

Weiner Leó: I. divertimento

Batta András előadása (1992)

„Szindbád akkoriban úgy folytatta életét, mint egykor Sherami Párizsban, amelyből Paul de Kock regényt írt: ellátogatott az esküvőkre és lakodalmakra, akár hívták, akár nem hívták.”

Meglehet: furcsa kezdete ez a Krúdy-féle idézet A hét zeneműve előadásnak, ám akár hiszik, akár nem, az imígyen kezdődő Szindbád történetnek 1931-ből bizony van köze választott művünkhöz, Weiner Leó I. divertimentójához. Ez Weiner egyik legnépszerűbb, ha ugyan éppen nem a legnépszerűbb műve, benne a híres-nevezetes „róka-tánc”-cal. Hogy mi is a rókatánc, azt az ember, amennyiben nem foglalkozik behatóan magyar folklórral, irodalmi formában Krúdy Gyulától tudja meg (mint annyi mást is a halpaprikás receptjétől az elhagyott nők lelkivilágáig), mégpedig az említett Szindbád-történetben, melynek már a címe is kíváncsiságot kelt Weiner I. divertimentójának hallgatójában: „Miért járják a rókatáncot?” A novellában Szindbád egy budapesti cigányesküvőre vetődik el, a Ráday utcába, még az is kiderül, hogy két neves cigányprímás, Magyar Imre és Kóczé Anti fia-lánya kel egybe. A mi szempontunkból most az a lényeg, hogy a kétnapos lakodalom végén eljárlják a rókatáncot. Krúdy a következőképpen értelmezi a tánc funkcióját és jelentését a lakodalmi szertartásban: „A cigánylakodalmak végén, mikor már minden jóból kivették a részüket a mulatozók, mikor már minden táncot eljárltak, minden nótát elénekelték: a rókatánc szokott következni, amit magányosan járltak a fiúk és a férfiak. Lekuporodnak a földre, és egymagukban járlják a rókatáncot. A bánat tánca ez. Nem kell nő hozzá, csak egy földbe ásott lyuk, amelyet körül táncol a legény. Szerelmi csalódás után szokás táncolni.” Ám a történetnek még mindig nincs vége, a rókatáncot táncoló cigány férfiakról még egyszer, utoljára Szindbádra irányul a tekintetünk: „Szindbád nézte a táncot, és úgy megszerette azt, hogy nyomban kijelentette, hogy ez a tánc az ő tánca. És még két deci erős bort ivott, hogy magát megerősítse elhatározásában. S így nőtlen maradt.” Persze itt most olcsó poénként hatna ráválni az előbbi mondatra, hogy Weiner Leó is nőtlen maradt, s ezért a rókatánc ugyanolyan közel állhatott hozzá is, mint Szindbádhoz. Olcsó párhuzam, igaz, bár egyáltalán nem lehetetlen, hogy az igencsak ezoterikus világban mozgó, zenei álmokban élő Weiner Leó és az ugyancsak múltbeli álmokképekbe révedő Krúdy-Szindbád alakja távolról sem áll oly messze egymástól, mint azt hinnénk. Lényeg az – immár konkrét történeti tényekre fordítva a gondolatsort –, hogy Weiner fennmaradt, szűkszavú írásaiban, leveleiben semmi adatot nem találunk a rókatánc ilyesfajta jelképes értelmezésére. Az 1930-as évek elején fedezte fel ezt a kanásztánc ritmusú dallamot Weiner a Néprajzi Múzeumban egy fonográf hengerén, Lajtha László gyűjtésében. Ezt, valamint egy Vikár Béla gyűjtötte, Kodály által csürdögölőnek nevezett dallamot kapcsolta össze Weiner, s alkotta meg az I. divertimento „rókatáncát”.

Egzotikus vadság, hangszeres és táncbeli virtuozitás – ilyen a rókatánc, melyet a magányos farkasok, fiúk és férfiak ropnak a cigánylakodalom végén. Meglehetősen távol esik ettől a Szindbád-féle merengés. Furcsamód azonban, mintha Weiner örökre megoldhatatlan rejtvényt kívánt volna föladni, a tétel giusto, friss és ropogós befejezése előtt hosszan kitarított harmónia felett teljesen más hangulatú (egyébként erdélyi énekelt, hangszeres népzeneből is jól ismert) dallam szólal meg: a szilaj lüktetés után egy kis szabad elkalandozás, talán révülés (?), mintha valaki bizonyos távolságból, gondolataiba mélyedve nézné a rókatáncot ... Vagy talán ennyi programot már nem is szabad belelehelni egy táncos karakterű tételbe? De hiszen Chopin

mazurkái sem csak a táncról szólnak. Önökre bízom: döntsék el kedvük szerint, hogy milyen mély háttérrel engedélyeznek a Weiner-féle „Rókatánc” befejezésének!

Sajnos nem áll módunkban összevetni a Néprajzi Múzeum hajdani fonográfhangerein található, Weiner I. divertimentójába átvett eredeti számokat Weiner feldolgozásával. Az az érzésem, hogy meglepő hasonlóságok derülnének ki (egyébként minduntalan arra utal Tari Lujza népzene kutató is abban a tanulmányában, melyben valamennyi népi anyagot tartalmazó Weiner kompozíció népzenei forrásait taglalja.). Weiner Leó, kortársak visszaemlékezése szerint, és egy sor más jelből (pl. kottázásának jellegéből) következtethetően, rendkívül precíz ember volt, csodálatos hallással. Így tehát semmi okunk feltételezni, hogy nem próbálta meg messzemenő hűséggel visszaadni az eredeti népi hangzást és játékmódot. Ezért is választotta a divertimento műfajt, amelyben különösebb művészi torzítás nélkül, motivikus feldolgozástól mentesen, mintegy kollekcióként tárhatta közönség elé, klasszikus vonószekarra adaptálva (tehát megőrizve és megismételhetővé téve) az alapjában rögtönzésre épülő anyagot. Az embernek több okból is az a benyomása, hogy Weiner „made in Hungary” bélyegzővel ellátott exportzenét komponált. Erre utal a Reiner Frigyesnek szóló ajánlás. Reiner, Weiner Leó ifjúkori s egész életen át hűséges barátja akkoriban, a 30-as években már Amerikában élt, nemzetközi híru karmesterként. Weiner magyaros műveit ő vitte diadalra, és furcsa paradoxonként Weiner éppen ezekkel a művekkel, s nem ifjúkora kompozíciós szempontból sokkal érdekesebb és jelentősebb darabjaival vált világhírűvé. Ám erre a kérdésre még visszatérhetünk, most folytassuk az „export” jeleinek felkutatását. A Divertimento alcíme nekünk magyaroknak egy kicsit megtévesztő, nevezetesen „Régi magyar táncok felhasználásával”. S bár az egyes tételek valóban régi magyar táncok, nekünk a régi táncokról régi táncgyűjtemények magyar táncai jutnak eszünkbe, tehát inkább műzene, mint népzene. A külföldinek, mondjuk az amerikai publikumnak a „rég magyar” mindenképpen érdekesebben csenghetett, mint a „magyar népi”. Hát még az egyes tételcímei. Itt teljesen egyértelmű, hogy Weiner tösgyökeres, lefordíthatatlan, ám éppen ezáltal vonzóan bizarr címválasztásra törekedett: „jó alapos csárdás, rókatánc, marosszéki keringős, verbunkos, csúrdöngölő” – csupa egzotikus ízű kifejezés egy külföldi számára. Ráadásul Weiner ezekkel a címekkel szinte tudományos hűséggel követi az eredeti népzenei felvételeket, amelyeken az előadók az egyes táncokkal kapcsolatban éppen ezeket a részben műfajt feddő, részben ad hoc kitalált címeket mondták be a fonográfba. Például a „jó alapos csárdás” nyilván Páka János gyergyóalfalusi paraszthege dús találmánya, akit, amikor megkérdeztek, hogy éppen mit játszott, így felelt rá: „ez egy jó alapos csárdás volt.”

Így hangzik egy „jó alapos csárdás”, a falusi cigánybanda játékát vagy éppen a lakodalomban húzó paraszthege dűsök előadásmódját imitálva. Ezen a szinten igen nehéz különbséget tenni a szó szoros értelmében magyar és cigány anyag között, s valószínűleg a fonográfra rögzített népzene k élménye döb bentette rá Weinert arra, hogy – legalábbis az ő idejében – a városi cigányzenészek még mennyi magyaros népi örökséget hordoznak előadásukban. Itt a gyökere annak, hogy Weiner – Bartókkal és Kodállal ellentétben – miért vonta be minden fenntartás nélkül a cigányzenét (nem a cigány folklórt, hanem a városi, szórakoztató cigányzenét) a felhasználható, s még „tisza forrásnak” tekinthető népzene fogalmának körébe.

Ebben a tekintetben Weiner élete végéig különvéleményt képviselt, amint azt az 1950-es években egy újságcikkben meg is fogalmazta. Ez az adalék annál is inkább fontos, mert

Weiner ilyenfajta, már-már ideológiai, kultúrpolitikai kérdésekben csak a legritkább esetben fogott tollat. Tehát: „A cigányzenére vonatkozólag az a véleményem, hogy méltánytalan és igazságtalan dolog, ha a szakképzett zenész gögösen lenézi a cigányok muzsikálását. Tagadhatatlan tény, hogy a városi nép – noha városban él – éppannyira része a magyar népi közösségnek, mint a falu népe, századok óta cigányzenészekkel muzsikáltatott magának. És ebben a cigányzenélésben – én a jó cigányra gondolok, pl. néhai Magyar Imrére, akit sokszor élvezettel hallgattam – bizony sok érdekes, zamatos, lendületes, jellegzetes művészi ösztön nyilatkozik meg, pl. milyen utánozhatatlanul ízes a jó cigányok mérsékelt tempójú csárdásritmusa? Bevallom: én sohasem tudtam volna megírni két vonószekari Divertimentómat, ha a cigányok zenélése erre nem inspirált volna! Szóval: parasztdal is van, cigányzene is van; ne legyünk elfogultak: ne játsszuk ki az egyiket a másik ellen. Ne veszekedjünk!” Eddig az idézet Weiner cikkéből, melynek utolsó mondatai a harmincperces műsor keretein messze túl vezetnének, ha Weiner és magyar zeneszerző pályatársai viszonyáról kezdenénk elmélkedni. Weiner tehát márcsak azért is vonzódott a hangszeres cigányzenéhez, mert ő maga is instrumentális zenén nőtt fel, és azzal foglalkozott, azt tanította legendás kamarazene óráin vagy hatvan évig. Nem lehet nem észrevenni egyébként a Divertimento ötszólamú felrakásában (két hegedű, brácsa, cselló, nagybőgő), mely csupán a csellót erősíti, hogy tulajdonképpen négyszólamú zenéről van szó, tehát meg kell éreznünk az együttes mögött a vonósnégyes eszményt, a kamaramuzsikus Weiner ideálját. Ő maga adja meg a partitúrában az alternatívát: a művet kis és nagy vonószekaron, valamint vonóskvintetten egyaránt elő lehet adni. Kétségtelen, hogy a Divertimenó mögött pedagógia szándék is húzódik: a klasszikus főállású együttjátszásba bevinni a népi együttes rugalmasabb, szabadabb, egymás jelenlétét már csak a zene kötött funkciója miatt is jobban érző játékát. Ily módon a Divertimentó a közös muzsikálás erőpróbájának is tekinthető, akár Beethoven vagy Mozart vonósnégyeseiben hasznosítható tapasztalatok reményében. Talán a 3. tétel, a „marosszéki keringős” illusztrálja a leginkább érthetően ezt a gondolatot. A zenei miniatűr mindössze 20 ütemből áll, mely a kereteket tekintve teljesen a klasszikus séma szerint oszlik meg: nyolcütemes első rész, majd ennek a felét kitevő középrész és az első rész megismétlése. Az egyes részek belső fölépítése azonban bizonyos improvizatív szabadsággal színesíti a klasszikus szimmetriát, s a tétel végén eszünkbe sem jut, hogy körülbelül akkora formarészt hallottunk, mint egy Haydn vagy Mozart-féle menüett első nagyobb részében. És ha már a tánc megnevezésénél tartunk: vigyázat, a „marosszéki keringős” nem keringő, azaz valcer, nem páratlan, hanem páros lüktetésű, a bécsi báltermekben biztosan orra buknának hallatán. A „keringő” megjelölést Bartók magyarázza meg, aki a dallam lejegyzéséhez a tudós alaposágával írta oda: „nyilván forgató = invirtitá értelemben”.

A 4. tételben, a verbunkosban értjük meg a legvilágosabban, hogy mit jelentett Weinernek, a városi embernek a népzene. Tudjuk, hogy ő maga nem gyűjtött dallamokat, nem járta, Bartókhhoz, Kodályhoz, Lajthához hasonlóan súlyos fonográffal a vállán a magyar falvakat, hanem kényelmesen bement a Néprajzi Múzeumba és fonográfhengerekről ismerkedett az igazi népzenevel. Ez egyben azt is jelentette, hogy a vizuális élményt mintegy letörölve érzékei horizontjáról, az eredeti falusi hangulat, a hely szelleme, a genius loci, a mozdulatok, arckifejezések, ruhaviselet és egyéb kísérőjelenségek nélkül, absztrakt, tisztán zenei hatásokat kapott. Szobazenét, dobozzenét tehát, mely teljesen megfelelt Weiner hajlamának és vonzódásának. A verbunkost például az ihlette és tette különös zenei mesterdarabbá, hogy a népi előadók, egy-egy klarinétos és egy hegedűs rendre „hibáztak” előadásukban. A verbunkos eredeti dallamai ugyanis szólóban hangzanak el a fonográfhengeren, és a játékosok, kikerülve az együttes ritmizáló, s ezzel határozott keretet adó kíséretéből, bizony

rögtönzésszerűen elkalandoztak, talán – mint Tari Lujza, a népi anyag ismerője feltételezi – kicsit zavarban voltak, hogy egyszeriben szólistákká léptek elő. Weiner tulajdonképpen ezt a zavart komponálta meg, mely nyilván már az eredetiben is sutaságokat, zenére fordítva a szót: aszimetriákat eredményezett. A Weiner-féle „tempo di marcia” egyenletes ritmizálást és hangsúlyozást sejtet, ám a tétel karakterisztikuma mégis Weiner zárójeles megjelölésében rejlik: „un poco grottescamente”, azaz: „kissé groteszken”.

Vissza kell térnünk a Divertimentó keletkezésének évszámához, az 1934-es esztendőhöz. Akár Magyarországon, akár külföldön tekint szét az ember: ez idő tájt az élvonalbeli zeneszerzők nem ilyen értelemben vett reprezentatív népdalfeldolgozásokat komponáltak. Tudnivaló ugyanis, hogy Weiner 1931-től sorozatban komponálta az I. divertimentóhoz hasonló szellemű műveket. Viszont addig nem találunk zeneszerzői természetében népzenei feldolgozásokat. Sőt, 1906 és 1914 között éppen Weiner volt az, akit az eredeti magyar népdal, a parasztzene nem érintett meg, s helyette egyfajta pseudomagyar jelleggel színesítette alapjában – megint csak zenei értelemben értsük! – kozmopolita kompozícióit. Amikor azonban 1949-ben, tehát életműve nagy részének befejezte után feltehetőleg egy külföldi lexikon Weiner-szócikkét összeállító kollégájának adatokat közöl életéről és művészetéről, a címzett lelkére köti: „Kihangsúlyozandó: kezdettől fogva magyar zene (már a Szerenádtól kezdve, főleg saját kitalálású tematikával, de sokszor gyűjtött népdalanyag felhasználásával is)”. Éppen a Szerenádot érdemes egy pillanatra fölidézni, hogy képet kapjunk arról, milyen is egy ilyen saját kitalálású magyaros dallam. A századforduló verbunkos zeneeszményét vallhatja ihletőjének a lassútételt nyitó, néhány ütemes klarinét-szóló (a milenáris magyarság felfogásában a régi kuruc tárogató feltámasztója). A busongó, magyaros, népies fordulatot közvetítő melódiafoszlány után hangzik fel a variációs tétel témája, egy négysoros, ritmikájában és lélegzésében valóban a népdalra emlékeztető dallam, melyet azonban ha közelebbről megvizsgálunk, kiderül, hogy a magyar népdalok jellegzetes fordulataihoz vajmi kevés köze van. A Szerenád lassútételének egyik verbunkos jellegű variációja is inkább a 19. századi magyaros stílus visszfénye, mintsem a frissen felfedezett népdalé.

Vagy nézzünk egy másik példát, a Szerenádnál nem sokkal később keletkezett Farsang című szimfonikus költeményből. Itt a parodisztikus program valójában komoly értelemben is magyarázza az immár anakronisztikus jelenségként értékelhető magyaros stílust. Arról van szó, hogy egy vidám farsangi társaság mulat, s – a zeneszerző magyarázata szerint – „egy öreg úr kissé többet öntött fel a garatra, dülöngélve próbálja dúdolni a főtémát (ugyanis a feldolgozási részről van szó), de nem sikerül neki (ti. hol a melléktémába, hol az egyik zárótémába téved)... a repríz előtt hegedűszóló: az egyik vendég nekibúsul, külön szobában húzatja magának a cigánnyal.”

Ilyesfajta pillanatokra bukkanunk, ha a fiatal, 1914 előtt komponáló Weiner Leó műveinek magyaros hangvételére vagyunk kíváncsiak. Látnivaló, hogy nem a zene nemzeti jellege, hanem a mesterségbeli színvonal volt számára a döntő. Aztán jött a háború, s Weiner hosszabb időre elhallgatott, miközben pályatársai, a radikális avantgardisták, élükön Bartókkal, egy másik kapun törtek be a világ zenéjének élvonalába. Weiner krízisbe került, s

megérezte, hogy a békeidők mérsékelt újításait zenei nyelvként, saját stílusként nem folytathatja tovább. Így tehát az originális magyar népzenehez menekült, és pepecselő műgonddal mélyült el egy számára egzotikus, de vonzó és szép világba. Senki sem fogalmazta meg találobban Weiner és a népzene viszonyát, ennek a kapcsolatnak a tragikumát s egyben maradandó esztétikai nyereségét az utókor számára, mint Tóth Aladár: „Weiner, ha belenyúl a magyar népdal roppant világába, mindazt, amit abban megragadott, a hatásos virtuozitás csillogó köntösébe öltözteti és a friss, könnyed muzikális folyamatosság rendjében vonultatja fel előttünk. A magyar népi dallamok beöltöznek a dús, vaskos, al-fresco színek vagy a pompásan rafinált kamarazeneszerű hanghatások csillogó mezébe, de nem nyernek új költői perspektívát, nem érezzük, hogy azt, amit a magyar népdal világából mint művészi tartalmat magukkal hoztak, az szerves részévé válik egy új, egyéni művészi világnak, egyéni költői életnek, mely belőlük született, s melyben újjászülehetnek.”

MR3-Bartók Rádió

Dátum: 2007-08-16 20:20:43