

Windhager Ákos¹

*Terényi Ede: Miseparafrázisok a XVII. századi Erdélyből*²

A szakralitás kísértése

„Amikor verset ír az ember
nem írni volna jó.”

(József Attila, töredék)

Terényi Ede Farkas utcai miséje

A *Kolozsvári zeneszerzők – Zeneszerzők Kolozsváron* című tudományos konferencia kulcskérdése ihlette azt az eszmetörténeti kutatást, amely Terényi Ede (1935–2020) és a város (értsd: Kolozsvár) kapcsolatát vizsgálta. Az a cél lebegett előttem, hogy a zeneszerző, valamint a szellemi és társadalmi közeg kapcsolatát megrajzoljam. Megfordítva közelítettem a tárgyhoz: a Farkas utcai templomba megálmodott *Miseparafrázis* elemzése révén mutatom meg a szerző kolozsvári attitűdjét. Vállalásom a zenei alapszöveghez készült többretegű glosszát eredményezett, amely a hagyományt egyre mélyebben beengedte az értelmezés folyamatába. A *Miseparafrázisok a XVII. századi Erdélyből* című vonószzenekari darab négy olvasata együtt adja ki azt a képet, ahogy Terényi a szeretett városa polgára, ahogy az erdélyi szakrális örökséget megtartva aktualizálja, ahogy kolozsvári zenei együttesekben fogalmaz, végül ahogy a Farkas utcai templom számára spirituális otthont nyújt. A jelen esszé tehát életrajzi, műelemző, hermeneutikai és teológiai olvasatból áll, és ezek egymásra rétegződésében rajzolódik ki választott tárgyam: az egyén és a város *symphoniája*.

Terényi Ede 1952-ben érkezett meg Kolozsvárra, amelyet azóta otthonának tekint. A *genius loci* keresve se találhatott volna nála hűségesebb alanyt: itt telepedett le, itt házasodott, itt tanított, itt jegyezte le „fentről súgott” alkotásait és itt hozott létre közösséget. (Végül: itt temették el.) Terényi Ede számára Kolozsvár az „újrászülő” város, még ha ez pimasz búcsúintést is jelent Marosvásárhelynek. A két város a szerző tekintetében tükörképe egymásnak: víz köré települ, hegyre mászik és az *Urbs caelestis* fele tör, azaz egyetemes (sic!) város. Kolozsvár bevétele számára tehát nem Vásárhely feladása volt, még kevésbé megtagadása, hanem kiteljesítése. A nyüzsgő nagyvárosba költözéssel magával hozta a szülővárosát, beleoltotta azt nagy „Erdélyországba”, a magyar összkultúrába és a teljes európai műveltségbe. Akárcsak Ligeti György (1923–2006), aki Dicsőszentmártonból az egyetemes véghatárokig tolta ki zenei horizontját, azonképp földije is a világi és égi végtelenbe ért el a Szamos partjáról.

¹ Eszmetörténész, az MMA MMKI tudományos főmunkatársa, a Pázmány Péter Katolikus Egyetem adjunktusa.

² A tanulmány újraírt közlés, eredetileg: Windhager Ákos: *Terényi Ede Miseparafrázisa négy olvasatban. A Fiú(isten) drámája = Előadások A Magyar Tudomány Napján az Erdélyi Múzeum-Egyesület I. Szakosztályában. Certamen 7.* Szerk. EGYED Emese – PAKÓ László – SÓFALVI Emese, Kolozsvár, Erdélyi Múzeum-Egyesület, 2020.

Tiszteletlenség lenne a szemérmes alkotó életének részleteit közszemlére tenni, noha annyit azért fontos megjegyezni, hogy Kolozsvárott kapta élete legjelentősebb beavatását. A vásárhelyi években Tróznér József (1904–1989) hatására a fiatal művészjelölt már kereste a helyét, de azt csak Kolozsvárott találta meg. Tanára útmutatását követve felvették a Zeneakadémia zeneszerzés szakára, aminek következtében felhagyott orvosi terveivel, lemondott zongoristapályájáról, és a zene általi gyógyításnak szánta az életét: zeneszerzővé lett. Tróznér felnyitotta már tanítványa szemét sok romantikus szerzőre (pl. Anton Brucknerre, Franz Schmidtre és Antonín Dvořákra), és megannyi boldog órát töltöttek Mozart- és Schubert-olvasással; de mindez a kolozsvári Kodály-, Debussy- és mindenekelőtt Bartók-stúdiumokban teljesedett ki. Vásárhelyen Tróznér József felesége, Erkel Sarolta (1911–2002) révén beavatódott a romantikus magyar zenébe, Kolozsvárott megismerte Jodál Gábor (1913–1989) által a kortárs magyar zenét: Kodály Zoltánt (1882–1967). Az eszménnyé magasodott Bartók Béla (1881–1945) pedig mindkét városban rátalált, ám az érettebb egyetemista tudta őt mélyebben megérteni.

Kolozsvár tehát zeneszerzővé tette, tanárrá avatta és megtartotta őt. Hívta őt Budapest, de Bukarest is, várt rá Darmstadt és a nagyvilág, amelyet időről időre fel is keresett, de Kolozsvár maradt a választott otthona. Műveiben viszont bebarangolta az egész földkerekséget, Finnországtól Japánig, Amerikától Indiáig, Tahititől a Karszna völgyéig. Valós világjárás, képzelt túrák és belső utazások során született meg a színesszimfonikus panoptikum. A jellegzetes Terényi-geográfia annyiban tér el a Baedekertől, hogy amíg utóbbi mindenben meglátja a német Bürgertumot, addig a zenei világrajz minden elemében kicsit felsejlik a Farkas utca, Házsongárd vagy *Mátyás király lovas szobra* (Fadrusz János, 1902). Lényeggé szűrve a külső elemeket a világot képezte le, de nemcsak „emlékműveiben”, hanem barátságaiban is. Az utolsó pillanatig kitartott Vermesy Péter (1939–1989) és Szabó Csaba (1936–2003) mellett s őrizte Balassa Sándor (1935–2021) barátságát. A végleteket egyesíti magában társasági középpontként, tanárként és alkotóként, s ehhez éppen a végletek városa tud teret és spirituális helyet nyújtani. Nem mellesleg éppen Kolozsvár segítette abban is, hogy felnőttként is háborítatlanul megőrizze magyar identitását. Amíg dalokat és kórusműveket magyar és latin nyelven írt, addig a zeneakadémiai óráit rendszerint románul kellett tartasa. Műveivel azt nyilatkoztatta ki, hogy Constantin Brâncuși (1876–1957), George Enescu (1881–1955) és Kájoni János (1629 – 1687) az egyetemes erdélyi kultúra része, hasonlóan Bakfark Bálinthoz (1526?–1676), Bornemisza Péterhez (1535–1587) vagy Tinódi Sebestyénhez (1510–1556). A kincses városban ismerték, nevére az emberek felkapták a fejüket, s ha nem jelent meg hosszabb ideig, aggódva keresték ifjak és idősebbek. Így, amíg a zenében övé volt az egész világ, addig ő végérvényesen Kolozsváré lett.

Miseparafrázis a XVII. századi Erdélyből – szoros olvasat

1992-ben született meg az – általa alkotott művészpályakép kulcsfogalmát használva – alkotói fennsíkron a *Miseparafrázis a XVII. századi Erdélyből* című vonószenei kompozíció. A mű rímeli az 1980-ban befejezett *Variațiuni pentru orgă pe o temă din sec.*

al XVII-lea című orgonakompozícióra, illetve megidézi a tizenkét historikus concertót is, de azoktól mégis független. Az öt misetételt tartalmazó alkotás mindegyik tételét Kájoni (vagy egy vele kortárs szerző) egy-egy témája nyitja, amelyek azonban önálló életre kelnek. Coca Gabriella Terényi-kutató hívja fel a figyelmet arra, hogy ebben a tökéletesre csiszolt darabban az életmű esszenciális ötvözése történik meg, tulajdonképpen a scordatúrák, a harmóniafúzió és a dallam függőlegesítése is együttesen hozza létre az oeuvre új minőségét.³ Maga a szerző még annyit fűzött hozzá a darabjához, hogy a Farkas utcai református templom terét képzelte el műve írása közben. Így válik számára a konkrét építészeti tér a Makovecz-concerto (A héttornyú vár – versenymű szólóhegedűre, vonósokra és ütőhangszerekre, 1993) után ismét fontossá, amit tudatosan és tudattalanul is beépít a zenei tényszerkezetbe. Így elmondhatjuk, hogy a *Miseparafrázis* esszenciális kolozsvári zene.

A *Miseparafrázis* a szoros olvasatot három pontban provokálja: a műfaj meghatározásában, az előadói együttes precíz behatárolásában, végül a szerkezeti súlypont megtalálásában. Ehhez képest a párhuzamos harmóniasíkok akkordmultiverzuma könnyű kérdésnek tűnik. A *Miseparafrázis* címéből következően miseként értelmezhető. Ezt támasztja alá az is, hogy a klasszikus besorolás szerint paródiamiséről beszélhetünk az említett és a partitúrában gondosan feltüntetett tudatos idézetek miatt.⁴ Szintén a misejellegét erősíti az öt tétel *missa ordinari*umot idéző elnevezése, valamint a *missa brevis* kimutatható szerkesztési hagyománya. Később azt látjuk majd, hogy egyik besorolási kísérlet sem igazolható teljesen. Így a klasszikus öt misetétel: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus és Agnus Dei rögtön kérdés elé állítja a szoros olvasatot. A hagyományos (zeneileg szerkesztett) misében a *Sanctus* a *Benedictus* kellene kövesse (vagy legalábbis összevont címként kellene megjelenjék), míg a *missa brevis*ekben a *Credo* kimarad. A *Miseparafrázis* hangszerelése ismét csak több módon értelmezhető. A partitúra szerint az előadói együttes nagy vonószeneke, amely változatos módon szólal meg. A *Kyrie*-ben és a *Gloria*-ban tizenkét hegedű-, négy mélyhegedű-, két cselló- és egy nagybőgőszólam jelenik meg, ám a *Credo*-ban és a *Sanctus*-ban egy vonósnégyes és egy vonóskar concertál egymással. Az *Agnus Dei* helyzeténél fogva nemcsak a témákat és a programot összegzi, de a korábbi hangszerelést is, így a *sol*i vonósnégyes mellett az első tételek osztott vonósegíttese muzsikál. Tovább fokozza a hangszín sokszínűségét, hogy sok esetben az első hegedű önálló szólistaszerepet kap (pl. *Sanctus*), illetve a hangzás következtében több ízben orgonát (pl. *Agnus Dei*) és ütőapparátust (pl. üstdobot, harangot stb.) vélünk hallani.⁵ A harmadik jellegzetesség, amely a szoros olvasatot provokálja, az az egyes tételek terjedelme. Noha nincs kőbe vésve, hogy a *Credo* legyen a mise súlypontja, azt szakrális súlya (hiszen a teljes Üdvtörténetet tartalmazza: a mi Urunk, Jézus Krisztus születését, kinszenvedését és

³ COCA Gabriella: *Terényi Ede*. = *Parlando*, 2016, 5. sz., 12. https://www.parlando.hu/2016/2016-5/Coca_Gabriella-Terenyi_Ede.pdf (utolsó letöltés: 2019. 05. 31.)

⁴ TERÉNYI Ede: *Mass-Paraphrases for Strings* = TERÉNYI Ede: *Chamber Symphonies* [szerzői magánkiadás], Cluj, Grafycolor, 2007, 1–47.

⁵ Így nyilatkozott Molnár Tündének maga az alkotó. Ld. MOLNÁR Tünde: *Muzica pentru orgă în secolul al XX-lea în România. Compoziții noi, analize stilistice și interpretative* (The Music for the Organ in the Twentieth Century in Romania. New Composition, New Analysis and Interpretations). Cluj, Grafycolor, 2005, 208.

feltámadását) mégis kiemeli a többi tétel közül. Az egyes zeneszerzők a rejtett programnak megfelelően súlyozzák a tételeket, így Kodály a *Missa brevis*ben (1942/1944/1948) az utolsó tételt nyújtotta a leghosszabbra és annak tartalmát hangsúlyozta ki érzelmi többlettel. Terényi viszont a *Kyriével* tett így, ami önmagában olyan hosszú, mint az azt követő három tétel. Így az első és az utolsó tétel, amelyek tematikailag is összeillenek, együtt alkotják az Istennel való találkozás időtartamának a felét. Ennek jelképiségét majd később fejtem fel, viszont e külsődleges paraméter ismételtlen figyelmezteti az olvasót, hogy nem foghat hozzá klasszikus miseolvasási módozattal a *Miseparafrázis*hoz.

A harmóniai olvasatot pedig végképp megfricskázza a következetes, szinte már rigorózus és makacs A-centrum. Bármelyik tétel kezdetét, kidolgozási szakaszát, vizsztatérését nézzük is, az A-centrumnak nincs elsődleges szerepe, a záratokban azonban átható erővel szabadul (f)el. Mintha mindaz, ami addig a harmóniak terén történt volna, csak földi poroszkalás lenne az égi A-sugárúthoz. Az A-centrum jelképisége az életművön belül és attól függetlenül éppen úgy provokáció tehát a harmóniai olvasat útjában, mint a hol durván, hol finoman exponált kisterc-ostinato. Egy barokk műben, főképp egy manierista madrigálban, a fényességtől kis tercre levő A-centrum jelképiségét könnyedén fordítanánk, a *Miseparafrázis* sokszorosán telített, többszörsően felülírt szimbólumterében mindez azonban elsősorban kérdésfeltevésként hangzik fel.

A *Kyrie* hagyományosan ABA szerkezettel bír, azaz a két *Kyrie eleison* egymást ismétlő szakasz, amelyekkel a *Christe eleison* áll szemben. A *Miseparafrázis* esetében a 93 ütemnyi kezdőtételtől az első 60 ütemben a *Kyrie*-intonáció szólal meg kimért lassúsággal. Az *Uram, irgalmazz!* latin megfelelője, a *Kyrie* szó lüktetése negyed- és nyolcadpár ritmusképletére bontható le. Brevisre és félhangokra augmentált ritmusváltozatban hangzik el a tételben számtalanszor, ostinált basszusritmusként. A 6/2-es ütemek az ostinato-ritmusképlet következtében párosával alkotnak egységet, s így éppen háromszor ismétlődik meg a *Kyrie*-ritmus az *eleison* [ee-lei-son: három negyedhang] egyenletes lüktetését is felidézve. A ritmusképletet előbb a nagybőgők játsszák, majd a csellók, később a mélyhegedűk csatlakoznak. Az ötödik ütemben a G-alapcentrum következtében lokriszi pozícióban lép be a paródiadallam, amely Kájoni egyik *Organo Missale* (1667) témája. Az idézett, szomorú siratódallam kiemeli a *Kyrie* megrendültségét. A témát minden hangregiszttert bejáró fugato növeszti hatalmas tablóvá a 40. ütemig. A dinamikai és harmóniai váltások következtében a fájdalmas dallam megdicsőül olyannyira, hogy a 30. ütemtől kezdve a basszusostinato is megszűnik, és minden hangszer, ha elhangoltan is, de a témát szólaltatja meg. A 40–43. ütemek epizódja az első *Kyrie*-szakasz legdrámaibb pillanata, amikor az üvöltéssé torzuló könyörgés zokogásba fordul, és fojtott hangon Gesz-alapú, kilencelemű *klaszterben* szólal meg. A tompa álzárlatból brácsa A-hang vezet ki, és a téma egyszerűbb harmóniakban ismétlődik meg. Az *Uram, irgalmazz!* szakasz végül az előző harmóniai tömb ellenpólusán, egy tiszta C-hangtoronyban nyugszik meg.

A *Christe eleison*-szakasz eltérő zenei mikrokozmoszt teremt. A *Christe eleison*-téma ötütemes félperiódusokban nyilatkozik meg, amelynek kérdés része repetitív mikromozgás, a válasza pedig *perpetuum mobile* ingajárás. A továbbra is 6/2-es üte-

mekben az első két brevis erejéig csak ismétlődő hangokat hallunk, mert a mozgás az utolsó harmadban kezdődik el. A ritmusképlet hatására a zene most (is) hármas lüktetésben mozog, és ennek szakrális jelképe megegyezik a Kyrie-szakasz hármas ritmusáéval (ti. a háromszemélyű Egyisten hangszimbolikája). A nyugodtabb harmóniak mentén a tonális centrum eltolódott az F felé. A téma előbb a középszólamokban mutatkozik be, majd egy epizód erejéig a magas(ság)ban is felhangzik, ám ezután tovább már nem fejlődik. A végső kifejlődés pusztán rituális megtisztulás volt a beavatás megkezdéséhez, mert miközben a *téma* visszatér oda, ahonnan vétetett, a magasban kétszer intonálódik a lefelé lépő kis terc drámája. Jól hallhatóan ez adja a tétel igazi kulcsát, mert erre reagál a leghevesebben minden korábbi témát, ritmust és harmóniát elsöprő vonósgörgeteg. A harmadik azonos szerkezetű epizódban újabb kísérlet történik a kis terc *kinyilatkoztatására*, de ott már a hangköz tritónusszá torzul. Ezzel a bűnbe esett bő negyeddel lépünk vissza mindössze négy ütem erejéig a kezdő Kyrie-témáig. A hirtelennek tűnő lezárás váratlanul a-mollban történik. A zárlat szembe megy a narratív logikával, mert *semmiből* nem következik, semmi előre nem jelezte. A teljes mű ismeretében az állapítható meg, hogy az „A-centrum” a mise „programja”, amely ebben a tételben úgy értelmezhető, mint a Kyrie Gesz-klaszterére és C-hang-tornyára adható egyetlen szakrális válasz.

Ha a tételt még egyszer meghallgatjuk, akkor számos kortárs zenei párhuzamot találunk. Így az a pillanat, amikor a vonósbasszus felett alig hallhatóan szólal meg a fájdalmas dallam, Gia Kancseli (გია კანცელი, 1935–2019) vonósdramáit idézi fel. A komponálás idején Romániában Kancseli művei nem voltak elérhetőek sem partitúrában, sem koronglemezen, előadáson még kevésbé, így a párhuzam alapvetően a korszak-kijelölésben segít. Mindkét szerző azt a gesztust ábrázolja, ahogy a misztikus anyagot (legyen az „népi” vagy „rég”) a környezete nyers és vad indulattal fogadja be, amiképpen az „avított” szakrális és az elevenen lüktető anyag borzongással feszül egymásnak. A kísérlet és a téma egymásnak feszülése azért is hátborzongató, mert, ahogy korábban bemutattam, a basszusostinato a több ezer éves Kyrie szócskából képzett szózene, amely e hörgés révén válik nagyon maivá. Szintén a befogadói horizont érzekeli rokonnak a téma klaszterre növekvő polifon szólamvezetését Ligeti mikropolifonstílusával. Az egybeesés ezúttal is a korszak sajátja, a párhuzamos zenei folyamatok *szabadon engedése és predesztinált egybefűzése* logikus következménye a Bartók utáni zenei folyamatoknak. Végül Steve Reich (1936–) minimalizmusát is párhuzamba hívja az öttételes félperiódusban gondolkodó *Christe eleison*. A nyolc azonos hang után bekövetkező tonális jellegű mozgás olyannyira új dimenziót képez a tételben, hogy legalább fél percbe kerül, mire a fülünk megszokja a monotóniáját. Reichet ismerhette ugyan Terényi, de a *Miseparafrázis* komponálása közben már egy évtizede meghaladta a minimalizmust. Végül a fájdalmas Kyrie esetében nem felejtkezhetünk el a szerző egyik kedvenc „mesteréről”, Mozartól se, mert a tétel kulcspillanata, a kis terc kétszeres kiemelése úgy lép ki a zenei környezetéből, ahogy a *dreimalige Akkorde* a *Varázsfuvola* nyitányában.

A *Gloria* (Allegro molto) tétel megértéséhez érdemes felidéznünk, hogy a „*Dicsőség Mennyben az Istennek, békesség Földön az embernek!*” szózat akkor hangzik el, amikor a pásztorok a kisdedhez sietve egy pillanatra bepillanthatnak a mennybe, ahol nagy a sürgősség. Ezt a sürgős-forgást véljük hallani a tétel első 20 ütemében.

A 4/4-es lüktetésű E-dúr szakaszban apró témasejtek (pl. E-Disz-Cisz) ismétlődnek állandó basszusképlet felett, amely nem meglepő módon E-Cisz ellenpontba torkollik. A kisterc-lépések ismételt exponált helyzetű alkalmazása kiemeli, megerősíti és kano-nizálja a hangközostinato programját a teljes kompozícióban. Utána azonban azonos hangnemi keretben az égi dicsőséget idéző barokkos zenei formula harsan fel: a V alakú trombitamotívum Marc Antione Charpentier (1643–1704) és Jean-Baptiste Lully (1632–1687) *Te Deum*-kiáltásaira emlékeztetve örvendezik, igaz, a basszusban négy-elemű, kromatikus passacaglialépegetés társul hozzá. Végül a 41. ütemben immáron az áhított „földi békesség” ígérete hangzik fel Somlyai Miklós (1588–1661) *Magyar litánia* (XVII. század középső harmada) dallamában. A XVI. században az egész Kár-pát-medencében elterjedt egykori dallamot többek között protestáns zsoldárban is megtaláljuk. A jellegzetes dór dallamban a földi békesség felmagasztosul, de az, hogy mindez csupán a szerző mély vágya, jelzi a hátralevő száz ütem dramaturgiája.

A meghitt „békességidézet” a kidolgozási részben újra és újra felbukkan ugyan, de a bevezető rész apró témasejtje válik a tétel központi zenei elemévé. Számos lefelé és felfelé futó fordítása a dicsőségkiáltást feszültté, zilálttá és kétségessé teszi. Mint ahogy Babits háborús zsoldáraiban az Istenhez szóló fohászok átkokkal kevered-nek, úgy rémlik fel a személyes és egyetemes dráma is a jelen dicsőségmondásokban. Hiába helyezi Terényi még háromszor a rettenetes vonósfutamok elébe a késő rene-szánsz litániadallamot, a zene nem nyugszik meg, hanem magával sodorja az idézetet is. Noha a kezdet sürgőldése jót ígért, az egykori pásztorok számára megnyílt Ég örömet előlegezte, a finálé mégsem igazolja azt. Inkább Illés vad dühével találkozunk, akinek ugyan olykor megnyílt a menny, és látta annak igazát, csak halálakor érthette meg annak békéjét. Így a vad hajszában elcsigázott agg próféta utolsó leheleteként kiszakadó sóhajára emlékeztet a záróütem sforzato E-hangtornya.

Dicsőíti a zene Istent? Mindenképpen. Solymosi dallama egykor és ma is az ő dicső-ségét zengi. A háttérben azonban ott húzódik a már a *Kyriében* megjelenített dráma, amely hihetetlenül szenvedélyes könyörgésre sarkallja a szerzőt. Az égi dicsőséget harsogó barokkos V-frázis csak a narratív keretet érzékeltette, de a zenei cselekmény a dallamsejt és a litánia összeütközésében bontakozott ki. A harmóniai szerkezet ez-úttal is felborítja az értelmezést: C- és F-centrumok uralták a pástot, végül azonban minden visszatért a kezdő E-centrumba. Jellemző, hogy mind a dallamsejt, mind a litá-niatéma első ízben E-dúrban szólal meg, s csak utána következik moduláció.

Az egyházi zeneirodalom egyik legkülönösebb *Credója* (Moderato) a *Miseparafrázis* középső tétele. Hiányzik belőle a hagyományos *Credók* fensége, békéje és hitvalló ereje, mert rövid, hajszolt és kétségekkel telt. A *Kyriéből* eredő dráma folytatódik a *Gloriából* származó futammal, igaz, a *Credóban* az A-D-G-kvartfűzér ismétlődik, ahol a dallam-síkon a G hang repetál. Az egyszerre hármas funkciót betöltő kvartfűzér keretbe foglalja a *Credót*, mert előrevetíti a finálét: ugyanezt a formulát találjuk majd ott is. A fűzér a Szentháromság tanát előlegezi meg, ahogy a hármasság a *Kyriében* harmonikus egymásutániségben, itt feszült egyidejűségben jelent meg. Az előző tételt is eluráló feszültséget átveszi tehát, de más módon küzd meg vele, más választ ad rá, illetve máshova transzponálja. Ezek együtt eredményezik, hogy a hagyományosan nyolc-szakaszos misetétel összesen három szakaszból áll: a „*Hiszek egy Istenben*” és az „*és hi-szek Jézus Krisztusban*”, valamint „*és a Szentlélekben*” kezdetű hitvalló mondatokból.

Az *Organo Missaléből* ezúttal ismeretlen szerző litániadallama szólal meg, amely hogy-hogy nem ismételt a kis terc és a nagy terc feszültségét használja ki. Ráadásul a téma erősen emlékeztet a Bartók-operából Judit: „Szépen, halkan fogom nyitni” dalamára. A hathangú moll téma az egész tételt áthatja, noha két epizodikus, de a környezettől idegen témával kerül majd összeütközésbe. A finoman vezetett szolamok először korálharmonizálást ígérnek, de lassú vonalvezetéssel kibontakozik a széles szimfonikus tabló. A szóló vonósnégyes és a tutti együttes összeütközését négyütemnyi H-gongütés zárja le. Az 51. ütemben kezdődik a Fiúistenről szóló hitvallás, ahogy ez a paritúra bejegyzésében is olvasható: „et incarnatus est”. Az előzőekben is már idézett két tercet variáló ereszkedő téma szelíd kamarahangzásban csendül fel, amit halk E-, majd A-orgonapont kísér. A kromatikába csúszó utolsó frázist durva hangtörés állítja meg, amely után C-harangozás állítja helyre a tonális rendet. Az utolsó szakaszban éteri magasságba emelkedik fel a téma augmentált változata, miközben az alsó szolamok a korábbiánál szabályosabb, népies táncritmusokban intonálnak dallamtöredékeket. A Fiúistenhez kapcsolódó rész szelídsége helyett szilajság jelenik meg, amely a már jelzett módon: az A-D-G-füzér hangszimbólumot hordozó rohanásába torkollik.

Az első szakasz D-centrumára a középső terület A-centruma, majd a zárószakasz E-centruma felel. Az első és az utolsó szakasz között jelentős tartalmi-programi egyezés figyelhető meg, így csupán az azonos témát, de más karakterrel és hangnemben megragadó középrész tér el. A monumentális első szakaszt az intim hangulatú második követi, ám a lezárás nem egyértelműen fenséges, hanem sokkal inkább a szét-töredezett, értékvesztett, tragikus. A befogadói horizonton az első szakasz késő reneszánsz, polifon motettára emlékeztet, a második szakasz háromszolamú barokk fugatóra, az utolsó szakasz viszont Leoš Janáček (1854–1928) vonósdarabjaira. A három szakasz úgy viszonyul egymáshoz, mint a tételek Liszt Ferenc *Faust-szimfóniájában* (1854; ti. I.: Faust, II.: Margit, III.: Mefisztó), ahol az első két tétel eltérő jellegű építkezésére a harmadik dekonstrukciója felel. A *Miseparafrázis* esetében is az utolsó szakasz dekonstruál harsányságával, keserűségével és váratlan lezárásával.

Az *Allegro* tempójú *Sanctus* passacagliaszakaszokra épül, amelynek témája – bár nincs jelölve – a kora barokk világot idézi. A bevezető négy és a záró hat ütem A-lokriszi témát hordoz, amelynek nincsen elsődleges köze a tétel belső programjához. Miközben a drámaiságot hangsúlyozzák, és ismétlő jelleggel az ünnepi üstdobütéseket és trombitaszót pótolják, harsányan intonálják a mise kisterc-ostinátóját (A-bé-Desz). A téma feltételezhetően a *Hozsanna*-kiáltást imitálja. A programot tekintve a tétel csak ezután kezdődik el: a passacagliatéma idővel dübörgéssé, majd hörgéssé torzul, később átadja helyét a félelmetes skálameneteknek. A hagyományos *Sanctus*ok fényességét a basszuszolam imitálja, a magas szolamok azonban mégsem a „Mindenség Ura, Istene” szentségét zengik. A 13. ütemtől a záró 64. ütemig ugyanis a szólóhegedű eltéveszthetetlenül elkülönül a többi zenei anyagtól. Szolamában olyan Kájoni-dallam bontakozik ki, amely tétován lépeget, variálódik és ereszkedik, ám mindvégig bensőséges karaktert hordoz. A szentség megvallásánál tehát kettészakadt a zenei szövet, a *lélek hangja*, a hegedű érzékenyen felsír, a fundamentumok mélysége azonban ellenpontozza. „*Tempora mutantur, nosque mutamur in illis*” – üzenheti a kettős zenei szövet. Azt, hogy a világon túl, a végtelen teljességben rend van, jelzi, hogy

végre egyértelműen A-dúrban zárul a tétel. Ezúttal az A-centrum logikusan és előkészítve jelenik meg. Az *Adagio* tempójú *Agnus Dei* a mise legrövidebb tétele, alig két percig tart. A legrétegzettebb zenekari apparátust alkalmazza ugyanakkor a szerző, hogy a teljességhangzat hatalmas D-klaszterét felépíthesse. Amíg a tétel kezdetén Kájoni *Dies irae*-idézete hangzik fel d-mollban, addig a tétel közepére a téma töredékeire esik. Ismét középpontba kerül a kisterc-ostinato a magas szólamok dallamképzésében (a *Dona nobis pacem!* könyörgésénél), amely üvöltésig erősödik és hatalmas hangfűzértömbbé szilárdul. A tizenennyolc szólamú zenekar d-moll alapú klasztert szolgáltatta meg, amely az utolsó ütemben diatonikus A-dúrba vált.

Szerkezetét tekintve a *Kyrie* a legösszetettebb, ám annak modellje figyelhető meg az *Agnus Deiben* is, úgy a hangnem, az idézet, mint a szerkezet terén. A kerettételek úgy épülnek fel, hogy a kezdő dallamsejtből polifon szövet nő, amely hangfűzérré fejlődik tovább, végül A-zárlatba érkezik meg. A két tétel tehát organikusan épül fel egy dallamsejtből, miközben a szerkezeti terv mögött követhető szakrális-személyes program is áll. Velük szemben a három közbülső tétel a kezdésnél és a lezárásnál olyan önálló anyagot kapott, amely sem a tételen belül, sem a teljes műben később nem kerül elő. A keretmotívumok időzjelnek tűnnek a három tétel Kájoni-idézeteihez, ám több szempont arra enged következtetni, hogy szerepük több ennél. Bertold Brecht vezette be a *Verfremdungseffekteket* (röviden: V-effekt), azaz az elidegenítő effektusokat. Értelmezésemben mind a három tétel elején beavatkozik a szerző, hogy a kerettételekből áradó szakralitást valamiképp elidegenítse. Az, hogy a keretmotívumok felruházhatóak liturgikus olvasattal, csupán kiemeli a jelentőségüket, ahogy az is, hogy a *Gloria* esetén a V-effekt témasejtváltozatai a dicsőségkiáltásba is beleavatkoznak. Az értelmezés végső nagy kérdése, hogy az *Isten báránya* zárótétel viszont miért nincs elidegenítve, miért fejlődhet organikusan és emelkedhet fel a megbékélést hozó éteri A-dúrig.

A mise szerepe az életműben – hermeneutikai olvasat

A *Miseparafrázis* szoros olvasata alapján az kiderült, hogy a mű spirituális tartalommal bír, és az életmű olyan központi darabjaihoz kötődik, mint az *Isteni színjáték* (1971), a *Mephistofaust* (1999) vagy a kései *Az Ég kapui* (2013). Az említett művekben az egyes ember a világvégtelenben keresi a helyét – messze az anyagi határokon túl. A darabok spirituális tartalmát a lelki mélység és az egyetemes kulturális örökség adja. A *Miseparafrázis* azonban címe alapján nemcsak spirituális programot rejthet, hanem szakralitást is. A jelen szövegben szakralisnak tekintem azt a művészeti kompozíciót, amely a keresztény értékrend szerint a szentségre utal.

Terényi Ede – érthető okokból – az 1989 előtti időszakban csak rejtett módon vállalhatta a nyílt szakralitást, így amikor misét írt, akkor azt nem misének jegyezte le. Így lesz érvényes rá a mottónak választott József Attila-gondolat: „amikor misét ír az ember, akkor nem misét írni volna jó”. A rejtjeles „nem misék” azonban a gondolkodó alkotót új műfaji megoldásokra csábították, így mire misét írhatott, már létrehozta sajátos, szakrális, nemmise-írásmódját. A korai korszakból megemlíthető az 1956-os forradalmat gyászoló *Csángó sirató* vegyes kar (1956) és a *B.A.C.H. mise*

(1967) című orgonamű. Jellemző a korszakra, hogy nemcsak az Istent, de az ördögöt sem lehetett megvallani, így Vermesy Péter hiába küzdött hosszú ideig az *Ördögváltozás Csíkban* (1970) című operája bemutatásért. Terényi műjegyzéke szerint 1988-tól kezdve szaporodtak meg a vallási témájú (orgona- vagy orgonás) darabok, pl. *Introitus* (1988), *Septem dolores* (1988) vagy *Stella aurorae* (1988), illetve *Octo felicitatis* (1989) és *Vier biblische Lieder – Münchener Codex* (1989).⁶ A temesvári forradalmat követő rendszerváltás felszabadította az erdélyi alkotókat is, Terényi is megújulva alkothatta meg szakrális műveit.⁷ 1990-ben végre számos szakrális kompozíció robbant ki belőle, példaként említve a *Die sieben Worte des Erlösers am Kreuz* orgonadarabot, a *Hymnus pro Dominica Palmarum* kórusművet vagy az *ars poeticának* is tekinthető *Csíkсомlyói Stabat matert*.⁸ A szakrális művek még hét éven keresztül sűrűn sorjáztak ujjai alól, így a *Missa in A* (1991/93), a *Maria Madre* (1992), a *Mise egyenemű karra* (1993), az *Il cantico del Sole* (1994), végül az *Epiphania Domini* (1997) és a *Veni, veni Jesu* (1997). A címek is jelzik, hogy egyedi felkérések, konkrét megkeresések és alkalmi kompozíciók éppen úgy születtek, mint az életmű érdemi vonalát folytatók (pl. *Stabat mater*).

A szakrális vonalhoz ki nem mondva, de rendszerint hozzáértjük, hogy énekelt szövege legyen, amely a hitvallás drámáját megjeleníti. Az igazán nagy alkotók azonban a szavakat pótolni tudják művészi jelképrendszerrel. A *Miseparafrázis* maga is tartalmazza e jelképrendszert, ahogy Terényi más művei is. A szimfóniái közül négy cím utal szakrális programra. A *Tér és fény* szimfónia (mise Erdély harangjaiért, 1988) az erdélyi falurombolás idején sírt fel és kongatta meg a harangokat, konkrétan az elveszett harangokért. Tragikus üzenetet hordoz az, hogy e szimfóniát a mai napig nem mutatták be. Az 1998-as ikerszimfónia első fele, a *Cantus hungaricus* szintén hordoz belső programot: A *zöld erdők liturgiáját*. Noha nincs liturgikus elem az iker-szimfónia másik felében (*Erdélyi kódex*), annak zenéjében mégis találunk szakrális mozzanatot. Végül az 1956-os áldozatok, forradalmárok és hősök előtt tiszteleg a *Requiem 1956-ért* (szimfónia orgonára és zenekarra, 2000). A *Miseparafrázis* szerkesztésében a *Tér és fény* szimfóniához áll a legközelebb, amelynek tételcímei egybeesést mutatnak: I. Lento a la Pavone (Kyrie eleison), II. Allegretto grazioso (Gloria in excelsis DEO), III. Grave (Credo), IV. Presto feroce (Sanctus) és V. Introduzione (Agnus DEI). A szimfonikus dramaturgia a *Tér és fény*ben erősebbnek tűnik a liturgikusnál, ahogy azt a fentebb elemzett mű esetében is láttuk. Szintén hasonló szerkesztési elv, ahogy az első és utolsó tétel egymásra rímel, illetve hogy a *Benedictus* ez esetben is hiányzik. A szakralitásra történő utalás már a tételcímekben is látható: nyomtatott nagybetű jelöli az Istent minden esetben – igaz, ebben a szimfóniában nincs elide-

⁶ Egy műfaj megjelenése nem csupán életrajzi vagy kortörténeti okra vezethető vissza, hanem sok más szempontra is. Terényi szakrális kompozíciói is sokat köszönhetnek annak, hogy 1988-tól orgonára kezdett fogalmazni. A. M. Hotoran kutató mutatta ki, hogy az 1987 és 1997 közötti nagyszámú szakrális darab mind orgonaihatású – feltételezhetően a jelen *Miseparafrázis* is. HOTORAN, Annamaria Madalina: *The Variational Concept in Eduard Terényi's Organ Music*. Cluj, Graficolor, 2019, 15.

⁷ HAUSMANN KÖRÖDY Alice: *Az erdélyi harmincasok. = Adalékok a romániai magyar zeneszerzés történetéhez*. Szerk. HAUSMANN KÖRÖDY Alice, Cluj-Napoca, Presa Universitara Clujeana, 2018, 32.

⁸ TERÉNYI Ede: *Alleluja*. = TERÉNYI Ede: *Zene Tegnep, Ma, Holnap*. Cluj/Kolozsvár, Stúdium, 2004, 214.

genítés, sőt hagyományos zenei attribútumokat hallhatunk a *Gloriában* és a *Sanctusban* is.

A műfajbesoroláshoz fogódzót ad az, hogy a *Kamaraszimfóniák* kötetben jelent meg. Ezáltal az *In memoriam Bakfark* (1978), *Tinódi világa* (1984), *A héttornyú vár* (1993), illetve az említett ikerszimfónia: a *Cantus Hungaricus* (1998) és az *Erdélyi kódex* (1998) stílár-szerkezeti közösségébe került. Azáltal, hogy nem a *Szakraális zene* (Musica Sacra, 2008), sem az *Egyházi darabok* (Church Music, 2009) kötetbe került, távolságot tart a hagyományos liturgikus olvasattól. Besorolása azt is hangsúlyozza, hogy nem – a szakraális szertartáshoz rendelt – *alkalmi zenéről* van szó. A műfaj-azonosítást viheti előre az is, hogy a kamarazenekari művek jelentős csoportját képezik az *homage*-művek, és jelen esetben nehéz elvonatkoztatni attól, hogy Kájoni-homage-ról beszéljünk. Még közelebbi megfigyelt jelenthet a szerző időskorban összeállított és tanítványa, Emil Gherasim (1973-) által újrarahangszerelt *Fekete-piros* sorozata, amely az azonos című Kányádi-versre írt vegyes kart helyezi a középpontba. A XVI. századi témákat aktualizáló ciklus darabjai: a már említett *Bakfark*-, *Tinódi*- és *Tündérszép Ilona és Árgyélus* szimfónia, a *Fekete-piros* kórusmű és *Julianus barát útján* című szimfonikus látomás. Ennek lehetne a hatodik darabja. Valójában az, aminek a címe is mondja: *miseparafrázis* – azaz nem mise, csak olyan, mintha az lenne.

A Kájoni-idézetek azonban még egyszer gáncsot vetnek a hermeneutikai értelmezésben. Doktori értekezésben nem mehetnénk el szó nélkül amellett, hogy a kalandos életű Kájoni-kötet pontosan citált dallamait egykoron kik írták, milyen célból, milyen liturgikus és zenei közegben, s mely funkcióval bírtak is.⁹ A *Miseparafrázis* hallgatói, hacsak arra külön bevezető beszélgetés fel nem hívja a figyelmet, nem fogják érzékelni sem Solymosi, sem Kájoni közvetlen szerzőségét, pusztán az idézetet hallják és jó esetben annak stílár-szerűségét. A tragikus hangulat és az eltérő zenei nyelvezet jól elkülöníthető, a többi azonban nem, mert nemcsak a kora barokk miseénekek, de a szakraális muzsika hagyománya Kolozsvárott, Erdélyben, de egész Közép-Európában is többszörösen megszakadt. A megszakíttóság drámája a *Miseparafrázis* – címében is vállalt – talán legerőteljesebb programja. Nem véletlen tehát, hogy a megszakított hagyományt célkeresztbe állító mű műfaja oly sokveretű, s közben mégsem konkretizálható (legfeljebb *nemmiseként*). Így kapott tehát Terényi posztmodern metafizikai látomása a szakraális erdélyi örökségről XVI-XVII. századi külsínt és kortárs vonózenekari belbecst a Farkas utcai templom terében.

A Fiú drámája – teológiai olvasat

Cesare Ripa (1555–1622) saját *Ikonológiáját* (1600) lapozva valószínűleg gyorsan megfejtene a zenei jelképeket. Ahogy azonban fentebb már kiderült, nem világosan körülhatárolható egyes attribútumokat kell elhelyeznünk stílárisan jól megragadható értelmezési mezőben, hanem egymásra torlódó, megszakadt és aktualizált hagyományrétegek között kell időbe vetett értelmezési kísérletet tennünk. A szerkezeti

⁹ BENKŐ András: *Kájoni János, a humanista muzsikusk* = *Korunk*, 1981, 11. sz., 819–823.

elemzés során annyi nyilvánvalóvá vált, hogy a Kyrie bűnbánati könyörgése meghatározza a mű dramaturgiáját és programját. Az is tisztán kitűnik, hogy a kisterc-ostinatónak, illetve az A tonális centrumnak legalább zenei szempontból szerepe van. Amíg a bűnbánati könyörgés az adott művön túlra mutat, addig az 1993-as zenei környezetben adott tonális centrum és hangköz nem. Igaz ez akkor is, ha az A-centrum egyébként nem akadémikus módon van jelen a műben, hanem a hangfűzések mikropolifonitásából bukkan fel a súlyos záróakkordokban. A jelentéssíkot kutatva immáron a liturgikus tartalmat szakrális programként olvasva kiderül, hogy mindegyik konkrét esetben a Fiúisten szekvenciájánál történt előre nem látható zenei elkülönülés. A Kyrie-ben tritónusszá válik a magasságban bemutatott kisterc(-áldozat); a *Credó*-ban az ő szekvenciájánál lágyul el a zene, ám hamarosan megakad, s makacs kis szekundus ismétlésbe fullad, végül diadalmas tusba kezd (ti. „meghalt, eltemették, és harmadnapra feltámadott”). Az *Agnus Dei*-ben a Fiúistenhez, azaz az Isten bárányához szóló fohász leveti a dallami keretet, és a végtelenbe kiált fel. A két dicsőítő tételben viszont a szentség megvallása idején válik motorikussá a zene. Jézust, az Istenfiút Terényi halandó emberként állítja elénk? A földi lét szükséges állomása a halál, amelynek árnya oly erősen érződik a teljes mise megrendült hangvételében, még a hagyományosan derűs *Gloriá*-ban és *Sanctus*-ban is. Az *Agnus Dei* idézete pedig Kájoni *Dies irae*-szekvenciája, amely így végül rekviemmé avatja a misét. A Farkas utcai mise tehát a Fiústen gyászmiséje, ahol a kis terc a bécsi klasszikus siratómotívumnak feleltethető meg, az A-dúr pedig a világos, tiszta, égi hangnemnek. A zene megkonstruáltsága és természetes folyása, megrendült hangvétele és éles felkiáltásai, elidegenítő keretmotívumai arra utalnak, hogy személyes élmény (is) áll a mise programja mögött. Kájonival Erdély népeiért, a Farkas utcában a kolozsváriakért, nemmiséjével a Fiúért sírva könyörgő szerző így állított emléket égi-közöségi-személyes pátriájáért. A jó hírt a szerző az utolsó ütemre tartogatta: a legmagasabb hegedűhang cisszé válva a zárlatot klasszikus A-dúrrá teszi, miáltal Terényi hitet tesz amellett, hogy van megváltás.

Ita missa est

A kutató megírja szofisztikáltan tudákos tanulmányát, és jó esetben a tiszta világos alapelvek mentén a jól megragadható elemekből következetes levezetéssel érdemi olvasatig jut el. Minden értelmezés mögött azonban ott lappang a kérdés, hogy a zeneszerző vajon hitelesíti-e azt. Recepcióesztétikai jólneveltségünk természetesen hermeneutikai pajzsként véd a „gondolta a fene”-jellegű beszélásoktól, meg a szerzők önkényes „még azt is el kellett volna mondani” követeléseitől. És mégis, a műzsa, a fura, kis daimón, azt kérdezi, hogy a műre való rálátásunk belátással párosul-e, vagy a tűnő káprázat után az éji vak, önmagában zárt homállyal. Ezért nemcsak misét írva nemmisét írni, hanem értelmezést írva nemértelmezést írni volna jó.

Irodalomjegyzék

- BENKŐ András: *Kádoni János, a humanista muzsikás* = *Korunk*, 1981, 11. sz., 819-823.
- COCA Gabriella: *Terényi Ede*. = *Parlando*, 2016, 5. sz., 12.
https://www.parlando.hu/2016/2016-5/Coca_Gabriella-Terenyi_Ede.pdf (utolsó letöltés: 2019. 05. 31.)
- HAUSMANN KÓRÓDY Alice: *Az erdélyi harmincasok*. = *Adalékok a romániai magyar zeneszerzés történetéhez*. Szerk. HAUSMANN KÓRÓDY Alice, Cluj-Napoca, Presa Universitara Clujeana, 2018, 5-37.
- HOTORAN, Annamaria Madalina: *The Variational Concept in Eduard Terényi's Organ Music*. Cluj, Grafycolor, 2019.
- MOLNÁR Tünde: *Muzica pentru orgă în secolul al XX-lea în România. Compoziții noi, analize stilistice și interpretative* (The Music for the Organ in the Twentieth Century in Romania. New Composition, New Analysis and Interpretations). Cluj, Grafycolor, 2005.
- TERÉNYI Ede: *Alleluja*. = TERÉNYI Ede: *Zene Tegnap, Ma, Holnap*. Cluj/Kolozsvár, Stúdium, 2004, 214.
- TERÉNYI Ede: *Mass-Paraphrases for Strings* = TERÉNYI Ede: *Chamber Symphonies* [szerzői magánkiadás], Cluj, Grafycolor, 2007, 1-47.