kimunkálását«, azaz az ember összes lelki képességének kibontakozását) a szimfóniában látja.”¹³ Haydn-tól és Mozarttól kezdődően jut felszínre az *esztétikai autonómia*: a zene, a koncert már nem csak szórakoztatásra szolgál, hanem önmagában is esztétikai értékkel bír. Egy olyan hallgatót feltételez, aki képes befogadni, értelmezni a mű önálló zenei szerkezetét.

Ludwig van Beethoven megújítja a műfajt a „drámai koncepcióval”: a szimfónia felépítése célirányosan a végkifejlet felé irányul. „A beethoveni szimfóniák költői mintáit Homérosznál és Shakespeare-nél keresték.”¹⁴ A 18–19. században létrejön a programzene,¹⁵ amelynek lényege egy üzenet hordozása, ezzel egyidejűleg a zenei hermeneutika (zeneértelmezés) is.

Hector Berlioz létrehozza a „drame musical” műfaját, amely egy drámai eseményt jelenít meg a zene kifejezőeszközeinek segítségével. Mint ihletőit, a romantikus irodalmi alkotásokat, a korszak zenéjét is éles ellentétek, diszkontinuitás, valamint hirtelen váltások a képek között, valóságtöredékek, zörejszerű hangok és deformáció jellemzi. A romantikus szimfónia jeles képviselői Franz Schubert és Felix Mendelssohn. „Lírai-kontemplatív tematikát” építenek a szimfóniába, kerül bele szöveges ének, illetve a finálé hangsúlyosabbá válik az első tételnél.

A 19. század második felében hanyatlani kezd a szimfónia önálló műfajként, de a hangzása és kompozíciós technikái átvivődnek más műfajokra, a műfajok közti határvonalak elmosódnak. Liszt Ferenc zenéjében kialakítja a hamar népszerűvé váló szimfonikus költeményt, amely egytételes, több tagból álló mű, amely kiemeli az irodalomhoz és filozófiai eszmékhez való közelséget. „A szimfonikus költemények alapjául szolgáló szüzsék (költemények, drámák, festmények) mitikus figurákra és archetipikus képekig nyúlnak vissza (Orpheus, Prometheus, Tasso, Hamlet, Faust).” A fent említett program „feladata az, hogy a hallgató számára megkönnyítse a költői mondanivaló teljes megértését.”¹⁶

¹³ WÖRNER, i. m., 460.

¹⁴ Uo., 465.

¹⁵ A zeneszerzők felirattal vagy nyomtatott programlappal, kísérő magyarázattal igyekeznek a hallgatókat az üzenetük felé terelni, megnyitni őket a befogadására. Ez nem konkrét magyarázatot jelent, hanem eszközt, amely megkönnyíti a hallgató számára a megértés folyamatát, a darab elképzelését.

¹⁶ Uo., 474.

A század végén Csajkovszkij és Dvořák népzenei elemekkel újították meg a szimfóniát. A 20. században az atonalitás, a neoklasszicizmus, kísérletezés¹⁷ veszi át a klasszikus szimfónia szerepét.

2.2. Weöres szimfóniáinak helye az életműben

Weöres élete során összesen tizenkét szimfóniát alkotott, ezeket egy különálló és egy gyűjteményes kötetben tette közzé. A *Tizenegy szimfónia* c. kötet 1973-ban, Weöres 60. születésnapjára jelent meg, a tizenkettedik, utolsó szimfóniával először az *Egybegyűjtött írások* III. kötetében (1975) találkozhatunk.

A *Tizenegy szimfónia* tartalma 1932 és 1970 között megjelent verseinek tematikus együttesét adja. Weöres a szimfónia „műfajába” sorolható szövegeit gyűjtötte egybe már létező ciklusokból az *Egybegyűjtött írások* c. kötetek szerkesztése során.¹⁸ Ezek a különböző korszakaiban született szövegek új kontextusba kerülnek: Weöres egyetlen nagy kompozíciófűzért hozott létre. A bele kerülő – hangulatban, szerkezetileg összefüggő – verseket maga válogatta az egész életműből, tematikus ciklusokat alakított ki, rendszerezte az életművet a „szimfonikusság” alapján.¹⁹ A kötet az életmű egy sajátos vonulatára koncentrál, a fülszövegen így fogalmazva: benne a szerző „költői életművének tizenegy tartópillére sorakozik.” Egy zenei hipernarratíva is kibontakozik: vagyis az egyes szövegek zenei rokonsága a kötet egészére kiterjedő hálózattá válik. Az újrendezés során néhány versnek megváltozott a címe, többek között az *Első szimfónia* egyes tételeinek.²⁰

Weöres szimfóniáit egy meghatározott zenei formára építette. Hogy miért éppen a szimfónia formáját választotta, a Czigány György által vele készült interjúból²¹ érthetővé válik: „Két okból. Az egyik, mert maga a szó annyit jelent egyszerűen, mint hangzás. Ezek a szimfóniák akusztikus versek. Másrészt azért is neveztem szimfóniának őket, mert négy, olykor három, vagy öt-tételes kompozícióba illeszkednek.”

Bata Imre nézőpontja szerint egyáltalán nem kell a szimfóniára mint meghatározott zenei szervezetre gondolni, de ezt az állítását azonnal megcáfolja az összegzéssel, amikor maga is

¹⁷ Képviselői: K. Szymanowski, Křenek, A. Honegger, Malipiero, Milhaud.

¹⁸ BATA Imre, *Csak zenét...: Weöres Tizenegy szimfóniájáról* = ÉL, 42(1998), 51–52. sz., 12.

¹⁹ BÁNYAI János, *A költő ünnepe*, Magyar Szó, 31(1974), 31. sz., 11–12.

²⁰ *Jubílus*, eredetileg *Tavaszi dal*; *Himnusz a Naphoz*, eredetileg *Szent Iván hava*; *Valse triste*, eredetileg *Őszi melódia*.

²¹ A már említett rádióbeszélgetés: CZIGÁNY György, *A szimfóniákról, az elfelejtett versekről...*

elismeri, hogy mennyire megfelelnek a Weöres-féle szövegszimfóniák a zenei műfaj egyik alapkövetelményének.²²

Ugyanebben a rádióbeszélgetésben kiemelte, hogy bár a zenei melódia eddig jelentős hatást gyakorolt rá, „most inkább a zenei struktúrákból” tanul. Ahogyan egy zeneműben, úgy a szimfóniáiban is találunk fő- és melléktémát, bizonyos mintázatokat, arányosságot, képeket, színeket, rétegeket, szólamokat. Ezt írja többi zenei kísérletének felvázolása között a szimfóniáról: „A szimfónia elméletével is kész vagyok, az első részben felvetek egy téma-, kép- és ritmuscsoportot és ezt még két vagy három egészen keresztül variálom, mindig más és más hangulatba mártva az első szakasz anyagát.”²³

Mint az előző fejezetben olvasható, a szimfónia leggyakrabban négytétéles zenekari mű. Weöres tizenegy szimfóniájában megjelennek a zenei műfaj tételeinek megköttöt elnevezései,²⁴ mégpedig a *Kilencedik szimfóniában* az 1. az andante, a 2. a variazione (variáció, változat), a 3. a scherzo és a 4. a finale tétel. A *Tizedik szimfónia* largo (leglassabb tempó), andante (largohoz képest mérsékelten lassú) és presto tételeket tartalmaz, ami még a régebbi korok háromtétéles szimfónia-típusára jellemzőbb. A *Tizenegyedik szimfónia* ugyan az utolsó tétel címén kívül nem tartalmaz zenei elnevezéseket, mégis érezhető a *Csillagzene*, *Körséta*, *Iram* és *Csillagzene finale* címekből, hogy értelemszerűen mely tételeket takarják. „Mindenesetre ami kötetbe került, az dallamos szerkezete szerint a vidáman pergő scherzótól a lassú, nyugodt andantéig és a több részből álló záró zenei tételig, a fináléig, összefogható.”²⁵

A tény, hogy Weöres műveit többször, újragondolva és újraszerkesztve, más-más sorrendben, másra fókuszálva, más gondolat vagy formai elv alapján rendezve kiadta, erősíti a feltételezést, hogy Weöres saját verseit is folyamatosan ártértékelte, más nézőpontba helyezte, eltávolította önmagától és az életútjától. Tamás Attila Weöres módszerét „zenei-
iparművészeti”²⁶ alkotási formaként határozta meg. Művei kilépnek az időből és térből, amelyben íródtak, a szerző törekszik az örökérvényűsége. Valami olyat akar vázolni a világból, amely nem köthető a személyéhez vagy történelmi idejéhez.

²² BATA Imre, *Weöres Sándor közelében*, Magvető, Bp., 1979, 316. Itt arra gondol, hogy a szimfóniák több összefüggő darabból (jellemzően négy, öt, vagy három tételből) álló kompozíciók, néhol kódával befejezve, ezen formai elvárásnak megfelelnek Weöres szimfóniái.

²³ SCHEIN Gábor, *Weöres Sándor = Élet-kép sorozat*, szerk. FRÁTER Zoltán, Elektra Kiadóház, 2001, 27.

²⁴ Eredetileg az 1. az allegro (gyors), a 2. az andante (lassú), a 3. a menuetto (mérsékelt tempójú tánc), a 4. pedig presto (nagyon gyors, „sebes”), amit követhet kódá (záradék, epilógus).

²⁵ SZÜCS IMRE, *Nem változó csillagok: Látogatóban Weöres Sándornál*, Magyar Szó, 31(1974), 31. sz., 11–12.

²⁶ Tamás Attila szavait idézi itt: KENYERES Zoltán, *Tündérsíp: Weöres Sándorról*, Bp., Szépirodalmi, 1983, 102.

3. Kulturális emlékezet, zenei szerkezet, intermedialitás a Weöres-szimfóniákban

Weöres szimfóniáit sokféle szemszögből lehetne vizsgálni. Én a szimfónia zenei formatanához való viszony, a motívumrendszer, az intermedialitás különféle aspektusai alapján teszek javaslatot a költemények értelmezésére.

3.1. Első szimfónia. Az évszakversektől a haláltáncig

Az *Első szimfónia* alcíme *A négy évszak*. Négy tételből áll, amelyek önmagukban és egészként is követik a szimfónia műfajának szerkesztésbeli követelményeit. Az alcím emlékeztet Vivaldi azonos című hegedűversenyére, ezzel utalva a médiumok közti szoros kapcsolatra; azonban enyhe képzavart vélek felfedezni a zenei formák, műfajok tömkelegében: egy szimfónia – amelyben többek között gregorián julibus, himnusz, szonátarondó, keringő és haláltánc található – alcíme ráadásul egy hegedűversenyt is idéz.

A ciklus tételei a négy évszak motívumát tükrözik. „Tavaszi, nyári, őszi hangulat festését követi a tél zörgő fagykollekciója, valójában az emberélet négy fázisának festése is, mert kivált a negyedik tétel teszi nyilvánvalóvá, hogy nemcsak a természet forog itt körbe, de az ember életének végessége is nyilvánvaló lesz a negyedik tétel által, s annak visszasugárzása révén a hangulat is összetettebb lesz.”²⁷ Az évszak-allegória lehetőséget ad az egy év leforgása alatt váltakozó évszakok szerinti értelmezésre (az egyes tételekben: tavasz, nyár, ősz, tél), de rövidebb időszak (reggel, dél, este, éjjel) alapján is hasonló elemzésre juthatunk: a felvonultatott szimbólumok az emberélet egyes korszakait, a fiatalságot, majd az elmúlást jelenítik meg. Ebből a szempontból a négy tétel két tartalmi egységre bontható: a tavasz-nyár himnikusabb és az ősz-tél sötétebb tételei között gondolatilag szorosabb összefüggés található. Weöres a természetben megfigyelhető évszakváltakozás segítségével mutat rá az állandó változásra: az ismétlődés jelenti az állandóságot. A cél megtalálni az *állandót a változóban*, a közöset, ami változatlan, és ebből kiindulva újrendezni a világot.

3.1.1. Jubilus

Az *Első szimfóniában* az első, tavasz tétel a *Jubilus*, eredeti címén *Tavaszi dal*, áradó életörömmel, nyitányként zeng. Nem véletlenül, hiszen a jubilus jelentése ünnepélyes, szöveg nélküli díszítés volt például a gregorián alleluja végén. A vers távolról megidézi Csokonait, a színek, rétek, természeti képek, vidámság és egyidejűleg szomorúság kontrasztja *A Reményhez* c. elégiát juttathatja eszünkbe. Formailag játékos, a rímképlete a lehető legegyszerűbb bokorrím. A versben a mozgásos igék túlnyomó többsége uralkodik (remegő,

²⁷ BATA, *Csak zenét...*, i. m., 12.

hánykolódom, mozognak, forognak, siet, emelkedj), illetve megfigyelhető a vertikális mozgást idéző szavakra, vertikális síkra helyezett hangsúly (hintái az égnek, párolgó, magasba vigyétek, torony, madarak, emelkedj, sziklák). A Weöres-lírában, úgy mint a szimfónia műfajában is, alapvető a paradoxonok halmozása, illetve az elemek kontrasztja. Ez látható például a madarak után felsorolt százlábúaknál, amelyek az ég ellenpólusaként, a földön, „a kő alatt mozognak”. Ami az explicite zeneiséget illeti, a téli hallgatag erdőt szembeállítja a madarak tavaszi énekével.

A versben megjelenik a klasszikus görög-római kultúra világképéből egy szelet, egészen pontosan Proserpina (ismertebb nevén Perszephoné), a gabona és a termés istennőjének, Déméternek (Ceresnek) a lányaként, azaz maga is a termékenység istennőjeként kétszeres áldást ad a földre. A „tavaszi szerelem” után ez megnyit egy, az *Első szimfónia* egészére kiterjeszthető elemzési lehetőséget a termékenység, szerelem, erotika vizsgálatára, amelyről több jelentős tanulmány született ezidáig.²⁸ A lezárás magyarázatot ad az örök körforgásra, az újjáéledő természet titkát, gyönyörűségét hirdeti: „szánalommal tekints a sziklákra, rögökre: / miért vannak örökre, / mikor csak a mulandó lelhet örömökre?”

3.1.2. Himnusz a Naphoz

A második tétel, a *Himnusz a Naphoz*, eredetileg *Szent Iván hava* címmel jelent meg. A régi magyar hagyományos naptárban ez az elnevezés a júniust jelölte, tehát még egyértelműbb választ ad az egyébként is kiszámítható folytatásra: ha az előző tétel a tavaszról szólt, most a nyár dicsőítése következik. Formájában különleges, hogy az egész versben szinte alig találhatók vegyes hangrendű szavak, Weöres csupán tisztán magas és tisztán mély hangrendű szavak váltakoztatásával ér el egy kontrasztos, a nyári nappalok és éjjelek közötti különbséget imitáló hangulatot.

Újra feltűnik a második versszakban a *Jubilus* zárlatának fő gondolata: „Mit tudsz a tünő örömről, / ami a rügyön dörömböl”. A Nap szokatlan, bizarr jelzőket kap: „bizsergető aranykorbács”, „nedv-kergető”, „égi tető” – mintha az égnek lehetne határa. Ehhez csatlakozik a „tarka temető”, amely szintén nem egy szokványos fordulat. Bata Imre szerint nem a mindent megsemmisítő, hanem az éltető, kultikus jelentőségű tűz kap itt szerepet, amelyet a himnuszforma felerősít.²⁹ Az önfeledt mulatozás mellett könnyen elsiklunk a baljós jelek fölött, amelyek már jelzik az évszak, és egyben az élet mulandóságát. Hogyan kapcsolódhat a

²⁸ Lásd például: ARANY Zsuzsanna, *Az erotika elmúlása – az elmúlás erotikája. Gondolatok Weöres Valse triste-jéről = A tizenkét legszebb magyar vers*, szerk. FÜZFÁ Balázs, Szombathely–Celldömölk–Csöngye, 2013. vagy Uo. KOVÁCS Ágnes, *Weöres rouge: Érzékiség és történetképzés a Valse triste-ben*

²⁹ BATA, *Weöres Sándor közelében*, i. m., 49.

halál, a féreg, a megöregedett ember, a csontváz ilyen hirtelen a legboldogabb időszakhoz? A „Tej csordul a nagyharangból” sor mégis felfogható reményteljesként: lehetséges értelmezésnek találom, hogy ha egy emberi élet a nagyharang kongásával, a halállal véget ér, úgy kezdődik valahol egy másik, amire a tej jelenléte³⁰ utal. Egy másik értelmezés szerint a vers „alapvetően maszkulin hangoltságú költemény: a pogány rítussal keveredő ószövetségi kereszténység első könyvének férfiistene éppúgy ezt erősíti, ahogy a metaforakészlet is (»Lompos farkú szél csatangol [...] Tej csordul a nagyharangból«).”³¹ Hozzám legközelebb az az elképzelés áll, miszerint Weöres egész költészetét a teljesség felé való „úton levés” szemszögéből érdemes vizsgálni, így a halál megjelenését inkább az egyén végtelenségben történő feloldásaként, a kozmoszba való „bekapcsolódásaként” értelmezem. A Weöresre ható filozófiai irányzatok alapján a halálban feloldódik az egyén, így a halál nem egy út vége, hanem kezdete (újjászületés a teljességben?). Az sem valószínűsíthető, hogy a tényleges biológiai halálra kell gondolni a költemény kapcsán.

3.1.3. Valse triste

A harmadik tétel a *Valse triste*, eredeti címén *Őszi melódia*. A cím jelentése „szomorú keringő” a franciából. Pattogó ritmusával a bécsi keringőt követi a vers (az angol keringő ritmusa lassabb), ezért talán magától értetődőbb lenne egy német cím, mint a francia fordítás. Itt viszont még nem ért véget a keveredés, a következő lépésben a különböző műfajokat vizsgálom meg: az *Első szimfónia* harmadik tételének címe ’keringő’, amiről Weöres így nyilatkozott Czigány Györgynek: „A *Valse triste* tulajdonképpen zenei rondó formában van, aminek semmi kapcsolata a költészetbeli rondó formával. (Ugyanis van a költészetben is rondónak nevezett versforma, amit főleg a régi olaszok és franciák műveltek.) A *Valse triste* azonban nem így, hanem zenei értelemben rondó. Az »A« elem benne három, három, kettő tagolású ritmus. Hüvös és öreg az este, remeg a venyige teste. A »B« elem egy szótaggal rövidebb. Ködben a templom dombja, villog a torony gombja. Vagyis három, kettő, kettő metszés. Az »A« elemben megírt dolgok aztán mindig visszatérnek a három, kettő, kettőben némileg más szöveggel. Például ahol az »A«-ban az van: az ember szive kívásik, egyik nyár akár a másik - ez a »B«-ben így jelenik meg: az ember szive vásik, egyik nyár mint a másik.”³²

³⁰ Bár nem feltételezem, hogy Weöres elsősorban a keleti filozófiából ismert újjászületésre gondolt, mivel tudvalevőleg ő maga nem hitt ebben. A tej sokkal inkább az elérni kívánt teljességet, a harmonikus élet kezdetét jelentheti.

³¹ SZABÓ Anita, *A temporalitás keringője: Valse triste: A nyelviség eseménye Weöres Sándor Első szimfóniájában = A tizenkét...*, i. m., 262.

³² CZIGÁNY GYÖRGY, *Borsos Miklós és Weöres Sándor kapcsolata a zenével*, Látóhatár, 1967, 941–943.

Figyelmet érdemel a rondó formájának megjelenése is a versben. Az első tétel négysoros, amely közül kivétel nélkül mind a négy sor visszatér egy-egy szavas variációval. A főtéma (A tétel) után következik a melléktéma (B tétel), majd a főtéma ismétlése egy kis változtatással, amit tekinthetünk a B tétel részének is (ez esetben a B tétel nyolc soros). A sorok megismételt rendje c, d, a, b, tehát az első két sorból lesz a második két sor. Az ismétlés után egy újabb négysoros téma (A) következik, amely után ugyanúgy egy melléktéma (B) olvasható, mielőtt megismétlődne a főtéma (A). Az ismétlődő sorok csakúgy, mint az első témánál, 3, 4, 1, 2 vagy c, d, a, b sorrendet követnek némi variációval („egyik nyár, akár a másik” – „egyik nyár, mint a másik”), „ami a változást oltja bele az állandóságba.”³³ Lőcsei Péter a versben egyre fokozódó gyorsulást lát az ismétlésnél a megváltozott tagolásban és a mondatok rövidegében.³⁴ Lezárásként, a negyedik sorként a nyitódallam (A), a legelső sor tér vissza változatlanul.

Tehát a *Valse triste* kompozíciója a zenei rondó (A – B – A – B – A) fölépítését követi. A tételek közötti különbség az időmértéken is meglátszik: az A részek nyolcszótagosak, a B részek hétszótagosak. A rondó forma – amely a körtáncra visszavezethető – adja a vers szerkezetét és ritmusképletét. A főtéma többször visszatér megváltozott formában és szótagszámmal, beleillesztődik a melléktéma (epizód, B tétel). A vers ciklikusságával, repetitivitásával mindvégig megőrzi keringőjellegét is. Érdekes felfigyelni még a vers tördelésére: a beljebb szedés négy- és nyolcsoros tételekre tagolja a verset, ami felerősíti a keringő hullámlásának képzetét.³⁵ A tördelés³⁶ alapján is tekinthetjük a négysoros versszakokat A, a nyolcsorosakat pedig B tételnek.

Tarján Tamás tanulmányában olvashatunk a verset ihlető műről egy bizonyos Ősz Iván tollából (eredeti nevén Mészáros Hugó), amelyből szavakat és rímeket vett át (pl. este-teste, öreg, kék, fák, ház).³⁷ Többen megemlítik a cím *paranomáziás* sajátosságát, amely esetleg az eredeti mű ihletéséből is adódhat. Nyilasy Balázs így fogalmazott: „A vers tizennégy rímpárjából hatban kétszótagú főnevek csengenek össze, méghozzá olyan főnevek, amelyek csak egyetlen ponton, a szókezdő mássalhangzó tekintetében különböznek egymástól: este-teste, ének-vének, dombja-gombja, festék-esték.”³⁸ Tarján Tamás egy másik érdekességre

³³ LAPIS József, Az emlékezet keringője: A *Valse triste* érzékisége = *Parnasszus*, 13(2007), 4. sz., 87.

³⁴ LŐCSEI Péter, *Weöres-mozaikok, XXVII.: Őszi este – Őszi melódia – Valse triste* = *Vasi Sz.*, 67(2013), 5–6. sz., 600.

³⁵ BENKŐ Krisztián, *Hamiskás keringő: Egy etimológiai ambiguitás nyomában = A tizenkét...*, i. m., 260.

³⁶ NYILASY Balázs, *A hangszövedék és a gestaltok avagy a verszene huszadik század eleji megújítása* = *Uo.*, 121.

³⁷ TARJÁN Tamás, *Az este teste* = *Uo.*, 81.

³⁸ NYILASY, i. m., 119.

hívja fel a figyelmet: „...az »este helyét« elfoglaló őszi költemény a *Valse triste* szavak révén a kiejtésben ugyan nem, ám a vizuális követés számára egyértelműen magában rejti az este élményét: *Valse triste*. A két szóvég intarziásan kiadja az este szót.”³⁹ Ugyanígy kiolvashatjuk a címből a *vers* szót is. Osztrólczyk Sarolta kiterjesztette az egész versre az alapgondolatot, miszerint „a vers szavai – hangzóságuk révén – emlékez(tet)nek egymásra“, mivel „Az első két sor, a zenei »főtéma« („Hűvös és öreg az este. / Remeg a venyige teste”) hangzókapcsolatai (–re–, –eg–, –em–, –este–) mintegy végig »remegnek« a vers »testén«, melléktémákat »indukálva«:

öreg → *remeg* → *szüreti* → *r é ten* → *nem rég* → *dér*

öreg → *remeg* → *megcsörren* → *megeste*

remeg → *nem rég* → *nem marad semmi emlék* → *ember*

este → *teste* → *megeste*“⁴⁰

Vas István ismerte fel továbbá azt a párhuzamot, miszerint Babits *Kép egy falusi csárdában* c. versére reakciót jelenthet a „Mindegy, hogy rég volt, vagy nem-rég. / Lyukas és fagyos az emlék“ sorpár.⁴¹ Így nemcsak intermedialitásról (zene és irodalom kapcsolatában), hanem intertextualitásról, szövegköziségről is beszélhetünk a verset illetően.

A naphimnusz után megérkeztünk egy hűvös, rideg évszakba, ahol véget ér a mulatozás, amikor a befelé fordulásnak van ideje, az elszaladt időre való visszatekintésnek. Hiszen az idő akaratlanul telik, amit Weöres kifejez a folyamatosan ismétlődő öreg, vén, rég, stb. szavakkal. Hosszúra nyúlnak az esték, hűvösek, ködösek, fagyosak. Az igék (remeg, csörög, elhull, villog, szalad, kivásik, sírnak, csípi, kolompol, megeste) részben hangutánzók, mozzanatosak, részben pedig mediálisak, tehát az alanyok valamilyen állapotban vannak, de leginkább abba az állapotba kerültek és elviselik azt.

Lapis József kiemeli a műben megszűnő lineáris időbeliséget, párhuzamot vonva a világ folyamatos újratelemtődésével, és az emlékezés és felejtés⁴² dinamikájával. Bata Imrét idézi Kenyeres Zoltán a *Tündérsíp* című Weöres-monográfiájában: „az ismerős őszi hangulat felett

³⁹ TARJÁN, *Az este teste*, i. m., 84.

⁴⁰ OSZTROLUCZKY Sarolta, „...nem marad semmi emlék...“? *Paronomáziás működésmód és József Attila-intertextusok a Valse triste-ben* = Uo., 137.

⁴¹ KENYERES, i. m., 70.

⁴² LAPIS, i. m., 86.

ott lebeg az állandóság szelleme, mely az ismétlődést ígéri.⁴³ Weöres Visy Beatrix szerint a *Valse triste*-ben az ősz, az öregedés ismert toposzain keresztül „az elmúlást, a nem-létet az emlékezet megdermedésével, a felejtéssel kapcsolja össze.” Továbbá „Az utolsó négy sor már az őszi figuratív hangulati sík teljes létre való kiterjesztését követően, a létezés törvényszerűségeinek tudatában ismétli meg a korábbi motívumokat, s a körforgás örök befejezetlenségét sugallja, a fenyegető kolomp tautologikus kongásával, »a dér a kökényt megeste« halálos nászában⁴⁴ pedig kezdet és vég együtt villan fel.”⁴⁵

3.1.4. Haláltánc

A *Haláltánc* c. negyedik tétel az évszakciklus lezáró darabja, a tél megtestesítője. A halált a tél szimbolizálja, a táj havas, élettelen, fakó, csak a természet zörejei hallhatók.

A felépítés A-B-A, x, C, D, x, B-A. Az A a főtéma („Öreg csont...”), amely a szimfónia expozíciójában elsőként szólal meg, ezt követi a B melléktéma („Pöre Panni...”), amely már csak a mű végén jelenik meg, változatlan formában. A „Mindenfelé csupa hó” (x) zárlat után pedig a soron következő tételre való felvezetés található. A C tétel a témák bővebb kifejtése, mintegy „modulálva”, állandóan új helyzetben megjelenítve, de mégis követhető és az előzőekhez szervesen kötődő témaként sorol fel kurta szerepversekként embertípusokat, élethelyzeteket. Végigzongorázik típus-életeken, amelyek kivétel nélkül mindig pontosan ugyanúgy végződnek, és a szereplők tehetetlenek a sorsukkal szemben. A mű ezekkel a közbeékelésekkel rituális haláltáncá válik. Látható, hogy a tánc, a mozgás, a kinetikusság élménye mennyire szorosan összekapcsolódik a zeneiséggel nemcsak az első tételben, hanem az utolsóban is, sőt az egész kötetten végigvonuló motívummá válik.

A C tételbe beékelve többször visszatér az A téma, majd a végéhez közeledve már nem egy szerepvers, hanem összegző, tájvershez hasonlító négysoros, visszavezetőnek is tekinthető D tétel következik („Se szántások, se utak. / Mind hidegek a kutak. / Jégcsap lóg a kereszt-ágon. / Álom tesped a tanyákon.”), amely csak egyszerű kijelentő mondatokat tartalmaz, mintegy rábólintva a sors akaratára. A „Mindenfelé mély hó” variáció az előző zárlatra: sejthető, hogy a főtéma és a melléktéma visszatérése következik. A vers végén szintén visszatér tehát a kezdő mondókaszerű néhány sor, ezzel keretet adva neki. Valószínűnek tartom, hogy a költemény végén újra tavaszodni kezd, ezáltal egy örök körforgást létrehozva az évszakok állandó váltakozásának segítségével.

⁴³ KENYERES, i. m., 69.

⁴⁴ A megeste ígénk egy megtermékenyítésre utaló régies kifejezés, amely párhuzamba vonható a síró lányokkal.

⁴⁵ VISY Beatrix: „[A] cserje teste”: Szövegtest és szövegmozgás a *Valse triste*-ben = A tizenkét legszebb magyar vers..., i. m., 131.

Azzal, hogy letagadja a gyász, a betegség jeleit, bagatellizálja a halál biztos bekövetkeztét. Az álom párhuzamával jelenik meg a halál egy lehetséges felfogása. A forma teljes ellentétben áll a vers témájának komolyságával. A leginkább egy mondókához vagy kiszámolóhoz hasonlító, repetitív, háromsoros „öreg csont, / ifju csont, / rajta-rajta-rajta” összesen tízszer szerepel a mindössze hetvenhét soros versben.

Az első szimfónia kötetkompozíciós jelentősége

Az *Első szimfónia* különlegessége egyrészt az, hogy megalapozza a klasszikus szimfónia-narratívát (gyors kezdőtétel, amit lassú vált, a harmadik mozgalmas, rondóformájú tétel, a lezáró pedig finálé-jellegű), másrészt az, hogy különféle zenei formákból alkot látszatra széttartó struktúrát. A négy tétel a klasszikus hagyományra játszik rá, azonban a kidolgozások önálló zenei műfajok (himnusz, keringő, haláltánc, stb.) zenei szabályait követik. Intermediális utalások sokasága teszi rétegzetté az alkotást, mely ugyan látszatra széttartó, az évszakszimbolika és a zenei hipernarratíva egységessé teszi.

3.2. Tizenegyedik szimfónia. A kozmikus teljesség elérése

Weöres, mondhatni, a *Tizenegyedik szimfóniával* elérte a *kozmosz* költészetének csúcspontját. Ugyan később megjelent a *Tizenkettedik szimfónia* is, mégis G. Szabó Lászlóval egyetemben én is előbbi tartom a szimfóniák igazi lezárásának, betetőzésének.⁴⁶

Mitől kozmikus Weöres költészete, mitől válik kozmikussá a *Csillagzene*?

A korszakválasztó *Háromrészes ének* (később *Harmadik szimfónia*) kiadása után Weöres költészete több szempontból megváltozott. Papp Ágnes Klára⁴⁷ az „álom, a látomás térként való megképezését”⁴⁸ látja fő elmozdulásként az egész költészetét érintően, ebbe az irányba mutat a *Csillagzene* kompozíciója is.

A kozmoszra történő egyértelmű utalásként említhető továbbá a címadás: *Csillagzene*, vagyis csillagok zenéje, az űr, a kozmosz zenéje. Ezáltal megképződik egy térbeli elképzelés a végtelen világűrről, ahonnan a vers szólhat, pontosabban a vers zenéje szólhat. A költő elhelyezi a költeményt egyrészt kozmikus távlatokba, a csillagok közé, másrészt végtelenül közel, önmagában, ahol egy egyedi, önállóan létező, mégis szervesen a világhoz kapcsolódó kozmosz bújik meg és vár felfedezésre.

⁴⁶ G. SZABÓ László, *Szavakból – katedrális: Weöres Sándor: Tizenegyedik szimfóniájáról* = It, szerk. NAGY Péter, 57(1975), 3. sz., 671.

⁴⁷ PAPP Ágnes Klára, *Csillagzene: A látomás és a zeneiség szerepe Weöres Sándor Tizenegyedik szimfóniájában* = ItK, 123(2019), 3. sz., 343–354.

⁴⁸ Uo., 344.

Weöresre jellemző a személytelen hang, ami első olvasásra ellentétben áll az előző felvetéssel, miszerint nem csupán a külső, hanem a belső kozmoszról is szól a szimfónia. Hogyan írhat Weöres személytelenül a személyességről? Költészetében valami olyat akart megfogalmazni, ami örökérvényű. Azzal, hogy szándékosan eltávolítja magát költeményeitől, nem a *homéroszi*, hanem az *orfikus* költészet képviselőjévé válik. Orpheusz nemcsak a felszínt kapargatja, hanem mélyre ás, nemcsak átadja a létről szerzett ismeretét, hanem a létbe simul, a létet átéli, ezáltal egyesít. Egy költő esetében alapvető különbség a Bertrand Russell által jól megfogalmazott *valamiről* beszélni, vagy *valamit* beszélni.⁴⁹ A szópár közül Weöres a *valamit* választotta. Sőt nemcsak beszélni, ő „zengeni” akart, mert a költő *valamiről* beszél, és *valamit* énekel.

Az összehasonlító vallástudomány, szinkretizmus és mítoszkutatások fénykorában Várkonyi Nándor, Hamvas Béla és Kerényi Károly kulturális antropológiája fontos szerepet játszott Weöres egészről, teljességről alkotott világnézetében. Mindannyian egy letűnt, elfeledett ősi világ teljességét keresték, az aranykort, amikor még élet és lét egységet alkotott.⁵⁰ Weöres édesanyjával látogatta Csöngén és Celldömölkön az antropozófiai kört,⁵¹ amely Rudolf Steiner tanai nyomán hirdette az univerzum egységét. Weöres ezt próbálja különböző módon a kozmikussá növelt „zenéjében”, betekintést adni a teljességbe, ami talán a külső és belső kozmosz egyesítése által érhető el. A költemény (és Weöres egész költészetének) tipikus ellentétei tehát a külső és belső világ (a kozmosz és az egyén), az élet és a halál, a lét és a nemlét, a rész és az egész, a változó és az állandó. Ez a megosztottság végigvonul a költeményen, és a fináléban nyer végleges értelmet.

Egy pillantást vetve a kozmikusságérzet elérésére használt eljárásokra megállapítható, hogy ismét a tánc, a tánczene, az ének módszereivel éri el Weöres a „kozmikussá válást”. A tánc ősi motívumai visszautalnak az általa keresett és megidézett korra. A tánc és zene megadja a ritmust, a vers formáját. Weöres kiemelt jelentőséget tulajdonít a mozgásnak, és bár összeköti a kettőt, mégis szinte a zene fölé emeli: „[A]mi verseimben zenei elem, az ugyanannyira mozgáselem is, táncelem” – olvasható Czigány rádióbeszélgetésében. A zene lüktetése által az ember képes feloldani magában az egyént, kilépni az értelem által vezérelt gondolati körökből, és átadni magát az ősi teljességérzésnek. A létezés élménye Weöresnél „örök áramlasként, hullámozgásként, örvénylésként vagy táncként”⁵² jelenik meg. A vers

⁴⁹ BASA Viktor, *A képviseleti líra-modell iróniája* = Napút, 11(2009), 3. sz., 111–119.

⁵⁰ Eszerint az élet és a lét nem ugyanaz a valóság, mást jelent élni és mást létezni.

⁵¹ SCHEIN, i. m., 16. vagy KENYERES, i. m., 20.

⁵² PAPP, i. m., 346.

a ritmus és ismétlődés segítségével mozgásélményt hoz létre, tehát a zene eszköz arra, hogy az egyén közelebb kerüljön a külső – és ugyanannyira a belső kozmoszhoz is. A mozgás élménye főképp a szavak variálódásából, „illetve a jelentésük által sugallt mozgás- és térélményből, az így létrejövő ellentétekből és párhuzamokból születik”⁵³, nem elsősorban mozgást kifejező igékkel éri ezt el, sokkal inkább a szavak szerkezete, ismétlődésük által érzékelhető a mozgás – vagy éppen a mozdulatlanság. Továbbá az alcímek közül kettő is mozgásra utal (*Körséta, Iram*), a másik kettő pedig zeneként határozza meg a szöveget. A két tétel, amelynek a címe magában foglalja a zene szót, erősen szakít a hagyományos versszerkesztéssel. Az első és utolsó tételben hiányzik a lírai alany, nincsen központozás, nem beszélhetünk hagyományos értelemben vett tagolódásról, sokkal inkább ütemekről, mintákról. Ez segíti hozzá az olvasót, hogy a költeményekben a zeneiséget, a ritmust és a mozgást, a táncszerűséget fontosabbnak érzékelje, mint a szöveg jelentését.

Következő eszközként megemlíthető a látszólagos véletlenszerűség, amivel Weöres dolgozik. A költemények alapos elemzése során az olvasó keresi a rendező elvet, a szükségszerűséget, ami a variációkból adódik. Nem mindig találhatunk azonban egy egyértelmű szempontot, ami alapján az ismétlődések bekövetkeznek, nincs minden esetben egzakt kombinatorikus képlet, hanem a véletlen, a váratlanság lép elő szövegszervező elvvé. Ez rokonítja Weöres technikáját az aleatórikus zenével is, mely a véletlent kreatív komponensnek tekinti, és a műalkotás részévé teszi.

3.2.1. Csillagzene

Az első tétel, a *Csillagzene* az egész költemény címét hordozza. Weöres már az első sorokban felvonultatja a motívumokat, témákat, amelyeket aztán folyamatosan variál a precízen kidolgozott tizenkettesek soraiban. Verselésében a jambusok mellett az egzotikus, két rövid szótagból álló pirrichius verslábát is előszeretettel választja. Az egész vers egyetlen igét tartalmaz, amely a „kioltja”, a nagy madár által kioltott mécsekre utalva. A hagyományos versektől merőben eltérő költemény értelmetlennek tűnő, jórészt három szótagos kifejezéseket sorol, folyamatos variációkban. A főneveket megelőző jelzők mindig más főnévhez kapcsolódnak, felcserélődnek. Ezek az egymás mellé szinte véletlenszerűen helyezett szavak megteremtenek egy hangulatot, amelyet G. Szabó valamilyen fenséges emelkedettséggel és nyugalommal⁵⁴ kapcsol össze. Az utolsó sor mintha az egész költemény hangulatánál reményteljesebb lenne, amit G. Szabó így fogalmaz meg, összekötve a szimfóniához

⁵³ Uo., 347.

⁵⁴ G. SZABÓ, i. m., 672.

kapcsolódó kóda asszociációjával: „S bár értelmünk az egész tétel során csak a megsejtésig juthatott el, most mintha hirtelen minden megvilágosodnék: nincs mitől tartanunk, hatalmas erők segítik az embert! S olyasféle érzés rezdül át egész bensőnkön, mint amikor a kódában a nyomasztó moll-hangzat sugárzó dűrba vált át...”⁵⁵

3.2.2. Körséta

A második tétel, amely a *Körséta* címet viseli, G. Szabó szerint – bár nem jelenik meg ez a kifejezés a versben – pastorelle jellegű.⁵⁶ A második tétel a szimfóniákban a lassú, andante tétel, amely a harmadik iramló vágatásával erős kontrasztban áll.

Három fő téma, három fizikailag látható dolog körül *forog* a költemény: ez a három dolog változtatja mindig a helyét a sétáló egyén helyzetváltoztatásának tükrében. Ahogy a sétáló más szögből közelíti meg a helyszíneket, úgy tűnik másmilyen távolságra lévőnek a három jelenség is, ami által kaotikus képet kaphat az olvasó, és megkérdőjelezheti azt, hogy valóban ott vannak-e azok a dolgok, amiket a sétáló lát. A körkörös mozgást, a körforgást a versszerkesztés is erősíti a sorközi rímekkel. A sétáló egy madárcsicsergéssel teli, erdős részen sétálgat. Először a forrást látja legközelebről, távolabb a tölgyfát és az oszlopot. Ez a három „tárgy” variálódik végig a költeményben. Amikor a tölgyfát közelíti meg, a forrást már más szögből látja, és közelebb kerül az oszlop. Így folytatja a szinte meditatív körútját az erdőben, közben belsőjében elmerülve, az örökös körkörös mozgás által elért *létezésben*. Paradoxon, hogy a folyamatos mozgást leíró tétel is lehet lassú, örök mozdulatlanságot és nyugalmat sugárzó. A zárlatban megjelenik az „örök forrás”, illetve eltűnik az idő: az egyén (már ha ténylegesen van a versben egyén) az „itt és mindig”, örök jelen állapotába kerül. Ahogyan az első költemény első tétele mutatja, a természet körforgása az élet körforgása is, vagyis az állandó változás. Erről a síkról megközelítve nem fér hozzá kétség, hogy a költő nem elsősorban egy valós séta élményéről ír (még akkor sem, ha jól ismerheti az olvasó a tapasztalatot, amikor más nézőpontból más helyre kerülnek a tárgyak, amelyeket szemlél), hanem arról a teljességről, ami valóságon túli.

3.2.3. Iram

A harmadik tétel tempója a másodikkal éles ellentétben áll. A szimfóniákban ez a tétel a scherzo vagy menuetto, amely tipikusan tánc-tétel.⁵⁷ Papp Ágnes Klára szerint az *Iramban* egy egyenesvonalú, lineáris mozgást tapasztalunk. Ezzel azért nem tudok teljes mértékben

⁵⁵ Uo., 675.

⁵⁶ Uo., 676. Ezzel utalhat Beethoven hatodik szimfóniájára, de egyben a pásztortáncokra mint zenei műfajra, a barokkosságra, a motívumrendszerre is.

⁵⁷ Weöres ezt a verset korábban önállóan megjelentette *Tánc-elégia* címmel.

egyetérteni, mivel a beljebb kezdett sorok ritmikai, tartalmi különbséget is hoznak magukkal, illetve az egész költemény szintén egyfajta kaotikus mozgást jelenít meg. Az ütemek tempója nem állandó, hanem folyamatosan gyorsul és lassul a pirrichiusok és molosszusok váltakozásával. Egyenesvonalú mozgás alatt értem, hogy a vers az elejétől a végéig egy viszonylag egyenes vonalon halad, de ezt ebben a tételben nem tartom jellemzőnek. A vers elkülönül a beljebb kezdett sorok segítségével 6 – 14 (vagy 7 – 7) – 6 – 5 soros szakaszokra, amelyek hangvételükben, tempójukban, beszédmódjukban is különböznek. A hatsoros részletek ritmusa szinte megegyezik,⁵⁸ többnyire tízszótagosak, míg a másik két részlet tizenegy, tizenkét, tizenhárom, vagy tizennégy szótagos sorokat vonultat fel. Sablonja lehet A – B – A – B, ahol A a tízszótagos, beljebb kezdett szakaszra, B a tizenegy és több szótagos szakaszra utal. A legutolsó sorban visszatér a tízszótagos struktúra.

Az első hagyományosan szedett sortól kezdve kérdések jelennek meg („de te honnan kelsz?“, „mennyei, hova tűnsz? mi a szándékod“ és így tovább), az eddigiektől teljesen eltérő módon. Beépül a versbe egy első szám második személyű alany, akihez a kérdések intéződnek, de megválaszolatlanok maradnak. Mivel a személyre „mennyeiként“ utal, a később megjelenő „nagy istennő“ lehet ez a megszólított alany. Ez lehetőséget ad a tétel mint „a földi halandó és az elérhetetlen transzcendencia közti párbeszédként“⁵⁹ való értelmezésére.

3.2.4. Csillagzene finale

A negyedik, egyben az egész ciklus befejező tétele a *Csillagzene finale*. Az első tétel variációja, „magasabb szférába emelve“⁶⁰ azt. A szimfónia formai jellemzője, hogy az utolsó tétele az első motívumaiból építkezik, azokat variálva, újraértelmezve. A vers szerkezete folyamatosan bővül, amint megjelennek új motívumok, amiket a költő tovább kombinál.

Az első és az utolsó tétel között jelentős különbségek vannak. Míg az első tételben a vonalak *gomolygók*, az utolsóban már *ragyogóak*, és nem is a *vonalak*, hanem *fonalak*. E változás vizsgálata önmagában felérne egy tanulmánnyal, értelmezési lehetőséget kínálva arra, hogyan éri el a vonal, amely egydimenziós,⁶¹ homályos és füstként gomolygó, a ragyogást, amely tiszta és világos, vagyis a tapintható, háromdimenziós fonallá válást.

⁵⁸ Az ötödik sorban ritmusváltás található gyorsító szándékkal, szintén tizenegy szótagossá válik a sor, illetve a 3. szakaszban az utolsó előtti sor tizenkét szótagos.

⁵⁹ PAPP, *i. m.*, 348.

⁶⁰ G. SZABÓ, *i. m.*, 680

⁶¹ Papp Ágnes Klára emeli ki tanulmányában a dimenzióváltás jelentőségét (lásd PAPP, *Csillagzene...*).

Az *ének* helyett *dallamról* olvashatunk, ami szintén jelentős különbség, hiszen az éneket csak egy alany, egy ember tudja „produkálni“, a dallamhoz viszont nincsen rá szükség. A dallam az emberi, illetve kozmikus ősállapot újraélhetőségére ad lehetőséget: a ritmusgyakorlatokban az értelmet kiszorítja a zene. Újra visszatér a teljesség, aminek az eléréséhez az egyénnek fel kell oldódnia, bele kell olvadni a kozmoszba, a végtelenségbe. A *messzi kék*, amelyben egy a látásunkkal érzékelhető szín jelenik meg, felcserélődik a nyugalmat árasztó, nem megfogható *messzeségre*. A „kiolt“ ige helyett az „elolt“ formát választja a költő. Ez az apró igekötőcsere meglepő mértékben változtatja meg a vers eredetileg sötét hangulatát pozitívabb irányba.

A legnagyobb változás mégsem ezekben a cserékben történik, hanem a *benti éj* és *kinti nap* ellentétpárokban. A jelzők kicserélődnek, a bent válik nappá, a kint válik éjjé. Ha az egyén eléri önmagában a teljességet, összekapcsolódik a kozmosszal, a végtelennel, az időtlennel, az örök mozgásban lévő örök mozdulatlansággal, tehát a belső nap sugárzik benne, többé már nem lesz fontos, mekkora a kinti sötétség: ez akár Weöres *ars poeticájának* is tekinthető. A *Tizenegyedik szimfónia*, a költeményt befejező utolsó tétel visszaállítja az ősi rendet, a kozmikus egyensúlyt és harmóniát. A szimfóniaciklus lezárása a reményteljes „végtelen messzeség csillagod árama”.

Összegzés

Dolgozatomban Weöres két költeményében kíséreltem meg rámutatni a bennük felfedezhető intermediális jelenségekre, egy-egy elemzési lehetőséget felkínálva. Kezdve az intermedialitás fogalmának értelmezésével, majd a szimfónia mint zenei műfaj alakulástörténetének rövid bemutatásával, folytatva a két választott vers zenei struktúrájának feltárásával, zenei formáinak kiaknázásával arra az eredményre jutottam, hogy az életmű vizsgálatához és megértéséhez feltétlenül szükséges – Weöres életfilozófiáján keresztül – a zene fontosságát figyelembe venni. A költemények teljesen új értelmet kaphatnak, amennyiben számításba vesszük az intermedialitás szándékos használatát a költő által. Weöresről a kutatás végeztével nem találok túlzásnak azt állítani, hogy költészetének fő célja megmutatni a mai embernek az egykori teljességet, és utat mutatni, hogy az elérhetővé váljék: a káoszt visszarendezni harmonikus kozmoszá. Az előző oldalakon az erre a célra használt „zenei szerkesztés” módszereibe igyekeztem bepillantást nyújtani.

A költemények között, amelyek a *Tizenegy szimfónia* című kötet keretét alkotják, nem nehéz motivikus hidakat, párhuzamokat találni: például a fény jelentősége mindkét „tételben”, vagy az *állandó a változóban*. Az ellentétek is tipikusan weöresiek: többek között a szabályos, ritmikus és rímes szerkezet és a nyitott, kombinatorikus, központosítás nélküli szakaszok ellentéte, vagy a szimmetria és az aszimmetria váltakozása, ami a ritmust adja. A ritmika és táncjelleg tekintetében érdemes lenne további vizsgálatot folytatni, mivel a dolgozat egyik vezérfonala szerint Weöres nyomán megállapítható, hogy szövegeinek szerkezetében ugyanannyira dominánsak a mozgáselemek, mint a zenei elemek, amelyek nehezen választhatók szét egymástól, emiatt a költemények struktúrájának vizsgálatába mint alapvető struktúrateremtő erőforrást feltétlenül bele kell foglalni a „kinetikusságot” is az auditivitás mellé. Dolgozatomban az intermediális megközelítés számos aspektusát vizsgáltam a fonetikai-zenei mikrostruktúráktól a verskompozíciót meghatározó nagyobb zenei egységekig. Weöres művei szövegek és zenei műfajok párbeszédeként alkotnak jól értelmezhető egységet, az intermediális olvasat kidomborítja ezt a speciális harmóniát, mely a teljesség weöresi fogalmának filozófiai megértéséhez is hozzásegít.

Hivatkozások

ALFÖLDY Jenő, *Kései szonáták* = ÉI, 24(1980), 27. sz., 11.

ARANY Zsuzsanna, *Az erotika elmúlása – az elmúlás erotikája. Gondolatok Weöres Valse triste-jéről* = *A tizenkét legszebb magyar vers*, szerk. FÜZFA Balázs, Szombathely–Celldömölk–Csöngye, 2013, 166–172.

BÁNYAI János, *A költő ünnepe*, Magyar Szó, 31(1974), 24. sz., 12.

BASA Viktor, *A képviselői líra-modell iróniája* = Napút, 11(2009), 3. sz., 111–119.

BATA Imre, *Csak zenét...: Weöres Tizenegy szimfóniájáról* = ÉI, 42(1998), 51–52. sz., 12.

BATA Imre, *Weöres Sándor közelében*, Magvető, Bp., 1979, 316.

BENKŐ Krisztián, *Hamiskás keringő: Egy etimológiai ambiguitás nyomában* = *A tizenkét legszebb magyar vers*, szerk. FÜZFA Balázs, Szombathely–Celldömölk–Csöngye, 2013, 259–263.

BROCKHAUS-RIEMANN, *Zenei lexikon*, szerk. Carl BAHLHAUS, III, Bp., Zeneműkiadó, 1985, 454.

CZIGÁNY György, *A szimfóniákról, az elfelejtett versekről*, Je, Pécs, 18(1975), 5. sz, 1012–1014.

CZIGÁNY GYÖRGY, *Borsos Miklós és Weöres Sándor kapcsolata a zenével*, Látóhatár, 1967, 941–943.

DÁNÉL Mónika, SÁNDOR Katalin, *Intermedialitás = Média- és kultúratudomány: Kézikönyv*, szerk. KRICSFALUSI Beatrix et al., Bp., 2018, 283–287.

G. SZABÓ László, *Szavakból – katedrális: Weöres Sándor: Tizenegyedik szimfóniájáról* = It, szerk. NAGY Péter, 57(1975), 3. sz., 671–682.

HARMATH Artemisz, *Szüntelen jóvátétel: Újraolvasni Weörest*, Bp., Helikon Kiadó, 2013.

KENYERES Zoltán, *Tündérsíp: Weöres Sándorról*, Bp., Szépirodalmi, 1983, 102.

KOVÁCS Ágnes, *Weöres rouge: Érzékiség és történetképzés a Valse triste-ben* = *A tizenkét legszebb magyar vers*, szerk. FÜZFA Balázs, Szombathely–Celldömölk–Csöngye, 2013, 154–165.

LAPIS József, *Az emlékezet keringője: A Valse triste érzékisége* = Parnasszus, 13(2007), 4., sz., 82–88.

LÖCSEI Péter, *Weöres-mozaikok, XXVII.: Őszi este – Őszi melódia – Valse triste* = Vasi Sz., 67(2013), 5–6. sz., 595–601.

NYILASY Balázs, *A hangszövedék és a gestaltok avagy a verszene huszadik század eleji megújítása* = *A tizenkét legszebb magyar vers*, szerk. FÜZFA Balázs, Szombathely–Celldömölk–Csöngye, 2013, 116–124.

OSZTROLUCZKY Sarolta, „...nem marad semmi emlék...”? *Paronomáziás működésmód és József Attila-intertextusok a Valse triste-ben* = *A tizenkét legszebb magyar vers*, szerk. FÜZFA Balázs, Szombathely–Celldömölk–Csöngye, 2013, 133–141.

PAPP Ágnes Klára, *Csillagzene: A látomás és a zeneiség szerepe Weöres Sándor Tizenegyedik szimfóniájában* = ItK, 123(2019), 3. sz., 343–354.

SCHEIN Gábor, *Weöres Sándor = Élet-kép sorozat*, szerk. FRÁTER Zoltán, Elektra Kiadóház, 2001.

SZABÓ Anita, *A temporalitás keringője: Valse triste: A nyelviség eseménye Weöres Sándor Első szimfóniájában* = *A tizenkét legszebb magyar vers*, szerk. FÜZFA Balázs, Szombathely–Celldömölk–Csöngye, 2013, 246–258.

SZÜCS IMRE, *Nem változó csillagok: Látogatóban Weöres Sándornál*, Magyar Szó, 31(1974), 31. sz., 11–12.

TARJÁN Tamás, *Az este teste* = *A tizenkét legszebb magyar vers*, szerk. FÜZFA Balázs, Szombathely–Celldömölk–Csöngye, 2013, 81–87.

TÓTFALUSI István, *Idegen szavak magyarul*, Bp., Tinta Könyvkiadó, 2001, 157.

VISY Beatrix: „[A] cserje teste”: Szövegtest és szövegmozgás a *Valse triste*-ben = *A tizenkét legszebb magyar vers*, szerk. FÜZFÁ Balázs, Szombathely–Celldömölk–Csöngye, 2013, 125–132.

WEÖRES Sándor, *A vers születése* = W. S., *Egybegyűjtött prózai írások*, Bp., Helikon, 2011, 71–109.

WÖRNER, Karl H., *A zene története: Tankönyv és kézikönyv egy kötetben*, Bp, Vivace Zenei Antikvárium és Kiadó, 2007, 344–349, 460–474.

Lezárás dátuma: 2024.04.23.

Függelék

VALSE TRISTE

Hűvös és öreg az este.

Remeg a venyige teste.

Elhull a szüreti ének.

Kuckóba bújnak a vénék.

Ködben a templom dombja,

villog a torony gombja,

gyors záporok sötéten

szaladnak át a réten.

Elhull a nyári ének,

elbújnak már a vénék,

hűvös az árny, az este,

csörög a cserje teste.

Az ember szíve kívásik.

Egyik nyár, akár a másik.

Mindegy, hogy rég volt vagy nem-rég.

Lyukas és fagyos az emlék.

A fákon piros láz van.

Lányok sírnak a házban.

Hol a szádról a festék?

kékre csípi az esték.

Mindegy, hogy rég vagy nem-rég,

nem marad semmi emlék,

az ember szíve vásik,

egyik nyár, mint a másik.

Megcsörren a cserje kontya.

Kolompol az ősz kolompja.

A dér a kökényt megeste.

Hűvös és öreg az este.

a 8 szótag A tétel

b

c

d

7 szótag B tétel

c variáció

(A tétel 7 szótaggal)

d variáció

a variáció

b variáció

1 8 szótag A tétel

2

3

4

7 szótag B tétel

3 variáció

(A tétel 7 szótaggal)

4 variáció

1 variáció

2 variáció

8 szótag A tétel

a

HALÁLTÁNC

Öreg csont,
ifju csont, A
rajta-rajta-rajta.

Pőre Panni, szár Boriska, B
lyukas Jancsi, zörgős Miska,

öreg csont,
ifju csont, A
rajta-rajta-rajta.

Mindenfelé csupa hó. x

Döcög a Hold, a fakó.

A fagyos fák kérge pattan,

a jég reccsen a patakban.

Hé-hahó,

hőhe! hó!

kocog a Hold, a fakó.

Nincs itt gyász, nincs itt láz,

lábszárunkon, gerincünkön C
szerelem se citeráz.

Nincs kikapós, nincs erényes,
nincsen morcos, nincsen kényes,

öreg csont,
ifju csont, A
rajta-rajta-rajta.

Amíg éltem, gazdag voltam,
parádésan furikoltam. C

Osztozkodnak sok ruhámon,
nincs egy veszett pityke rajtam.

Öreg csont,
ifju csont, A
rajta-rajta-rajta.

Amíg éltem, szegény voltam,
répát faltam nyomorultan.

Egyszer csak a répadombról C
az árokba legurultam.

Öreg csont,
ifju csont, A
rajta-rajta-rajta.

Amíg éltem, leány voltam,
kötényemben almát hordtam. C

Mind megették a legények,
csupa váz és bőr maradtam.

Öreg csont,
ifju csont, A
rajta-rajta-rajta.

Amíg éltem, legény voltam,
leányokat csiklandoztam. C

Hegyes bajsom szálai közt
giliszta túr a homokban.

Öreg csont,

<i>ifju csont,</i>	A
<i>rajta-rajta-rajta.</i>	
Amíg éltem, kövér voltam,	
sokat ettem és szuszogtam.	C
A lelkem mint nagy bűdös szél	
szállt el, mikor megpukkadtam.	
<i>Öreg csont,</i>	
<i>ifju csont,</i>	A
<i>rajta-rajta-rajta.</i>	
Amíg éltem, sovány voltam,	
vékony árnnal bandukoltam.	C
Mint a kidült komlókaró	
olyan voltam, hogy meghaltam.	
<i>Öreg csont,</i>	
<i>ifju csont,</i>	A
<i>rajta-rajta-rajta.</i>	
Se szántások, se utak.	
Mind hidegek a kutak.	D
Jégcsap lóg a kereszt-ágon.	
Álom tesped a tanyákon.	
Hé! Hó!	
Mindenféle mély hó.	x
<u>Pőre Panni, szár Boriska,</u>	
<u>lyukas Jancsi, zörgős Miska,</u>	B
<i>öreg csont,</i>	
<i>ifju csont,</i>	A
<i>rajta-rajta-rajta.</i>	