

DARÁZSDI ZITA

MELÓDIA, MINT BELSŐ

SZERVEZŐELV JENEY ZOLTÁN

HALOTTI SZERTARTÁS CÍMŰ

MŰVÉBEN

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2013

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28. számú művészet- és művelődéstörténeti tudományok besorolású
doktoriskola

MELÓDIA, MINT BELSŐ SZERVEZŐELV
JENEY ZOLTÁN HALOTTI SZERTARTÁS
CÍMŰ MŰVÉBEN

DARÁZSDI ZITA

TÉMAVEZETŐ: HORVÁTH BALÁZS

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2013

TARTALOMJEGYZÉK

Rövidítések jegyzéke	iv
Köszönetnyilvánítás.....	v
Bevezetés.....	vi
1. Vokális világ Jeney művészetében	1
1.1. Kezdetek – Út a Halotti szertartás felé.....	1
1.2. Gregorián élmények. Az ösztönző erő	3
1.3. Kórusideál – Ideális kórushangzás	5
2. Hagyományok újragondolása az oratórium építőköveiben	23
2.1. Szöveggönyv	23
2.2. A Halotti szertartás zenei alaprétege – Kompozíciós technikák	40
2.2.1. A 128 hangú sor – A Mottó dallamvilágáról.....	41
2.2.2. A betű-hang kódolás	47
2.2.3. A pseudo-modális hangkészlet	51
2.3. Előadói apparátus.....	54
2.4. A kórus szerepe	56
3. Kiemelendő kórustételek.....	62
3.1. Miserere mei Deus (3. és 45.).....	62
3.2. De profundis (5.i., 18. és 43.).....	95
3.3. Subvenite (4. és 23.).....	105
3.4. Pater noster (10.).....	117
3.5. Absolve Domine (16.).....	122
3.6. Choral (19.)	130
3.7. In paradisum deducant te angeli (30.).....	135
3.8. Prudentius himnusz: Iam maeste quiesce querella (46. és 47.)	141
4. A kompozíció a karvezető szemével.....	152
4.1. Karvezetői lehetőségek az oratórium betanítása során	155
4.2. Egyéni hang a kóruskezelésben: újítás a hagyomány eszközeivel	159
5. Utószó	162
6. Függelék	164
7. Bibliográfia.....	174

Rövidítések jegyzéke

Dalos/2006 = Dalos Anna: „Hagyomány és eszkatológia Jeney Zoltán »Halotti szertartás-ában«. *Holmi* XVIII/7 (2006. július): 903–912.

Déry/2005 = Déri Balázs: „Új magyar szakrális zenemű. Jeney Zoltánnal beszélget Déri Balázs”. *Magyar Egyházzene* XIII/3 (2005/2006): 293–302.

Dobszay/1993 = Dobszay László: „*A gregorián ének kézikönyve.*” Budapest : Editio Musica, 1993.

Dobszay/2006 = Dobszay László: „Jeney Zoltán: Halotti szertartás – Funeral Rite. Az ősbemutató műsorfüzetének bevezető tanulmánya”. *Magyar Egyházzene* XIII/3 (2005/2006): 265–275.

Farkas/2006 = Farkas Zoltán: „Spekuláció nélkül nincs intuíció - »Jób könyvé«-től a fraktálokig. Jeney Zoltánnal beszélget a »Halotti szertartás«-ról Farkas Zoltán”. *Holmi* XVIII/7 (2006. július).

Farkas/2011 = Farkas Zoltán: „Népzenei hatások Jeney Zoltán Halotti szertartás című művében”. *Magyar Zene* XLIX/1. (2011. február): 68-88.

Szitha/2000 = Szitha Tünde: „Az amerikai minimálzene hatása az Új Zenei Stúdió zeneszerzőire az 1970-es és 1980-as években”. *Magyar Zene*, XXXVIII/2. (2000. május): 127-139.

Szitha/2002 = Szitha Tünde: *Jeney Zoltán. Magyar Zeneszerzők* 19. Budapest : Mágus, 2002.

Szitha/2003 = Szitha Tünde: „Talán az „a” elhelyezése dönti el az eldönthetetlen maradandót... Szöveg, dallam és hangrendszer összefüggései Jeney Zoltán műveiben”. *Muzsika* XLVI/8 (2003. augusztus): 36–42.

Köszönetnyilvánítás

Elsőként jelenlegi, és volt témavezetőmnek, Horváth Baláznak és Dalos Annának szeretnék köszönetet mondani. Anna mindenre kiterjedő figyelme, szakmai tanácsai és szelíd ösztönzése segítettek disszertációm koncepciójának maradéktalan kialakításában. Balázs komponista látásmódja, szakértelme és a téma iránti elkötelezettsége segítette a disszertációm befejezését. Köszönetemet kell kifejeznem Jeney Zoltánnak, aki engedélyezte, hogy a Halotti szertartás II-VI. tételeinek egyes kottapéldáit jelen dolgozatomban közölhessem, illetve nagyvonalúan rendelkezésemre bocsátotta a Mottó anyagául szolgáló 128 hangú alapsorát, valamint annak változatait. A kutatásomhoz elengedhetetlen Halotti szertartás I. részének közlési joga az Editio Musica Budapest tulajdonában van, ennek és néhány korai vokális kompozíció részleteinek publikálási lehetőségeiért nekik szeretnék köszönetet mondani, külön kiemelve Szitha Tünde tevékeny közreműködését. Végül köszönet illeti családomat, elsősorban férjemet, akinek technikai segítségnyújtása lendítette előre munkámat és aki kutatásaim során végig mellettem állt.

Darázdsdi Zita

2013

Bevezetés

Disszertációm témája Jeney Zoltán 2005-ben bemutatott monumentális oratóriumának¹, a Halotti szertartásnak elemzése. A művet főként a kórus alkalmazására, szerepére és jelentőségére fókuszálva vizsgálom (ideértve olyan instrumentális részeket, melyek formailag, harmóniailag szorosan kapcsolódnak hozzá), illetve Jeney egyéni komponálásmódjának megértésére teszek kísérletet. Mint karvezető és előadó, elsősorban az énekhang sajátos kezelésének módszere érdekel, ám megkerülhetetlen a műben a Jeney által kialakított új stílus, amellyel a szertartás középkori kötöttségeit a modern szerzői ötletekkel és technikákkal élő, pulzáló, jelenkori rítussá formálja.

Az első fejezetben egy rövid összeggel indítom dolgozatomat. A szerzőt tanárain és kortársain keresztül benyomások sora érte, az impressziók érlelte kérdésekre pedig vokális darabjaiban keres választ. Jeney néhány korai kompozícióján keresztül a Halotti szertartáshoz vezető zenei gondolatvilág – vagyis a gregorián stílus modern zenébe ágyazódásának – kialakulását kutatom. A második fejezetben a mű fontos építőköveit, formát, szöveggönyvet, előadói apparátust és a változatos zeneszerzői technikákkal íródott, nagy ívű kórustételeket emelem ki. A művet szinte vezérmotívumként átszövő dallamok az oratórium organikus képződményei, melyek a darab gondolati magvául szolgáló pálos rítus során, torzított, átalakított és változatos apparátussal megszólaltatott alakban jelennek meg. Ezek a sajátos, a zeneszerző gondolkodásmódját és poétikáját tükröző melódiák belső vezérelvként alakítják és határozzák meg az oratórium egységeit, a dallamok intonációi pedig a haldoklás folyamatának előrehaladásával, a rituáléval együtt transzformálódva nyerik el újabb és újabb alakjukat.

A harmadik fejezet a részletes elemzéseket tartalmazza. Az általam felsorolt zeneszerzői technikák mindegyikére található átfogó jellegű analízis. Itt tartom fontosnak megjegyezni, hogy a választott tételek az egyéni ízlésemet tükrözik, ugyanakkor vizsgálatuk általános képet nyújt Jeney oratóriumának főbb formai, dallami karakterisztikumairól ugyanúgy, ahogy a röviden elemzett, vagy csupán felsorolt vokális részek, melyek hasonló eljárással íródtak. A negyedik fejezet a

¹ Az ősbemutató: 2005. október 22-én, a Budapesti Őszi Fesztivál keretein belül hangzott el a Művészetek Palotájában. A Halotti szertartás további koncerten történő megszólalásairól lásd a 1. és 2. számú függelék.

karvezetői lehetőségekkel és problémákkal foglalkozik. Az ötödik részben rövid áttekintést adok az oratórium témájának lélektani háttéréről, majd zárszómban a kompozícióval kapcsolatos kérdéseimre keresem a választ: a szövegből eredő

mondanivaló – halál elfogadása, a gyász átélése és mindezekben az emberi közösség szerepe – vokális nyelven való megformálására, illetve a hang- és hangszer együttesek kifejezőerejének kapcsolatára a szerző e specifikus, 18 évig érlelt oratóriumán keresztül.

1. Vokális világ Jeney művészetében

1.1. Kezdetek – Út a Halotti szertartás felé

„Hagyománytartó, de hagyományba nem rögződő”, – vallja Jeney Zoltán Bartók művészetéről egy interjúban 1975-ben.¹ Amikor Jeney ezeket a szavakat mondja, már túl van életének néhány fontos állomásán, és szinte észrevétlenül önnön képére formálja, kimondatlanul is alkotói hitvallásként értelmezi saját szavait. A budapesti Zeneakadémiát – Farkas Ferenc növendékeként elvégezve – felvételt nyer Goffredo Petrassi (1904-2003) osztályába a római *Accademia Nazionale di Santa Cecilia* posztgraduális képzésére², ahol szerzői stílusát és útját alapjaiban kérdőjelezi meg³. A bölcs tanári útmutatás – mely megoldással nem, mindig csak kérdésekkel szolgált – segített Jeneynek abban, hogy önszántából felülvizsgálva korábbi műveit, egy kizárólag vele azonosítható jellemző hangzás alapjait rakja le.

Tanulmányai befejezése után, 1969 januárjától Magyarországon él, szabadfoglalkozású zeneszerzőként. Vokális kompozíciói jobbára egyetemi éveiből valók. Dalai mellett⁴ csupán egyetlen kórusművet – *Az áramlás szobra* Weöres Sándor verseire (1965) – ír, a gyakorlati megvalósítás miatt inkább hangszerekben gondolkodik. Ekkor mutatják be *wei wu wei* című, kamaraegyüttesre írt művét, mely szemléletében már megelőlegezte az Új Zenei Stúdiót. Komponálásmódjának és zenéről alkotott felfogásának átalakulása abban is megmutatkozott, hogy a következő három évben nem fejezett be művet, ám pályájának két meghatározó fordulata is ekkor következik be: a Zeneakadémiai időkből már ismert Simon Alberttel közeli kapcsolatba került,⁵ 1970-ben pedig barátaival Sáry Lászlóval, Vidovszky Lászlóval

¹ Jeney Zoltán: „Külön úton járva.” In: Feuer Márta: *50 muzikus műhelyében.* (Zeneműkiadó, 1976), 31-35. Ide: 35.

² Szitha/2002. Ide: 4.

³ Farkas/2006. Ide: 881.

⁴ Három dal Apollinaire verseire, Vier Lieder nach Gedichten von Rilke 1962-ből, Öt dal József Attila verseire 1963-ból.

⁵ Simon Albert a KISZ Központi Művészegyüttes Zenekarának, valamint a Zeneakadémia Ifjúsági Zenekarának karmestere volt. E két intézményben fogta össze a kortárs zene iránt érdeklődő előadókat, akik számára egyéni látásmódú műelemzéseit, kompozíciókat részletesen analizáló betanításait és előadói kvalitásait sokat jelentettek. Útmutatása „hatalmas szellemi ösztönző erőt jelentett számukra, hogy létezett apáik korosztályában egy olyan hiteles személyiség, aki Bach, Beethoven, Bartók vagy Stockhausen zenéjében ugyanazokat a zene lényegét érintő jelenségeket keresi és fedezi fel, mint ők, akit szenvedélyesen érdekeltek a hangszínek és a hangszerhasználat legújabb módozatai, s aki el tudta hitetni velük, hogy a még előttük lévő zeneszerzői pályának kozmikus dimenziói lehetnek.” – fejt ki Jeney Szitha Tündének a 2002-ben róla megjelent monográfiában. (Szitha/2002. Ide: 8.) Ennyi év távlatából arra bizton lehet következtetni, hogy Ő volt a szellemi atyja annak a koncepciónak, ami a Stúdióban együtt zenélő muzikusokat jellemezte. Az a

megalapították a már említett Új Zenei Stúdiót, melyhez később többek közt Kocsis Zoltán, Eötvös Péter, Wilhelm András, Dukay Barnabás és Serei Zsolt is csatlakozott. (A Stúdió időszakáról születtek már cikkek, írások⁶, de előzményeit, megalakulását és sikereit elmélyült, a teljesség igényével fellépő könyv még nem készült. Jelen dolgozat is csak a témához és annak szerzőjéhez kapcsolódóan foglalkozik vele.)

A hallgatás évei után 1971-1972-ben megírja az *Alef – Hommage à Schönberg* című nagyzenekari művét, amiről a Hungaroton még abban az évben felvételt készít, Eötvös Péter vezényletével. A cím a héber ábécé első betűje, amely jelentéséből eredően egy új kezdetként fogható fel, darabjának elvi kiindulópontja pedig Arnold Schoenberg op. 16-os *Öt zenekari darabjának* harmadik tétele.⁷ A tétel öt szólamú harmónián alapul, melynek megszólalása után egy imitációs folyamat veszi kezdetét. Az akkordok változatai különleges hangszín-kombinációkat eredményeznek, melyet Jeney alapötletként alkalmaz kompozíciójához. Saját szerzeményében önnön szavai szerint „a mű minden belső mozgását a hallás ellenőrzi, de a struktúrája abszolút szeriális. Miközben írtam azt hittem, hogy végre rátaláltam az utamra. Mikor befejeztem és meghallgattam, teljesen nyilvánvalóvá vált, hogy onnan nem tudok merre továbblépni.”⁸ Vagyis a hallgatás évei után mindent közölt e művében arról, hogy mit gondol érett szerzőként darabjának belső struktúrájáról, a zenei idő és forma kapcsolatáról, a hangszínek formai jelentőségéről, valamint a szeriális technikát hogyan tudja ellenőrizve, mégis szigorú kötöttségek nélkül alkalmazni. A nyitány tehát összegzés volt, és egy új alkotói korszak kezdetét jelentette.

műhelymunka amely itt folyt – betanítás, gyakorlás, koncertszervezés és állandó komponálás – Jeney életében maradandó hatásokat eredményezett.

⁶ Olsvay Endre: „Originality means reaching back to the origins. An Interview with the Composer Zoltán Jeney”. *Hungarian Music Quarterly*, IV/1. (1993. december): 9-18., magyarul: „Ezredvégi beszélgetés Jeney Zoltán zeneszerzővel”. 2000, (1993/10.): 3-7. Jeney Zoltán–Szitha Tünde: „Az Új Zenei Stúdió hangverseny-repertoárja 1970-1990 között”. *Magyar Zene* (2012. augusztus): 303–347. Szitha Tünde/2000. Szitha/2002. Wilhelm András: „Zoltán Jeney. Műjegyzék angol és magyar nyelven Wilhelm András bevezető tanulmányával”. Budapest : Editio Musica, 1996. Williams, Alan: „Budapest loves New York: The New Music Studio 1971-1980”. *Perspectives of New Music*, LXIII/1. (2005. január): 212-235.

⁷ A műről a Hungarotonnál Wilhelm András írt ismertetőt: Wilhelm András: „Lemezismertető.” In: Uő: „Alef. Hommage a Schönberg. To Apollo. Cantos para todos. 12 Songs.”. HCD 31653, Hungaroton, 1996.

⁸ Farkas/2006. Ide: 880.

Életének ezen szakasza alapján megállapítható, hogy Jeney stílusának folyamatos újulása és átalakulása nem a vokális művein érlelődött. Ez több okra visszavezethető: gyermekkorában maga is hangszeresként indult¹, így természetes affinitással fordult komponistaként is a hangszerek felé. Emellett a modern zeneszerzői törekvések mellé általában fiatal szerzőtársak, valamint akadémista hangszeresek álltak, és nem elhanyagolható szempont, hogy néhány szólista felkérése, akár megfizetése könnyebb feladat, mint egy 30-40 fős kórusé, melynek tagjait amatőrök tették ki. Talán az is az okok közt lehet, hogy a hatvanas évek kórusainak hangzásvilágára sokszor egyértelműen a pátosz, hangerejére pedig létszámból adódóan a monumentalizmus jellemző, ami a keresgélő, kísérletező individuumtól bizonyosan távol áll.

A következő években több fontos hatás éri. John Cage nyomán kompozíciós ötleteit nemcsak a zenei témák területéről, sokszor teljesen más, külső forrásokból veszi. Ezek lehetnek akár egy sakkjátszma lépései, egy vers kezdete, meteorológiai adatok, vagy 1979-től akár fraktálsorok. A művek gondolati magvával szolgáló, zenén kívüli struktúrák segítségével alkotja meg kompozícióinak szerkezetét, melyet szigorú szabályok szerint hangokká és ritmusokká alakít át.² A klasszikus zeneszerzői eljárásokat nélkülöző új módszer csak az előadó számára fontos, koncerten, a hallgatóság felé nem érzékelhető, Jeneynek nem a munkamódszer megmutatása a cél. Ahogy egy emberöltővel később fogalmaz: „...engem nem érdekel, mennyire kiválóan tudok megfelelni egy előzetesen felállított rendszernek, ha hallás nem igazolja vissza az eredményt”.³

1.2. Gregorián élmények. Az ösztönző erő.

Az énekhang sajátosan mégis mindvégig jelen volt Jeney életében, de latinul. Bizonyosan döntő hatást gyakorolt zeneszerzői praxisára, hogy 1975-től kilenc éven át énekelt a Szendrey Janka és Dobszay László által vezetett *Schola Hungarica* kórusban. 1975-től, a Schola megalakulásától volt tag, így az újrarápítkezést belülről

¹ Szitha/2002. Ide: 4.

² Bővebben lásd: 2.2.2. pontot.

³Farkas/2006. Ide: 883.

élhette meg. „...az ember, mintha a középkorban került volna egy kórusba és énekelt volna”.⁴

Az általuk előadott gregorián repertoár a magyar népének stílusához közel álló, mozgalmas, rubato jellegű és hajlékony előadásmódot képviselt. Az életszerű tempók, a motívumok és zenei formák újszerűsége, azoknak művészi megformálása egy új stílust és hatalmas repertoárt ismertetett meg a zeneszerzővel, aki ezt a Halotti szertartásban alapmotívumként és modern zenei nyelvként dolgozza majd fel.

Jeneynek nem ez volt a gregoriánnal az első találkozása. Első emlékei gyermekkoráig nyúlnak vissza, amikor a katolikus szertartás még latin nyelven folyt. Római tanulmányútján is rendszeresen hallgatott gregoriánt a *solesmes*-i szerzetesek⁵ stílusában. A Schola előadásában Jeneyre elsősorban a változatos előadásmód tett nagy hatást. Ez a változatosság fellelhető az oratórium ciklusaiban is. Vannak tisztán gregorián dallamok, hangszerkísérettel ellátott részletek, valamint szólóének és kórus által egyaránt megszólaltatott szöveg. Kiemelendő az a Jób könyvéből való olvasmány, melyet szimultán, három nyelven szólaltatnak meg az énekesek (3.d).

1979-ben Dobszay László felkérésére zenét komponál a középkori magyar temetési rítusban használatos *Subvenite* rezponzórium dallamára. A karvezetőt, Jeney elmondása szerint az érdekelte,⁶ hogy milyen zenét komponál egy olyan szerző, aki maga is élő kapcsolatban van a stílussal. Ez volt a komponista első találkozása a régi magyar halotti szertartással. Az igazsághoz hozzátartozik, hogy az „ösztönző erő” Dobszay László nemcsak őt kérte fel gregorián dallamok modern zeneművekbe illesztésére. 1977-ben Dubrovay László és Ó vállalta, hogy a húsvét előtt lévő, nagycsütörtöki misén belül zajló lábmosási szertartás *Ante diem festum* antifónájának *caput* – fej – szavára zenét szerez. A *Caput-tropusok* az eredeti dallamot még nem harmonizálták, csak tonalitásként a melódia alatt egy tartott hang szólt, és a zenei anyagot különféle hangszeres kiegészítések veszik körül.⁷ Ez a műve szolgált alapul a középkori tropizálási gyakorlat egyéni újragondolásául és épül majd tovább az 1979-ben bemutatott *Subvenite* című kompozíció megírásában. Ezzel az eljárással

⁴ Déri/2005. Ide: 295.

⁵ Prosper Guéranger, a solesmes-i bencéskolostor alapító apátjának kezdeményezésére induló mozgalom, amely a hiteles liturgikus megújulást hiteles gregoriánnal képzelte el. Ehhez a szerzetesek régi kódexek másolatait vették alapul, élő énekes közösségként alakították ki – egy ritmusszintézis elméletének kidolgozásával – tudományosan is megalapozott stílusukat. Előadásmódjukat az egységes hangzás jellemzi, valamint a puhán énekelt hangsúlyok, lekerekített szövegek, és lassú alaptempó. Bővebben lásd: Dobszay/1993. Ide: 352.

⁶ Farkas/2006. Ide: 869.

⁷ *Caput-tropusok* vegyeskarra, fuvola, cselló, és tuba vagy orgona kísérettel 1977. Ajánlása a *Schola Hungarica*-nak szól. Ósbemutató: 1977 április 16, Esztergom.

dolgozik a Halotti szertartás liturgikus tételeiben is, szélesítve ezzel a szertartás kereteit.

1.3. Kórusideál – Ideális kórushangzás

Jeney Zoltán – a Szertartást megelőzően írott – kompozíciói⁸ kivétel nélkül arról árulkodnak, hogy mindben egy-egy számára érdekes komponálási kérdést kísérelt meg körbejárni. A zenei lüktetés, időtartam, illetve a hallgató által érzékelt idő vizsgálata minden szerzeményében megjelenik. A hangok által generált érzelmi hatást nem bízza előadói agogikára: kottáiban használt tempójelzései, metrikai utasításai, valamint dinamikai beírásai világosak, tömörek, ugyanakkor a nyomtatott művek első oldalán, és folyamatában is egyaránt nélkülözik a hangulatra, vagy karakterre vonatkozó romantikus utalásokat. Véleményem szerint azért, mert a ma használatos notációval egységes – pl. a tempóhoz hasonló – mért számadat karakterjelzéseknél nem adható meg, így Jeney ezzel is elkerüli, hogy műveit tévesen interpretálják. A hallgató figyelmét új, beidegződésektől mentes zenei eszköztárral igyekszik fenntartani, az érzelmi kívülállás szerzőjeként nem hatni, hanem láttatni és gondolkodtatni akar. Módszereivel, zenei ötleteivel tudatosan kerüli a kor manírjait, kórusra írt műveit klasszikus jelölésrendszer, de ugyanakkor modern és egyéni hangzás jellemzi.

Jeney 1974-ben keletkezett⁹, *Monody in memoriam Igor Stravinsky* című, hat szólamú vegyeskarra írt műve minimális eszköztárral dolgozik. A 19. századi angol költő, *Herman Melville* szövegére komponált, két szakaszos rövid vers négyszer hangzik el, azonos lüktetésben (156 ü.), váltakozó, ám egyszerű ütembeosztással (2/4, 3/4, 4/4, és 5/4). A négy harmonizálás négy külön világot mutat a hallgatónak, amihez a lassú tempó (negyed= 48) is segítséget ad. A szakaszok azonos ritmussal ismétlődnek, ám a szöveg változatosan oszlik el minden szólam között. Alapvetően hármas lüktetésű mű, változásokat az angol szavak lejtésének megtartása okoz, ekkor ír a szerző új ütemmutatót. A *piano sostenuto* hangulatjelzés egyedülként szerepel a kottában, tehát a darab egészére érvényes.

Az angol szöveg betűit a szerző szigorú rend szerint használja fel. Az irányított véletlenül alapuló kompozíciós eljárás – amely a mű szerkezeti váza – a

⁸ Lásd a 3. számú függelékét.

⁹ A szerző két átiratot készített a műből: 1977-ben ének-zongorára, 2007-ben pedig kamarazenekari kíséretes, szóló énekekre írta át.

szavak egyes betűihez zenei hangokat társít (ugyanahhoz a betűhöz ugyanazt a hangot), amelyek előfordulásuk, ismétlődésük okán harmóniai alakokba rendeződnek. A megszabott hangmagasságok a kompozíció építőkövei, konkrét, változatlan helyük határozza meg az adott kórusmű hangulatát. A vers 23 betűt tartalmaz, Jeney ezeket változtatja hangokká. A négy részre¹⁰ tagolt kompozícióban minden új egység új hangrendszerrel dolgozik. Ezáltal, az ismétlődő ritmus és szöveg mellett, a betűkódok változatos harmóniai alakzatokká állnak össze. Ezek a harmóniak a visszatérő szavaknál könnyen felismerhetők (mint pl. and, the, have), megjelenésük természetes keretet ad a verssoroknak. Hasonló módon, a gyakran előforduló betűk is központi hanggá lépnek elő, melyekre a szerző szabadon felfűzheti harmóniai változatait (ilyen az első egységben az *e* betű, mint *c*” és a második egységben az *i*, mint *kis e*). Ezek az apró, észrevehető azonosságok formálják a zeneművet, keretbe foglalva az egyszerű, jambikus lejtésű ritmusokat.

A komponista Jeney – mint később utalt rá – nem direkt módon köti Stravinskyhoz művét¹¹, inkább hangzásvilágát, illetve zsoltszerűségét érzi vele rokoníthatónak. Ez a pszalmódizáló jelleg az előadóktól pontos, világos szövegmondást, a karnagy részéről pedig kiegyensúlyozott szólamarányokat, és egységes hangzást igényel. Csak így érhető el, hogy az ismétlődő szavaktól elrugaskodva, a lassú löktetés más-más színű, dús szövetű hangzástömböket mutasson meg. Így a centrumhangokat kiemelve, az akkordok szakaszonként más felrakása kaleidoszkóp-szerűen működő változatosságot idéz elő. A klasszikus értelemben vett melódiát nélkülöző mű sarkalatos példája annak, hogy lehet egy lassú tempót, kevés mozgással (negyed, fél kotta) és sok ismétléssel is változatosan kitölteni.

¹⁰ Első rész 1-39., második 40-78., harmadik 79-117., negyedik 118-156. ütemig tart.

¹¹ Kállay Katalin–Katona Márta–Kusz Veronika–Szitha Tünde: „Hangverseny”. *Muzsika*, LI/3. (2008. március). 42-23. és Hollós Máté: „Művek bontakozóban. Jeney Zoltán: Rimembranze+”. *Muzsika*, L/11. (2007. november). 38. E műről, Stravinsky munkásságával kapcsolatban, szintén ír Pászthory Blanka. Lásd: Pászthory Blanka: *Igor Stravinsky magyarországi recepciója 1950 és 1989 között*. Szakdolgozat, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Zenetudományi Tanszék, 2010.

MONODY
 Igor Stravinsky in memoriam
 for mixed chorus
 Text by Herman Melville

JENEY Zoltán
 1974

[♩ = 48]
 piano sostenuto

S To have known him, to have loved him Af - ter

Ms To have known him, to have loved him Af - ter

A To have known him, to have loved him Af - ter

T To have known him, to have loved him - ter

Bar To have known him, to have loved him - ter

B To have known him, to have loved him

lone - ness long; And then to be es - tranged life, And

lone - ness long; And then to be es - tranged life, And

lone - ness long; And then es - tranged in life, And

lone - ness long; And then es - tranged in life, And

lone - ness long; And then to be es - tranged in life, And

- ness long; And then to be es - tranged in life, And

2 15

nei - ther the wrong; And now for death to set

nei - ther the wrong; And now death to set his

nei - ther the wrong; And now for death his

8 nei - ther in the wrong; And now death to set his

nei - ther in the wrong; And now death to set his

nei - ther wrong; And now death his

20

seal Ease me, a little ease, my song! By

seal Ease me, a little ease, my song! By

seal Ease me, a little ease, my song!

seal Ease little ease, song!

seal Ease little ease, song! By

seal little song! By

25 3

- try hills her - mit - mound The sheet - ed

- try hills his her - mit - mound The sheet - ed

- try hills his her - The sheet - ed

win - try hills his - mit - mound The sheet - ed

win - try hills his - mit - mound The sheet - ed

win - - mit - mound sheet - ed

30

snow - drifts drape, And house - less there the snow - bird

snow - drifts drape, And house - less there the snow - bird

snow - drifts drape, And house - less there the snow - bird

snow - drifts drape, And house - less there the snow - bird

snow - drifts drape, And house - less there the snow - bird

snow - drifts drape, And house - - bird

Z. 8594

4 35

flits Be -neath the fir- trees' crape: Glazed now ice the

flits Be -neath the fir- trees' crape: Glazed now with ice the

flits -neath the fir- trees' crape: Glazed now with the

flits -neath the fir- trees' crape: Glazed now with ice the

flits Be -neath the fir- trees' crape: Glazed now with ice the

flits Be -neath -trees' crape: Glazed now with ice

clois - tral vine That hid the shy- est grape. To

clois - tral vine That hid the shy- est grape. To

clois - tral vine That hid the shy- est grape. To

clois - tral vine That hid the shy- est grape. To

clois - tral vine That hid the shy- est grape.

Z. 8594

1. kottapélda: Monody 1. egysége 1-39. ü.

A lüktetés direkt módon való kikapcsolása – és ezáltal a hallgató új, nyugodtabb időmérésre ösztönzése – *Solitude* (1973-1974) című, zongorakíséretes nőikarában is fellelhető. A tizennyolc szólamra osztott kórus *Henry David Thoreau*:

Walden című írásának azonos című részletét mondja el, és talán mondanivalója miatt jellegében Kodály, Ligeti éjszaka zenéinek stílusát próbálja a hallgató felismerni, ám Jeney merőben újfajta szerzői eszközök alkalmazásával komponál.¹² Ami mégis megfoghatatlanná és békéssé teszi Jeney zenéjét, az ismét a kompozíciós technikák, valamint az agogikai utasítások minimálisra csökkentése. Ahogy kottájának előszavában írja, „minden külön hangsúly [...] kerülendő”.¹³ (Ezzel kerüli ki egy-egy rugalmasabban ejthető szótag csengését vagy harangozását, mint pl. a *sense* vagy az *and*.) Ez a zongoraszólamra is értendő, ezt híven jelzi a szerző azzal, hogy a zenemű *piano* dinamikája a kíséretben csak *poco più piano*. A tempó szintén igen lassú (egy ütem = 28 vagy 2 x 56), a mű ritmusa pedig nem kottázható. Egyszerűen a szavak kiejtési formálásait követi, ugyanis szólamonként egy énekelt hang egy egységnyi (28) idő alatt hangzik fel.

A kóruszólamokon *Henry David Thoreau* szövegének részlete vonul végig. A tömbökként megszólaló akkordok változatosságát a tetszőleges szólamszámú felrakás (egy hangtól a nyolc hangból álló hangfürtig terjed), és az abból eredő hangszínek váltakozása adja. Szitha szerint egy Cage szöveg a mű mozgatórugója, amely itt a hangzatsor rendezőelvéként funkcionál.¹⁴ A megszólaló harmóniák dallama ebben az esetben a Cage szöveg betűinek melódiává alakításából származik, vagyis a kottában fellelhető *Thoreau* szöveg csak hangulati alapélményként szolgált a műhöz. Bár maga Jeney is utal rá, hogy a kompozíció egészének zenei megszólalásakor ez nem jelent többletet, csupán szerzői eszköztárának egyik fontos módszere.¹⁵ A kitalált hangzatsor 51 ütembe rendeződik, melyet a szerző addig ismétel, amíg az idézett angol szövegrészlet szavai el nem fogynak (123 ü.). Jeney elképzelésének egyik fontos mozzanata, hogy a hangfürtök „megszakítatlan folyamatként” kapcsolódnak egymáshoz, állandó *legato* érzettel és egységes

¹² Gyakorta alkalmazott szerzői megoldások találhatók pl. Ligeti Éjszaka című vegyeskarának záró „csönd” akkordjainál. Ebben a művében Ligeti a belső építkezést szekundokként építkező, diatonikus hangfürtök dús áramlásával éri el („rengeteg tövis”), ami pentaton akkordok megszólalásába torkollik („csönd”), majd szólóhang éneklí a személyes mondanivalót („én csöndem, szívem dobogása”). Megnyugvasként egy mély regiszterű C-dúr akkord zár. A „csönd” szón megszülető harangozó technikát kerüli Jeney (hasonló karakterű művében több szerző is használja, pl. Kodály a Székely keserves 46-50. ü.-ben), valamint az akkord fokozatos felépítésének technikáját sem alkalmazza (mint pl. Kodály az egyneműkari Hegyi éjszakák I. alkotóelemeként 1-27. és 46-58. ü.-ben, vagy a már említett Ligeti: Éjszaka 1-35. ü.-ben).

¹³ Jeney Zoltán: „Solitude – szerzői előszó”. In: Jeney Zoltán: *Solitude for female choir and piano to Henry D. Thoreau's text*. (Budapest: Editio Musica, Z 12 599, 1984), 3.

¹⁴ Szitha/2003. ide: 38.

¹⁵ Farkas/2006, ide: 882.

vonavezetéssel.¹⁶ Ha az előadók túllépnek az intonálási nehézségeken, figyelni tudnak a komponista utasításaira, és a darab egyszerre megszólaltatott szótagjai egységes dinamikával, *quasi legato* előadásmóddal születnek meg, a hallgatóban a háborítatlanság, a nyugalom, és a cselekvés nélküli történés érzete születik meg. Vagyis a zenei lüktetés kikerülésével, a harmóniák teljes kiegyenlítetttségével és a zenei paraméterek változatlanságával a zeneszerző egyfajta lebegő mozdulatlanságot tudott elérni.

¹⁶ Jeney, i. m.(21. lábjegyzet) előszava.

Solitude

JENEY Zoltán (1913-197)

The score is written for Soprano (S), Mezzo (Ms), Alto (A), and Piano Forte (Piano forte). It includes lyrics in Hungarian and phonetic transcriptions of the lyrics. The lyrics are: "The and come a pond my when through in walk the in a of in a range of I of shirt -long shirt shot part be part be part on light with a on light with -self on on and with shirt".

2. kottapélda: Jeney: Solitude kezdete

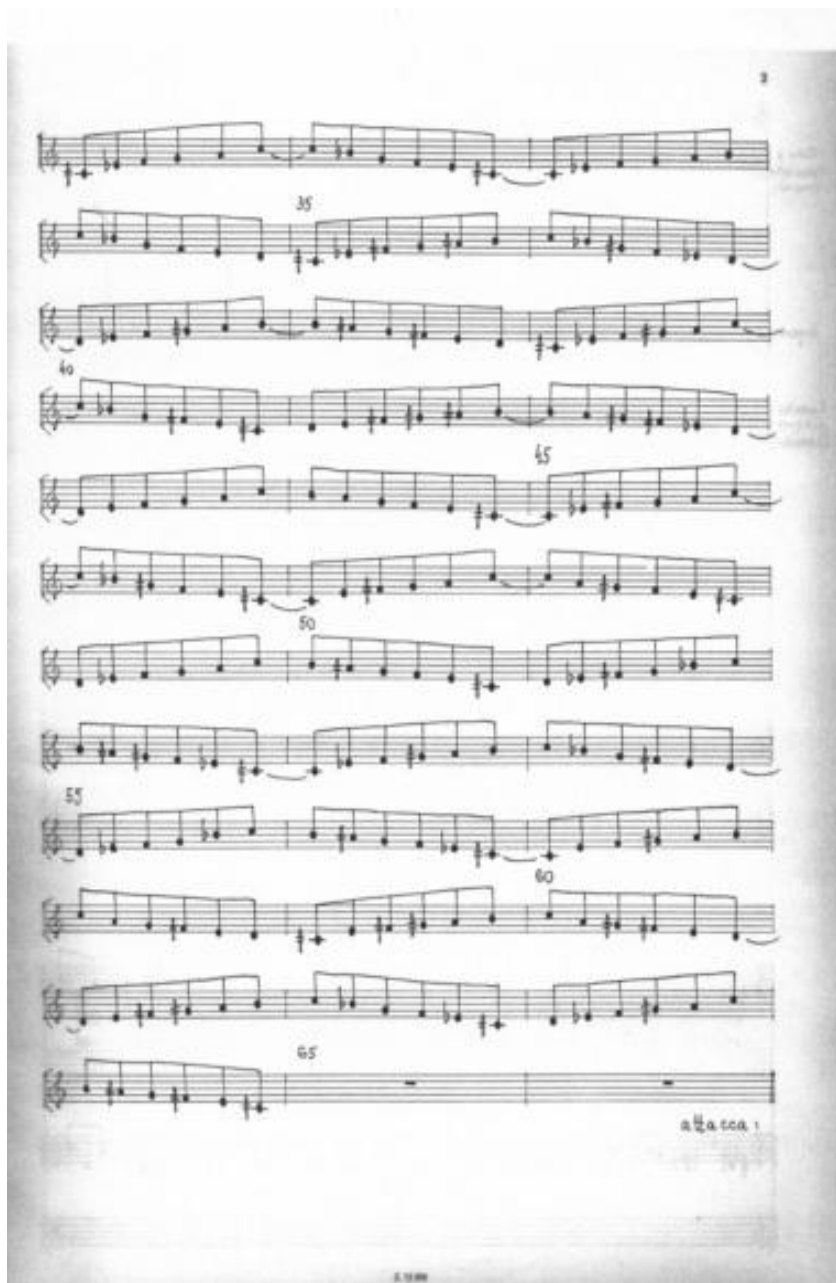
Kórusművei közül talán ebben lelhető fel a leginkább szembetűnő kapcsolat régebbi és újabb szerzeményeivel. Mindenképp fontos a kapocs *Alef* című nagyzenekari művével, mivel itt is az egyszerre, azonos módon megszólaló tömbök

hangszínváltozásai keltik fel a figyelmet.¹⁷ A különbség elsősorban a szerkezetben van: míg a zenekari kompozícióban egy tizenkét szólamú akkord változataival dolgozik Jeney, a *Solitude*-ban az amerikai (*Cage*) szöveg betűkészletét harmonizálja. Ebből adódóan az *Alef* szólamszáma állandó, a hangszínek pedig igen változatosak a hangok felrakása, azok távolságából eredő hangzásbeli tágasság miatt. A *Solitude*-ban változó szólamszámú akkordok szerepelnek, a felrakás sűrűsége és tágassága változik, viszont a nőikari apparátus miatt a hangszín változatlan. A két megközelítés komponálás-technikailag igen különböző, a végeredmény viszont, a művekben jelen lévő, különböző zenei paraméterek állandóságának tekintetében igen hasonló lesz. A nőikari darab lassú, ametrikus jellege pedig a *Laura Romani* versére komponált *Il silenzio dei morti* (Halotti szertartás 31. tétel) kezdetű tételben köszön vissza: ott az alt szólista és az ütösök szinte minden hangindítása összekapcsolódik, egy egészet alkot úgy, hogy a dallamok szaggatottan, szünetekkel tagolva szólalnak meg. Hasonlóság az is, hogy a szöveget megzenésítő harmóniák, a lassú tempó miatt időben igen távol esnek egymástól, elbizonytalanítva ezzel a darab folyamatos lüktetését. Természetesen a hangzástömbök az előadói apparátusnak megfelelően itt változatosabban, ütösökön és énekhangokon hallhatóak, nem pedig homogén módon, mint a nőikar esetében, ám a mű időtartama miatt (kb. 11 perc) ebben a tételben is kialakul egy, a zenei lüktetést nélkülöző érzet.

Egészen más stílusú az 1978-ban komponált *Apollónhoz* című Jeney-opusz. A kórusra, angol kürtre (vagy oboára), orgonára és tizenkét antik tányérra készült mű igen gyors (nyolcad = 240-260), sodró lendületű, és virtuóz előadásmódot igényel minden előadó részéről. Görög szövegre, Kallimakhosz versére íródott. Hangkészlete két, hiányos (hathangú), egymást tizenkét fokú hangsorra kiegészítő skálára épül, melyek a darab első részében fokozatosan egymás felé elhangolódva még hatvankétszer hangzanak el (1-64. ü.).

¹⁷ A két mű közel egyidőben keletkezett, az *Alef* című kompozíció 1971-72-ben készült.

The image shows a page of a musical score, numbered '2' at the top left. The score is for a piece titled 'A [D. 240-260]'. The instruments listed are 'Coro e Guitarra', 'Organ', and 'Guitras Armonio'. The score is written in a single system with multiple staves. The top staff is for the 'Coro e Guitarra' and contains a whole rest. The 'Organ' and 'Guitras Armonio' parts are written in a similar style, with notes and rests. The score is divided into measures, with measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, and 30 marked. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The page is numbered '2' at the top left.



3. kottapélda: Apollónhoz hangsora

Az angolkürt az énekszólammal halad, és ketten együtt az orgona állandóan mozgó dallamát dúsítják. Az orgona egyenletes nyolcadokban, negyedekben mindig szól, a nem szünő, és egyenletes mozgás – még akkor is, ha kottázott ritmusa van – pedig egy idő után azt segíti elő, hogy a hallgató elveszítse megszokott frázis, dallam, dinamika, tempó megfigyelési képességét, és a zene – miközben folyamatosan figyelemmel kísérjük – olyan hangzasképet és metrum nélküliséget eredményez, ahol a ritmust majd egyedül a szöveg lejtése és az énekelt részek között elhangzó csönd

képviseli. A szigorú nyolcadokkal leírt görög ritmusok a beszédszerű kiejtés segítségével felpuhulnak, és a frazeálás, valamint a szavakon belüli hangsúlyok kiemelésével hosszabb, összetartozó egységek létrehozását segítik elő, melyek így formai határokká is válnak. Így az énekhangoknak – amelyek az angolkürttel az orgonaszólamot erősítik, hol bekapcsolódva, hol kilépve a folyamatból – választó, elkülönítő, összekapcsoló szerepük egyaránt van, ezzel is elősegítve a folyamatos zenei előrehaladást. A szólamok ambitusa *cisz'* és *c''* között mozog, ezt a tartományt nem lépi át, így a feszültség-oldás, magas hang-mély hang keltette melodikus folyamatok belső összefüggései, illetve ellentétei ezáltal igen szűk keretek között mozognak. Az ének és a hangszerek dinamikája egyaránt konstans *forte*. Eme zenei paraméterek – a kis ambitus, változatlan dinamika és könnyű ritmus – amelyek külön egyszerű elemek, de a darab hossza miatt együttes hatásuk igen komplex, mind abban segítenek, hogy a zenei jellemzők közül a dallami fordulatok és azon elhangzó prozódiai megoldások kiemelten érvényesüljenek.

3 [♩. 240-260]

Corno 1
Corno 2
(Dura 1-2)

Hoi-an ho-tó-pu-lá-nos e-xi-tu-daph-ni-nos
Oí-ou ó-tá-ziá-zi-voú é-dei-za-to ó-pi-vos

Organo

Cambeito antiguo
(Batería)

5

har-óp-éx, hó-a d'ho-lon ty-ma-la-thron he-
ó-p-ziá, oí-a ó'ó-ziou tá-zi-zi-ó-pou é-

kas he-kas ho-stis a-ri-tros. kai
xas é-xas ó-ó-tis á-n-tros. kai

val

2. 11200

de pu ta thy-re - tra ku-lá: po-di Pho-i bus a- ras-
 ói zov tá óv-pe. z pa xa-dó zó-di Pho-i for á- pás-

45

sei' uch ho-m-asi e-pe-
 sei' súx ó-pá-eti é-rié.

neu- sen ho Dé- ti- os hé- dy ti phai-nix
 vru- sev ó dí- li- os új- dí ti pot- vif

A. 1900

4. kottapélda: Az Apollónhoz szövegformálása

Formai határokat nem szab direkt módon Jeney, azt az énekhang belépése, megjelenése ad, nagyobb cezúra nincs. Tagolás az orgona szólóját követő *general*

pausa (65-66 ü.), és hosszabb közjátékok (pl. 36-40 ü., 85-93 ü., 169-196 ü., 242-248 ü., 319-325 ü., vagy 497-512 ü.) után jön létre. Ám ezek a választóvonalak nem működnek a klasszikus formaérezék vagy időérezék keretein belül, tagolási pontként az antik tényérok megszólalásait vehetjük alapul, amelyek szintén a már említett hatvannégy skálát ismétlik meg. A mű hossza (26'22'')¹⁸ is okozza, hogy a hallgatás során úgy érezhető, nincs visszatérő motívum, nincs ismétlődő és megjegyezhető téma, a zeneileg megfogható paraméterek pedig fokozatosan elbizonytalanodnak. A kórusművet állandóság, időtlenség jellemzi, mégis minden soron következő hang magában hordozza a végtelen lehetőséget a skála különböző metamorfózisaira. Érzékletes példája tehát e kórusmű annak, hogyan lehet ledönteni a zenei megszokások falait pusztán ritmikai és prozódiai megoldásokkal.

Szintén kötött, szigorú metrikájú mű a *Madárhívogató* (1982)¹⁹, a *Szajkó* (1983) és a *Békák* (1996) is, ám lényegesen más stílus jellemzi őket. Egy cikkében Szitha Tünde²⁰ több szerzőtársával együtt Jeney műveit is vizsgálja annak kapcsán, hogy fiatal éveikben mennyire hatott rájuk az amerikai minimalista irányzat. Jeney kompozícióit figyelve arra a megállapításra jutottam, hogy a stílusra jellemző technikák – egyenletes pulzálás, repetíció, gyors tempó, merev határok közt mozgó dinamika – nem jelennek meg együtt, egy művön belül, inkább külön használja fel őket, egy markáns jegyre fókuszálva. A folyamatos lüktetésű, könnyen megjegyezhető dallamokból álló stílus nem vált Jeney eszköztárának állandó szereplőjévé, de kórusműveiben az irányzat több felismerhető példáját is megtaláljuk. Mindhárom mű a kánon-technikán és a kis lépésekből álló, könnyen variálható melódián alapul. A *Madárhívogató* és a *Békák* dallama kis terc lépéssel indulva, négy szólamra fejlődve vonul végig a homogén vokális szólamokon, egyszerű dinamikai változásokkal (*mp*, *mf*, *f*) és az ambitus fokozatos növelésével éri el a zenei csúcspontot, hogy majd egyszerűen lebontva a felépített dallamot, megnyugodva eljusson a zárlatig. Kis gyakorlással könnyedén énekelhető, jól memorizálható és élvezetes szövegű²¹ kórusművek ezek, ezzel a stílussal mégsem találkozunk komolyabb formában Jeney művészetében.

¹⁸ Hungaroton Classic HCD 31653, 1996.

¹⁹ Lásd erről: Szitha Tünde: „Lemezismertető”. In. Uő: Jeney Zoltán: „Önidézetek, Sostenuto, Spaziosa calma, El silencio, Madárhívogató”. Hungaroton Classic HCD 32050, 2002.

²⁰ Szitha/2000. Ide: 136.

²¹ Mindháromat Weöres Sándor szövegeire komponálta.

Lukin László 70. születésnapjára

Békák

- Weöres Sándor -

Jeney Zoltán

1 $(\bullet = 180)$

bre - ke - kex bre - ke - kex bre - ke - kex! bre - ke - kex bre - ke - kex bre - ke - kex bre - ke - kex bre - ke - kex bre - ke - kex

bre - ke - kex bre - ke - kex bre - ke - kex! bre - ke - kex bre - ke - kex bre - ke - kex

Bre - ke - kex bre - ke - kex bre - ke -

4

bre - ke - kex bre - ke - kex bre - ke - kex bre - ke - kex bre - ke - kex bre - ke - kex bre - ke - kex bre - ke - kex bre - ke - kex

bre - ke - kex bre - ke - kex bre - ke - kex bre - ke - kex bre - ke - kex bre - ke - kex bre - ke - kex bre - ke - kex bre - ke - kex

kex! bre - ke - kex bre - ke - kex bre - ke - kex bre - ke - kex bre - ke - kex bre - ke - kex bre - ke - kex bre - ke - kex bre - ke - kex

Bre - ke - kex bre - ke - kex bre - ke - kex! bre - ke - kex bre - ke - kex bre - ke - kex bre - ke - kex bre - ke - kex bre - ke - kex bre -

7

bre - ke - kex bre - ke - kex bre - ke - kex bre - ke - kex bre - ke - kex bre - ke - kex bre - ke - kex bre - ke - kex bre - ke - kex

bre - ke - kex bre - ke - kex bre - ke - kex bre - ke - kex bre - ke - kex bre - ke - kex bre - ke - kex bre - ke - kex bre - ke - kex

kex bre - ke - kex bre - ke - kex bre - ke - kex bre - ke - kex bre - ke - kex bre - ke - kex bre - ke - kex bre - ke - kex bre - ke - kex

ke - kex bre - ke - kex bre - ke - kex bre - ke - kex bre - ke - kex bre - ke - kex bre - ke - kex bre - ke - kex bre - ke - kex bre - ke - kex bre -

5. kottapélda: Repetíció a Békák című vegyeskari műben

A Halotti szertartásban is megtalálható a repetitív stílus néhány példája. Elsősorban az orációk megjelenésénél érzékelhető (no. 3.c, no. 45.b, d.) az egyenletes, hadarás-szerűen gyors tempóban, illetve az elcsúsztatott kánon-technikában. A kánon több tételben is felismerhető, de jelenléte eszmeileg inkább a

középkori technikákra vezethető vissza. (Ilyen az *Absolve Domine* no. 16, és az *In paradisum* no. 30 antifóna is.) Az ismétlés, mely a minimálistílus alapköve, viszont végig jelen van Jeney Szertartásában, mint formai rendezőelv. Erre példa az *Exultabunt Domino* (no. 2.a és no. 14. tétel), a *De profundis* zsoltár (no. 5.i; 18; 43. tétel), és a *Subvenite* rezponzórium (no.4., 23.) is.

Jeney itt felsorolt művei jól tükrözik azt az utat, amely később nagy oratóriumához vezetett. Vokális műveinek jellemzői már későbbi ötleteit – harmóniakezelését, ritmikai megoldásait, dinamikai elképzeléseit, nem zenei tárgyú anyagok formai és szerkezeti struktúrába építését – hordozzák magukban. Ezek a stílusjegyek nagy ívű kompozíciójában összefoglalva, dramaturgiailag és zeneileg egységes tartalommal vannak jelen. Fontosak az általam elemzett művek abból a szempontból is, hogy a zenei szövet hagyományos kezelésmódjának lehetőségeit feszegetik, szakítva elődeinek, például zeneakadémiai tanárának Farkas Ferencnek stílusával. Életművét tekintve a folyamatos, organikus változás érvényesül, hiszen eme korábbi műveinek komponálása során felmerülő kérdéseket, és az azokra adott válaszokat Jeney beépítette későbbi *magnum opus*-ába, a Halotti szertartásba.

2. Hagymányok újragondolása az oratórium építőköveiben

2.1. Szövegekönyv

A mű Czesztochovai Cationale pálos temetésrendjét követi. Ez az egyetlen magyar alapítású szerzetesrend, így a könyv a szertartás magyarországi gyakorlatát rögzíti. A darab szerkezete hűen követi ezt a szertartásrendet, eltekintve a gyászmise (*requiem*) és az utána következő templomi körmenet megzenésítésétől. A szerzőnél a rítus hat nagy részre osztható: I. Commendatio animæ – Lélekajánlás, II. Vesperæ mortuorum – Halotti vecsernye, III. Vigilia defunctorum – Halotti virrasztás, IV. Absolutio – Feloldozás, V. Depositio corporis – Eltemetés és végül VI. Consolatio – Vigasztalás, ennek megfelelően az oratórium hat részességét is ez a felosztás határozza meg. A hat nagy részt negyvenhét tételre bontja Jeney, a latin szöveg mellé görög, héber, német és orosz vallásos szövegeket illeszt, valamint magyar és olasz költők verseit, illetve Lajtha László gyűjtötte magyar népdalokat¹ zenésít meg. A szerző által választott részletek közös pontja a halál-haláltusa lelki folyamatainak költői ihletettséggű, szemléletes megjelenítése.

A szertartás kivonatos rendjét Jeney Dobszay Lászlótól kapta 1987-ben², és az egyes részek megnevezését is ő sugallta, bár a végleges címek csak 1994-re alakultak ki. Habár a szerző több különböző gregorián dallamváltozatot is kapott Dobszaytól³, javarészt a lengyel kódexben közölt zenei anyagokat használta fel.

A katolikus temetési szertartás szolgált tehát a mű szövegének gerincéül, és ezek közé ékelt be a komponista vers, illetve népdal ihlette tételeket. Így a drámai témát megzenésítő oratórium változatosabbá vált, valamint – a szövegek egyházi idézetekre való reflektálásával – egységes és organikus szerkezetű, világi szövegeket is idéző, liturgikus témájú mű született. A választékos témájú részletek általában a személyes hangú közlendőt fejezik ki, ezzel is gazdagabbá téve a végső búcsú rituáléját. Alább közölt táblázataimban jól követhető a felhasznált egyházi, vagy költői részletek sorrendje és a tételek szerkezeti felépítése.⁴

¹ Lajtha László: *Sopron megyei virrasztó énekek* (Népzenei monográfiák 4.) Budapest : Zeneműkiadó, 1956.

² Farkas/2006. Ide: 870-871.

³ Farkas/2006. Ide: 871.

⁴ A táblázatok kizárólag a kórust felhasználó tételeket tartalmazzák.

1. táblázat: A Halotti szertartás szöveg szerinti tételrendje az első egységben

Tétel	Cím	Szöveg funkciója	Szöveg eredete
No. 1.	Mottó	vers	Pilinszky János: Sötét mennyország KZ Oratórium – részlet
No. 2.	Exultabunt Domino	liturgikus	gregorián antifóna
No. 3.a.	Miserere mei, Deus	liturgikus	50. zsoltár
No.3.b.	panay homarmeru	liturgikus	Jób16, 17-18, Jób 30, 26-28, Jób 30, 30-31
No. 3.c.	Tibi Domine	liturgikus	gregorián oratio
No. 3.d.	arom yatzati	liturgikus	Jób, 1, 21
No. 3.e.	Suscipe Domine	liturgikus	gregorián oratio
No. 3.f.	Miserere mei	liturgikus	50. zsoltár
No. 4.	Subvenite	liturgikus	gregorián responzórium

Az első – Commendatio animæ – rész kilenc szöveges tételéből csupán a kezdő, Pilinszkyt idéző tétel köthető költőhöz⁵, és ez a vers dramaturgiai erejének köszönhetően provokatívan indítja a lélek haláltusájáról szóló nagy egységet. A szertartás kezdetének liturgikus zenei anyagát Jeney maga választotta antifónával, zsoltárral és könyörgésekkel folytatja, valamint ide illeszti Jób történetének

⁵ A Mottóról bővebben a 2.2.1. fog szólni.

szenvedést, illetve halált leíró bibliai részletét is. A haldoklásról szóló szakasz pálos rendi egyházi anyaga a Dobszay által adott kottákban sem kötött, ezért Jeney szabadon kezelhette a tematikus szövegeket. A négy tételre tagolt kezdő részt rituálisan meghatározott eleme, a Subvenite responzórium zárja, amely előtt Jeney reflexióként az 50. zsoltárt idézi vissza.

A második tétel – *Vesperæ mortuorum* – Halotti vecsernye – egyetlen számmal jelölt tételből áll (5a-o), szerkezetileg pedig antifónák és zsoltárok váltakozásából épül fel. Mindegyik részhez szorosan kapcsolódik egy cimbalomra írt ritornello közjáték, amely kissé variálva, de állandóan visszatér. Emellett az antifónákhoz mindig illeszkedik egy-egy népi virrasztóének Lajtha László Sopron megyei gyűjtéséből válogatva. A ciklus zárásaként itt is egy nagyobb szabású tételt ír Jeney: a Magnificatot (Mária hálaéneke a Lukács evangéliumából) helyettesítendő, Weöres Sándor Mária siralma című versét idézi. Ennek apparátusa (cimbalom + szoprán szóló) és lírai hangvétele⁶ szinte képszerűen jeleníti meg a halott mellett egyedül maradó gyászoló fájdalmát.

Eredetileg öt zsoltár, majd a *Magnificat* szólalt meg, a zsoltárok antifónával keretezve, Mária hálaéneke pedig nagy antifóna bevezetővel. A táblázatból jól látható, hogy Jeney a szerkezetet meghagyja, ám új zenei idézetekhez nyúl. A zsoltárokat háromszor népi virrasztóénekekkel helyettesíti (no. 5.b., d., f. és g. ahol az utolsó kettő egymást követi, csak a ritornell-lel elválasztva), a meghagyott két zsoltár mellé pedig tropus szerűen illeszti be a sirató-szerű dallamokat (no. 5.j., m.). A népi énekek megzenésítésével, amelyeket Lajtha gyűjtésében talált, már igen korán, 1988-ban foglalkozott.⁷ A Halotti Vesperás különlegessége, hogy a Sopron megyei dallamokat és a stílusban alapvetően ezektől messze eső antifónákat, valamint zsoltárokat hangrendszerükkel, fokozatosan felépülő közös ambitussal kapcsolja össze. A stilisztikai határok, formai különbségek így lassan elmosódnak, míg a Jeney által fontosnak vélt közös pontok kaleidoszkóp-szerűen kiemelkednek.

⁶ Dalos Anna: „A lélek és a formák”. *Holmi* XVI/9 (2004. szeptember): 1175–1178. Ide: 1177.

⁷ Bővebben erről: Farkas/2006. Ide: 888.

2. táblázat: A Halotti szertartás szöveg szerinti tételrendje a második egységben

Tétel	Cím	Szöveg funkciója	Szöveg eredete
No. 5.a.	Placebo Domino	liturgikus	gregorián antifóna
No. 5.b.	Ó, jaj félek	virrasztó ének	Sopron megyei virrasztóénekek Lajtha László gyűjtéséből ⁸
No. 5.c.	Heu mihi	liturgikus	gregorián antifóna
No.5.d.	Ím látod világ voltage	virrasztó ének	Sopron megyei virrasztóénekek Lajtha László gyűjtéséből ⁹
No. 5.e.	Dominus custodit	liturgikus	gregorián antifóna
No. 5.f.	Már elmégyek	virrasztó ének	Sopron megyei virrasztóénekek Lajtha László gyűjtéséből ¹⁰
No. 5.g.	Óh, jaj félek	virrasztó ének	Sopron megyei virrasztóénekek Lajtha László gyűjtéséből ¹¹
No. 5.h.	Si iniquitatis	liturgikus	gregorián antifóna
No. 5.i.	De profundis	liturgikus	129. zsoltár
No. 5.j.	Életadó halál ura	virrasztó ének	Sopron megyei virrasztóénekek Lajtha László gyűjtéséből ¹²
No. 5.k.	Opera manuum tuarum	liturgikus	gregorián antifóna
No. 5.l.	Confitebor tibi Domine	liturgikus	137. zsoltár
No. 5. m.	Tsalárd színnek fénylő világ	virrasztó ének	Sopron megyei virrasztóénekek Lajtha László gyűjtéséből ¹³
No. 5. n.	Omne quod	liturgikus	gregorián nagyantifóna
No. 5. o.	Mária siralma	vers	Weöres Sándor: Mária siralma a Második szimfóniából

⁸ Lajtha László: *Sopron megyei virrasztóénekek*. (Népzenei monográfiák 4.) Budapest : Zeneműkiadó, 1956.

⁹ i.m.

¹⁰ i.m.

¹¹ i.m.

¹² i.m.

¹³ i. m.

A Halotti szertartás harmadik nagy egysége – *Vigilia Defunctorum* – az eredeti szertartás leghosszabb időtartamú eseménysorozata volt. Magában foglalta ugyanis az éjfélt követő imádkozáson kívül a hajnali imaóra (*laudes*) zsoltárait, könyörgéseit.

Az eredeti temetési rend egy meghívó zsoltárral (*Invitatorium*) kezdődött (94. zsoltár) melyet egy antifóna keretezett. Jeney nem változtatott e szerkezeti felépítés kezdetén, de a himnusznak csak a kezdeti sorait zenésítette meg. („*Venite, exultemus Domino, jubilemus Deo, salutaris nostro, praeoccupemus faciem ejus in confessione, et in psalmis jubilemus ei*”.)

A következő nagy egység – *nocturnus* – három zsoltárból, a hozzájuk tartozó antifónával, és három olvasmányból állt. A *lekciókhoz* szintén külön-külön rezponzórium társult, kiegészítve ezzel a liturgikus szöveget. A három-három idézetből álló tömböket a latin nyelvű Miatyánk különíti el. Ilyen *nocturnusból* rendszerint három követte egymást egy virrasztáson.

Az oratóriumban a szerző (nyilván a hangverseny átlagos időkereteit is figyelembe véve a dramaturgiai okokon túl) rövidíti ezt a szakaszt. Csupán egy *nocturnus* kerül a műbe, az sem teljes bibliai szöveggel. A három zsoltár (5., 6. és 7.) mindegyike töredékes. Az 5. nyolc, a 6. hat és a 7. zsoltár kilenc versével dolgozik Jeney, megtartva a hozzájuk kapcsolható antifónákat. A két szakaszt itt is a Pater noster választja el, melyet a kórus ad elő. Az olvasmányok közül viszont csak egyet tart meg a szerző, visszaidézve a *Commendatio animae*-ben már hallott Jób imáját (Jób 1, 21 3.d tétel). A férfi szólisták által énekelt héber, görög és latin nyelvű lectio polifónikus gazdagságát az egyszerű, *unisono* rezponzórium követi, majd egy hangszeres *ricercare* hangjai zárják a virrasztás rítusát.

A *laudes* eredeti szerkezete hasonló a vesperáshoz: öt zsoltár a hozzá tartozó antifónákkal, majd nagyantifóna Mária hálaénekével (Lk, 1, 46-55). Ezeket szabadon választott zsoltárok, könyörgések követik, záró imaként pedig újra a *De profundis* hangzik fel. A Halotti virrasztásként fordítható harmadik rész tömörítve reprezentálja a felépítést. Csak az első antifóna (*Exultabunt Domino*) és a hozzá tartozó zsoltár (*Honnéni Elohim* – a *Miserere* héberül – tenorszólóként saját dallamra) hangzik el, ezt követi az *Absolve Domine* nagyantifóna vegyeskarra, kötetlen könyörgésként pedig két tételt, Ezekiás énekét és a 129. zsoltárt zenésíti meg Jeney. A harmadik rész érzelmi megnyugvását egy Tandori versre komponált korállal éri el a szerző.

3. táblázat: A Halotti szertartás szöveg szerinti tételrendje a harmadik egységben

Tétel	Cím	Szöveg funkciója	Szöveg eredete
No. 6.	Circumdederunt me	liturgikus	gregorián antifóna, 94. zsoltár
No. 7.a.	Dirige Domine Deus	liturgikus	gregorián antifóna
No. 7.b.	Verba mea	liturgikus	5. zsoltár
No. 8.a.	Convertere	liturgikus	gregorián antifóna
No. 8.b.	Dominen ne in furore	liturgikus	6. zsoltár
No. 9.a.	Nequando rapiat	liturgikus	gregorián antifóna
No. 9.b.	Domine, Deus meus	liturgikus	7. zsoltár
No. 10.	Pater noster	liturgikus	ima
No. 11.	arom yatzati	liturgikus	Jób 1,21
No. 12.	Libera me Domine	liturgikus	gregorián responzórium
No. 14.	Exultabunt Domino	liturgikus	gregorián antifóna ld.: 2.a. tétel
No. 15.	Honnéni Elohim	liturgikus	50. zsoltár héber nyelven
No. 16.	Absolve Domine	liturgikus	gregorián nagyantifóna
No. 17.	Canticum Ezechie	liturgikus	Izaiás 38, 11-13, 15
No. 18.	De profundis	liturgikus	129. zsoltár
No. 19.	Choral: „Minden eltűnendők...”	vers	Tandori Dezső minden eltűnendők: <i>Raszternyak – egy másik párizsi regény című kötetből</i>

A virrasztás után a középkori szertartás során a halottért misét mondtak, melyhez a ravatalnál feloldozási rítus csatlakozott. Ebben a tételben Jeney nem zenésíti meg az egész Requiem-et, csupán a kezdetét. Az Introitus (20. t.) a vegyeskarban *d* hangon recitál. Ez a *d* hang az oratórium ciklusaiban többször megjelenik, és mivel az egész szertartás itt fejeződik be, alaphangként is funkcionál a műben.¹⁴ A requiem szöveg utáni körmenetet egy Weöres Sándor vers¹⁵ helyettesíti, melynek hangulata, énekelt íve nagyon hasonlít a gregorián dallamvilághoz. Ezután újra a kórus veszi át a főszerepet: nyolc tételen keresztül rezponzóriumok, könyörgések szólnak hangszerelve, szinte mindig egy szólamban. Az egész recitáló szakasz az eredeti latin dallamokat veszi alapul, hol pontosan, hol csak hangulatában idézve azokat.

Az Absolutio rész végére egy zárókorált és egy körmeneti antifónát illeszt Jeney. Az Ady versre¹⁶ írott korál egy tenor és szopránszólóra írt Bach ária feldolgozással van egybekomponálva.¹⁷ A szigorú ellenpontos szerkesztésmód és a jellemzően barokk formai megoldás itt kevésbé idézi a középkori hagyományokat, mint eddig. Az ezt követő nőikari *In paradisum* tétel zárja a feloldozási szakaszt: a három szólam azonos magasságban mozogva énekel egy proporciós kánont, dominánsan alátámasztva a krotálokkal kiegészített zenekari kísérettel. A hanghatás egyszerre hasonlít egy templomi harangozáshoz és egy körmeneten beszélgető halottas menethez. Ezáltal Jeney, pusztán zeneszerzői technikájára támaszkodva, életszerűen jeleníti meg a szertartás cselekményét.

¹⁴ A mottót maga Jeney is *d* tonálisának vallja (Farkas/2006. 874.), de a 2.a. antifóna, majd a mottóra írott 2.b. *ricercare* is *d* köré rendeződik. A nagy ívű 3. tétel kíséretében elrejtett mottó sor többször, a hosszan tartott *d* hangot cezúraként használva jelenik meg, és az egész tétel is a nagy *d* hangon ér véget. A *d* tonális szintén jelen van a 4. *Subvenite* tételben, az 5. b.,l., tételekben valamint a ciklust záró *cimbalom-ricercare*-ban is. Fraktálsor felhasználása, vagy gregorián *modus* idézése okán ilyen tonálisának veszem a 7.b., 13., 14., 15., 20., 23., 27., 45.f., 46., 47. tételeket is.

¹⁵ Weöres Sándor: *Én imádoztam a kereszt tövébe hullva* – részlet a Szent György és a sárkány című műből.

¹⁶ Ady Endre: *Adja az Isten*.

¹⁷ Johann Sebastian Bach: *„Ich bin nun achtzig Jahr”* (Variáció a 71. kantából: – A Gott ist mein König – áriára).

4. táblázat: A Halotti szertartás szöveg szerinti tételrendje a negyedik egységben

Tétel	Cím	Szöveg funkciója	Szöveg eredete
No. 20.	Requiem æternam	liturgikus	gregorián oratio (latin nyelvű halotti mise kezdete)
No. 21.	Én imádoztam	vers	Weöres Sándor: Szent György és a sárkány
No. 21.b.	Lux æterna	liturgikus	gregorián antifóna
No. 22.	Non intres	liturgikus	gregorián oratio
No. 23.	Subvenite	liturgikus	gregorián responzórium
No. 24.	Deus cui omnia vivunt	liturgikus	gregorián oratio
No. 25.	Ne recorderis	liturgikus	gregorián responzórium
No. 26.	Fac quæsumus	liturgikus	gregorián oratio
No. 27.	Libera me Domine	liturgikus	gregorián responzórium
No. 28.	Absolve quæsumus Domine	liturgikus	gregorián oratio
No. 29.	Ich bin nun achtzig Jahr/ Adja az Isten	ária és vers	J. S. Bach: 71. kantáta szöveg/ Ady Endre: Adja az Isten
No. 30.	In paradisum	liturgikus	körmeneti antifóna

A Depositio corporis – Eltemetés – ciklust az újra felhangzó ütősökkel köti át Jeney az előtte valókhoz. Az olasz Laura Romani¹⁸ versére komponált tétel egy, a hallhatóság határán mozgó, nagyrészt a kisoktáv ambitusában írott altszólo,

¹⁸ Laura Romani: Il silenzio dei morti – A holtak csendje.

ütőkísérettel. A szöveget hűen kifejező zene (A holtak csendje) egy pillanatra elbizonytalanít, hogy valóban az élők oldaláról szól-e még az ének. A következő tétélekkel azonban minden a helyére kerül. A zenekari *ricercare* alatt szinte látjuk, ahogy a templomi feloldozás után a menet a temetőbe érkezik, ahol szabályos rend szerint – énekek, könyörgések váltakozásával – történik meg a test sírba tétele és elföldelése. A szertartás itt is kissé sűrítve hangzik fel. Egy Jeney által komponált siratótétel¹⁹ után újra változatos összeállításban hangzanak el a kötelező szövegrészek: hol egy-egy kóruszóló, hol szóló és kórus felelget egymásnak. Mint egy valódi temetésen, ahol a pap és a kántor szakszerűen és hivatalból teszi a dolgát. A vegyeskarnak talán itt van a legtöbb szerepe: bár a szertartás szerint éneklő a tétéleket, mégis személyessé válnak megszólalásai, főleg a két ciklus végi tételben. Az óorosz nyelven íródott Simeon hálaéneke²⁰, tenorszólóval kiegészülve a nagy ortodox egyházi kórusokat idézi.²¹ Az utolsó *De profundis* tétel, a mű során harmadik alkalommal hangzik fel²², amelyben Jeney zenéjével saját művét, a Schoenberg előtt tisztelgő Alef-et (1972) idézi.²³

¹⁹ Orbán Ottó: Hallod-e, te sötét árnyék.

²⁰ Lukács 2, 29–32

²¹ Dalos/2006 Ide: 903.

²² Commendatio animae no. 5.i és Vigilia Defunctorum no. 18.

²³ A *De profundis* tételről bővebben a 3.2. pont szól.

5. táblázat: A Halotti szertartás szöveg szerinti tételrendje az ötödik egységben

Tétel	Cím	Szöveg funkciója	Szöveg eredete
No. 31.	Il silenzio dei morti	vers	Laura Romani: Il silenzio dei morti
No. 32.b.	Hallod-e, te sötét árnyék	vers	Orbán Ottó: Hallod-e, te sötét árnyék
No. 33.	Deus, qui fundasti terram	liturgikus	gregorián oratio
No. 34.a.	Aperte mihi	liturgikus	gregorián antifóna
No. 34.b.	Confitemini Domino	liturgikus	117. zsoltár
No. 34.c.	Aperte mihi	liturgikus	gregorián antifóna ismétlés
No. 35.	Ingrediar	liturgikus	gregorián antifóna
No. 35.b.	Quemadmodum desiderat	liturgikus	41. zsoltár
No. 35.c.	Tibi Domine	liturgikus	gregorián oratio
No. 36.a.	Hæc requies	liturgikus	gregorián antifóna
No. 36.b.	Memento Domine, David	liturgikus	131. zsoltár
No. 37.a.	De terra plasmasti me	liturgikus	gregorián antifóna
No. 37.b.	Domine, probasti me	liturgikus	138. zsoltár
No. 38.a.	Non intres	liturgikus	gregorián antifóna
No. 38.b.	Domine exaudi	liturgikus	101. zsoltár
No. 39.a.	Omnis spiritus	liturgikus	gregorián antifóna
No. 39.b.	Laudate Dominum de cælis	liturgikus	148. zsoltár
No. 40.	Ego sum resurrectio et vita	liturgikus	gregorián antifóna
No. 41.a.	Nunc dimittis	liturgikus	Lukács 2, 29
No. 41.b.	Omnipotentes	liturgikus	gregorián oratio
No. 41.c.	Nyne oþpushchayashi raba	liturgikus	Lukács 2, 29-32
No. 42.	Memento mei	liturgikus	gregorián responzorium
No. 43.	De profundis	liturgikus	129. zsoltár

Az utolsó ciklusban – *Consolatio* – Vigasztalás – használja ki legjobban Jeney a vegyeskar lehetőségeit. Ez dramaturgiai szempontból is érthető, hiszen a cselekmény főszereplője a temetésről távozó tömeg, amely a szertartás végeztével részben visszatér a templomba, részben elszéled²⁴, és magára marad feldolgozatlan érzelmeivel. Az oratórium itt néhány korábbi részletet – a Mottó töredékét, illetve a bűnbánó zsoltárt – és három vers-megzenésítést²⁵ fűz a könyörgések közé. Az első Lamento tétel szoprán szólója után – mely lehet akár egy fájdalmát megéneklő rokon, vagy akár még a gyászolt ember hangja is – minden részben szerepet kap a kórus, szinte előkészítve a záró tétel búcsúfohászatát, („nyugodjék békecsöngésben”) a gyászoló tömeg utolsó jókívánságát a halotthoz. A zenei anyag ezekben a tételekben igen leegyszerűsödik, a tizenkétfokúság helyett a modalitás – pszeudomodalitás – és a gregorián dallamvilág kerül túlsúlyba. A legfontosabb középkori szöveg (45.c.: *Si bona suscepimus* responzórium), amely az Úr akaratának elfogadását hangsúlyozza, több szólamban, kötött ritmikai keretek között hangzik fel, már előkészítve az utolsó tételek unisono egyszerűségét. A Prudentius himnusz – melynek ereje is és épp ebben az egyszólamúságban rejlik – mondanivalójával vigaszt nyújt, egy olyan korból idézve, ahol a hit erejét még nem kérdőjelezte meg az isteni magaslatokra törő ember individualista szelleme.

²⁴ Dobszay/2006. Ide: 271. o .

²⁵ Kosztolányi Dezső: Rapszódia, A magyar romokon (44. t.) Szép Ernő: De szégyen élni (45.e. t.) és Prudentius: *Iam maesta querela* (46. t.)

6. táblázat: A Halotti szertartás szöveg szerinti tételrendje a hatodik egységben

Tétel	Cím	Szöveg funkciója	Szöveg eredete
No. 44.	Lamento	vers	Kosztolányi Dezső: Rapszódia/A magyar romokon
No. 45.a.	Hol volt, hol nem volt	vers	Kosztolányi Dezső: Halotti beszéd/Pilinszky János: Sötét mennyország KZ oratórium – részletek -
No. 45.b.	Exauditor omnium	liturgikus	gregorián oratio
No. 45.c.	Si bona suscepimus	liturgikus	gregorián rezponzórium
No. 45.d.	...Per Christum Dominum	liturgikus	gregorián oratio
No. 45.e.	De szégyen élni	vers	Szép Ernő: De szégyen élni
No. 45.f.	Miserere	liturgikus	50. zsoltár
No. 46.a.	Iam maesta	liturgikus	Prudentius: Deus ignee fons animarum himnusz
No. 46.b.	Deus, qui nos	liturgikus	gregorián oratio
No. 47.	Requiem æternam	liturgikus	Prudentius: Deus ignee fons animarum himnusz/gregorián oratio

Összefoglalva: a mű felépítéséhez a pálos rítus szigorú szerkezete szolgált alapul, Jeney pedig a szerző szabadságával élve, lazította és újkori értelmezésekkel gazdagította eme komplex témát. Dobszay László szerint²⁶ Bach passióinak felépítése ért el hasonló célokat: ahogy itt a temetési rend eseményközléseit a kórusok, vagy hangszeres közjátékok kötik össze – melyek a tényekhez fűződő érzéseket, gondolatokat hivatottak kifejezni – úgy kapcsolódtak Bachnál a bibliai szövegű recitativók a hangszeres elbeszélésekhez, áriákhoz, kórusrészekhez. A dallami és szövegi ismétlődések vezérfonalként futnak végig az oratóriumon, segítségükkel keretbe foglalva az objektív történetet, de leválaszthatatlan részekként kötődnek hozzájuk a válogatott népzenei idézetek vagy a költött szövegek is. Ezt

²⁶ Dobszay/2006. Ide: 265.

Jeney sokszor tropus-szerűen oldja meg²⁷, ezáltal téve szorosabbá a zenei idézetek kapcsolatát egymással. A jelenkori tételek betoldása, mai magyar és külföldi költők verseinek beillesztése mind homogén egységgé alakítja az oratóriumot. A tropus a zenei egység megtartása mellett formaalkotó erővel is bír, a fentebb leírt vesperás tételei egyetlen szám alatt jelennek meg, a részeket egy visszatérő cimbalom-ritornell foglalja össze és a rövid, villanásszerű népi idézetek ismétlődő jellegükkel, tropus-szerű kiegészítésekkel és hasonló zenei anyagokkal segítenek abban, hogy egységes, összetartozó szerkezetű tétel szülessen.²⁸ A szerkezeti és komponálási mód megoldásai pedig ezáltal összhangba kerültek a liturgikus közlendővel, hisz a vesperás sem tagolható további részekre.

Ha a librettó szerkezeti felépítését a versek, népi szövegek, illetve liturgikus idézetek előfordulása szerint tekintjük át²⁹, rögtön szembetűnik a régi pálos töredékek többsége (lásd a 7. táblázatot). Az első egységben – *Commendatio animæ* – egyetlen Pilinszky idézet szerepel. A költő nem titkolta katolikus hitét a kommunista rendszerben sem, műveinek túlnyomó része szakrális témájú. A keresztény vallás Istennek az emberekkel való együtt szenvedését Jézus Krisztusban szemléli. Benne Isten a földre jött és együtt szenvedett minden idők minden szenvedőjével. A kezdő verssorok magányos farkasa, aki feláldozza létét az emberekért, Jézust példázza, és az ő halálára asszociálva lépünk be Jeney oratóriumába: isteni jelkép által helyezhetjük bele magunkat a haldoklás folyamatába. Egy mindenkit elérő állapot, melyet így egyszerre ábrázolhat objektíven – a rítussal – és a földtől elrugaskodva is. Ahogy a bemutató után Farkas fogalmazta, a „Pilinszky-mese vége a halál pillanatának beálltát jelöli”.³⁰ Az arányaiban rövid vers tehát mondanivalójának mélysége által egyensúlyba kerül a pálos szövegek időben hosszabb részeivel.

A második nagy egység – *Vesperæ mortuorum* – tizenöt énekelt darabja közé 8 egyházi-, 6 Lajtha-szöveg és 1 Weöres-költemény került. Alapvetően új szín a népdalok szövege is, melyekben virrasztóénekként természetesen jelen van az istenhit, de a zsoltárokkal, antifónákkal a fő kapocs a halál leírása, a hozzá való

²⁷ A tropus a különböző liturgikus énekekhez illesztett betoldások közös neve. A 8. és 15. század között a *sequentia* mellett a leggyakoribb olyan forma, mely zenei és szövegi hozzáadásokkal dolgozik. Zenei, irodalmi és szerkezeti szempontból is igen változatos műfaj. A jelenkori gregorián gyakorlatban már nincs jelen. Bővebben erről lásd még: Dobszay/1993.

²⁸ A vesperás népi dallamairól lásd: Farkas/2011 cikkét.

²⁹ A táblázatban kerekített értékeket használok, arányaiban így jobban áttekinthetőek a vizsgált részek egymáshoz viszonyított tulajdonságai.

³⁰ Farkas Zoltán: „Lélektől lélekig”. *Muzsika*, XXXVII/5. (1994. május): 30-33. ide: 32.

viszony megéneklése és az ismeretlentől való félelem feldolgozása. Mindkettőben jelen van a félelem mellett a bizalom és az örök életre vágyakozás is. „Igen rettegek: / Jaj mit míveljek, / Mit látok?” Erre rímel a latin szöveg: „Jaj nékem, mert hosszúra nyúlik zarándoklásom ideje.” Vagy: „Paraditsomnak kertében. / Lészek Istennek kedvében.” – és „Az angyalok színe előtt éneklek néked és leborulok a te szentélyed előtt.” Ezek a hullámzó, kontrasztáló érzelmek egyenesen vezetnek majd el a tételt záró Weöres vershez, amely katartikusan rajzolja meg a gyász fájdalmát.

Véleményem szerint a Mária siralma egyszerre értelmezhető liturgikus részletnek és siratónak. 20. századi írói technikával készült sirató ez, Mária idézi fel a földön emberként szeretett fiának gyermekkorát és állítja szembe a kivégzés jelenével. Az egyén fájdalma maivá, testközelié teszi az élményt, a szereplők azonban – Jézus és a Szeplőtelen Szűz – az égi valóhoz köthetők. Sem könyörgés, sem kérés nincs azonban a verssorok mögött, egyszerűen csak elmeséli, megéli fájdalmát Mária, épp úgy mint a zeneszerző által válogatott Lajtha énekek is. Hasonló motívumok lelhetőek fel a részletekben. „Mit látok? / Hirtelen változását / Testednek hervadását / A halál kemény voltát.” – írja Lajtha. „Véred hullása, / szemeim sírása, / szép arcodnak hervadása / szívem szakadása.” – fogalmaz Weöres. A „Paraditsomnak kertében. / Lészek Istennek kedvében.” – pedig rímel a „jaj én fiam, én fiam, / hadd menjek utánad” – sorokra. Kapocs, összekötő erő tehát a magyar vers a népi és egyházi sorok között.

A két imaórát is magába foglaló harmadik egység – *Vigilia defunctorum* – szinte kizárólag a rítus elemeire épül. Az antifónák, zsoltárok nem idézik fel a teljes szövegeket, Jeney tömörítései, rövidítései mégsem szabadlják fel a cselekvéssort, és a hangversenytermek időkorlátaikat is figyelembe veszik.³¹ Ha a *Vigilia* pusztán egyházi tételek sora lenne, az érzésem szerint ellentmondana a logikus szerzői szerkesztési elveknek. A liturgikus sorok és kortárs nyolcsoros közti kapocs itt egyértelműen visszautal a barokk hagyományokra: az elbeszéléshez illesztett, és a koncerten szünet előtti³² utolsó nagy egységet záró korál – amely alig két perces – mély emberi érzésekkel nyugtatja meg és szabadítja fel a halott mellett virrasztó tömeg megrendült lelkét.³³ Úgy mint a passiókban, a korál itt is a cselekményt

³¹Déry/2006. ide: 293. Jeney megfogalmazásában: „Kocsis szigorú tempófelfogása nagyon jót tett az előadásnak”.

³² Mivel a mű teljes terjedelmében egyetlen alkalommal hangzott el, minden ilyen utalásomban a 2005. október 22-i ősbemutatóra gondolok.

³³ A Tandori vers megzenésítésének részletes elemzését lásd a 3.6. alfejezetben.

elmesélő, bibliai szövegek által keltett benyomásokra reflektál, mondanivalója hozzáfűz, értelmez és a közösség által összegyűlt érzéseket dolgoz fel. Gyógyírként hatna a valódi szertartáson, és ezt éri el vele a szerző is: a megénekelt „elfáradás” egyben a halott megbékélése is³⁴, akit a földi társai az elmondott zsoltárokkal és antifónákkal engednek el, hitük szerint egy új életbe.

A negyedik egység – *Absolutio* – szintén a szertartás szigorú kereteit tartva épül föl, csupán három irodalmi idézet szerepel benne, egy a halotti misekezdő ének *requiem* kezdősorai és a hasonló szövegű antifóna közé ékelődve (no. 20. és 21. tétel), kettő pedig azonos tételben (no. 29.) egymás után különböző nyelven. A negyedik részben drámai erejével és szófestő képeivel emelkedik ki mindegyik részlet: az egyén fájdalma, amit a liturgia elkendőz, a versekben nyer teret. „Veszve szemhéjam, / kiguvadt szememből szüntelen bánat kopog, / árnyesó hull / és az élő szív az üres világon mégse szakad meg”. Weöres szavait pedig a lux æterna antifóna szavai ellensúlyozzák: „*Lux æterna luceat eis Domine, / cum sanctis tuis in æternum / quia pius est*”.

Ahogy Weöres verse a körmenetet helyettesítette, úgy kerülnek Ady sorai a tételt záró körmeneti antifóna elé, mintegy előlegezve, magyarázva azt. Hasonló felépítésű a Tandori vershez, két versszakával egyszerűen vezet rá gondolatilag a következő nőikari tétel mondanivalójára: „Adja meg az Isten / Sírásaink végét, / Lelkünknek teljességes, / S vágyott békességét, Adja meg az Isten.” Ezt így követi a latin szöveg: „A paradicsomba vezessenek be téged az angyalok, / érkezésedre siessenek oda az apostolok. ... Az angyalok kara fogadjon be téged, / és Lázárral, / az egykori szegénnyel nyerd el az örök nyugodalmat.” Itt tehát a két tétel szerves részként beleszöve a rítusba, együtt alakul azzal, magyarázza, színesíti és gazdagítja azt.

Egészen más a helyzet az ötödik – *Depositio corporis* – egységnél. Bár itt is csak két vers kerül a 20 egyházi szöveg mellé, különálló tételként is mindkettő megállja a helyét. A nagy egység elején helyezkednek el, ezzel is mutatva, hogy nem tartja fontosnak Jeney beleszöni, hozzáköttni a pálos szertartás idézeteihez, inkább kontrasztként értelmezhetők az őket követő több, kisebb (szám szerint 20) tételhez képest. A Laura Romani költeményére íródott mű először nem a Szertartás tétélei

³⁴ Tandori kezdő soraira utaltam: Elfáradtam, Istenem, / hunyd le végre két szemem. / Majd, ha nyílik alkalom, / nyíljon, mint egy tűnt napon.”

közé volt szánva,³⁵ bár a szerző elbeszélése szerint a koncerten elhangozva rögtön érezte, hogy a nagy műben a helye, bár akkor még nem tudta pontosan, hogy hol. Az olasz és a magyar vers³⁶ is szólóhangra készült, együttes terjedelmük pedig majdnem az ötödik ciklus felét teszik ki.

A hatodik egység – *Consolatio* –, az utolsó elköszönés szertartásában a szerző zeneileg, prózailag is összegzi gondolatait. Egyaránt megjelenik a mottó (no. 45.), a népi ihletésű dallam (no. 44.), a pszeudomodális sor (no. 46.) és a gregorián kórusrecitálás (no. 47.) is. Az utolsó egység közel egynegyedét foglalják el a költői tropusok, és bár a táblázatban, keletkezési ideje és költője okán a liturgikus részletek közé soroltam, valójában Prudentius himnusza is műköltemény. Az első két tételben³⁷ – visszaidézve az indító Pilinszky sorokat – a szerző újra éli a halál beálltát, ám közben asszociálva a második világháború okozta borzalmakra, a haldoklást erről az oldalról közelíti meg. Pilinszky szerint, aki maga is látta a Harbach-i haláltábor, szent, ami itt történt.³⁸ Csak így értelmezve lehet újraindulni és a gyilkosnak is megbocsájtva tovább élni az életet. Talán a szerző értelmezése is belejátszott abba, hogy Prudentius sorait választotta befejezésül és egyben hitvallásul, mert ezzel keretbe foglalta halotti oratóriumát, valamint egyaránt adott értelmezést és lenyugvást is művének. „Jöjjön el majd az igazság ideje, / mikor Isten minden reménységet betölt; / megnyílván vissza kell majd adnod őt, / ahogyan átadom, abban az alakban.³⁹”

³⁵ Farkas/2006. Ide: 893.

³⁶ Orbán Ottó: Hallod-e, te sötét árnyék.

³⁷ A 45. tétel szerkezetileg is visszaidézi a 3. tételt. lásd erről a 3.1. pontot.

³⁸ „Mindaz, ami itt történt botrány, amennyiben megtörténhetett, és kivétel nélkül szent, amennyiben megtörtént.” Pilinszky János: *Ars poetica helyett*. In: *Versek, Osiris*, 1995 Ide:83.

³⁹ Prudentius: *Deus ignee fons...* No. 47.

7. táblázat: Liturgikus, költői és népi szövegek aránya, egységenként bontva

Egység/perc	liturgikus anyag/perc	vers/perc	népi dallam/perc	liturgikus és verses szövegek aránya egységenként és időben
Commendatio animæ kb. 29'	8 db/kb. 27'10"	1 db/1'49"	nincs	89/11 % és 95/5 %
Vesperæ mortuorum kb. 19'	8 db/7'47"	1 db/3'29"	6 db/6'22"	43/47 % és 39/50 % ⁴⁰
Vigilia defunctorum kb. 38'	15 db/35'50"	1 db/2'10"	nincs	94/6 % és 93,5/6,5%
Absolutio kb. 27'	9 db/20'46"	2 db/6'14"	nincs	83/17% és 76/24%
Depositio corporis kb. 39'	20 db/17'30"	2 db/17'24"	nincs	50/50% és 44/44%
Consolatio kb. 19'	7 db/13'40"	5 db (3 tételben) / 5'34"	nincs	70/30% és 70/30%

⁴⁰ Mivel tisztán hangszeres részleteket is tartalmaz Jeney szertartása, ciklusokban szereplő tételek időarányai nem minden esetben adják ki a 100 %-ot.

2.2. A Halotti szertartás zenei alaprétege – Kompozíciós technikák

Jeney oratóriumának kiindulópontja gregorián élményeihez köthető. Az egyszólamú, latin nyelvű dallamok teljesen átszövik, behálózzák a hat nagy egységet, szinte ezer évvel előbbi kort idézve. A rítus szabályossága és zenei nyelvezete viszont csak úgy tehető élővé, ha a modern kor stílusából épül és a jelenkori komponista alkotói attitűdje érvényesül benne.

Egy szabályrendszer mindig kötöttségek halmazából áll, ám Jeney számára ezek a keretek pozitívak: egy interjúban kiemeli, hogy a gregorián zenei formulái bárhol, bármilyen kontextusban meg tudnak jelenni⁴¹, s ezzel a zeneszerző számára szabadon variálhatóvá válnak. Ez a variálhatóság szabadságot és mértéket is ad egyszerre. A tökéletesen idézett melódiák mellett a kantuáléban szereplő énekesekre emlékeztető dallamfordulatokat kreál, melyeket középkori formákba bújtat. A kánon, a korál, a korálvariáció vagy a *cantus firmus* technika, mind a régi szerzők kompozíciós gyakorlatait idézik. Egyfajta mai értelemben vett tiszteletadás ez, a földidézett szerkesztésmódok átalakulva válnak a kompozíciós kifejezés általános eszközévé Jeney kezében.

Jeneynél több olyan fontos réteg épül egymásra, amelyek zeneileg az oratórium építőköveinek tekinthetők. Az első, a szerző által kitalált 128 hangú sor, mely véletlenek sorozata és kompozíciós tudatosság eredményeképp született meg.⁴² Fő jellemzője, hogy a gregoriánhoz hasonló kis ambitusa, állandó belső kromatikája és dallamívei mellett világosan kivehető *d* tonalitással rendelkezik. Ezt a sort használja Jeney az indító tételben, a zsolnárok zenei anyagánál (no. 3.t., no. 5.l., no. 7.b. no. 9.b., no. 15., no. 34.b., no. 35.b., no. 37.b., no. 45.) és számos hangszeres szólamban átalakítva, variálva, transzformálva bújjik meg. A tizenkétfokúság eme külön példáját – bár nem kórus által énekelt tétel – a Mottó elemzésén keresztül mutatom be. A következő zenei minta egy „olyan hatvannégy hathangú skálából álló pszeudomodális rendszer, mely két hiányos (6-6 hangból álló), egymást tizenkét hangra kiegészítő görög skálából, valamint arra a hatvankét származék hangsorból áll, melyek a két eredeti skála egymás irányában történő fokozatos áthangolásából

⁴¹ Dobszay László: „Chant themes in the Contemporaneous Composition in Hungary. In: The Past in the Present. Papers read at the IMS Intercongressional Symposium and the 10th meeting of the Cantus Planus. 2. kötet.” *LFZE*, 2003. 445-481. Ide: 477.

⁴² Egy algoritmus segítségével létrehozott hangsor, amely előbb létezett, mint a mű ezen technikával komponált részei. Részletes elemzés: 2.2.1.

nyerhető”.⁴³ A már elemzett *Apollónhoz*⁴⁴ című kórusmű volt a kiindulópont, melynek zenei ötleteit továbbgondolva használta fel a szerző. Legfelismerhetőbb példája a férfikari *Pater noster* (no. 10.), de a no. 19., 21., 41.c., 46., 47. tételek is e logika szerint születtek meg. A hallgatónak talán legnehezebben realizálható technika egy olyan, a betűk és hangok kódolt rendszerén alapuló zeneszerzői ötlet, amely Jeneytől a nagy opuszba már kidolgozott rendszerként került. Elsőként a négy egységből álló, *A szem mozgásai I.*, szólózongorára írt műve (1973) íródott ezen technikával, és hangszeres, később vokális kompozícióiban máig változatlanul tovább él.⁴⁵ Az első felkérésre készült *Subvenite* rezponzórimum már ennek a kódokon alapuló rendszernek a jegyében született. Szintén saját, korábbi darabja adta az ötletet a *De profundis* kezdetű tétel (no. 5.i., no 18. és 43.) hangrendszeréhez. Ez az egyetlen olyan zsoltár, amely nem a fraktálsor hangkészletét veszi alapul, hanem a már említett *Alef – Hommage a Schönberg* – nagy zenekarra írott kompozíciójának hangsorát és hangközeit emeli át a Halotti szertartás ezen részébe.

Fontos megemlíteni, hogy a szerzői bravúrok nem mérhetők önmagukban. Kifejezést és hatást mindig egy jól szerkesztett kompozíciós tervbe illeszkedve érnek el. A rítus adta lehetőségek jelenkori értelmezése született meg egy zenetörténeti múlt iránti tiszteletadással vegyítve: a régi tisztelete, ám továbbgondolása a fennmaradás és újraszületés érdekében. Hogy a gregorián reneszánszát éli-e? Ebben a műben mindenképp.

2.2.1. A 128 hangú sor – A Mottó dallamvilágáról

A Mottó dallamvilágáról már jó néhány riport, illetve tanulmány született.⁴⁶ Hangkészletét – mely a 128 hangú sor alapjául szolgál és gondolatiságában nem a Pilinszky vershez kapcsolódik – a zeneszerző 1979-ben, még a Halotti szertartás

⁴³ Dobszay/2006, ide: 272.

⁴⁴ Lásd: 1.4. fejezet.

⁴⁵ Ilyen még a *Solitude* kórusra 1974-ből, a *something round* 25 vonós hangszerre 1975-ből, *Arthur Rimbaud a sivatagban* billentyűs hangszerre 1976-ból, és a *12 dal*, amely 1973-1985 közt íródott.

⁴⁶ Dalos/2006, ide: 907. Dobszay/2006, ide:266. Farkas/1994, ide: 32. Farkas/2006, ide: 872-874. Kroó György: „Új zenei újság. 1994. március 20”. In: Batta András–Kovács Sándor–Zsoldos Mária (közr.): Uő: *A mikrofonnál Kroó György. Új zenei újság, 1981-1997*. Budapest : Magyar Rádió, 1998. Spiró György: „Jeney Zoltán: Halotti szertartás. Elhangzott 2006. szeptember 29-én, a Bárka Színházban az AEGON Művészeti Társdij átadó ünnepségén”. *Élet és Irodalom*, L/40. (2006. október 6.) Jeney Zoltán: „Halotti szertartás – I. Commendatio animæ”. Ösbemutató. A Tavasz fesztivál programfüzetének a szerző által írt bevezető tanulmánya. Budapest: 1994. március 11-12. Vidovszky László: „Még egyszer a Halotti szertartásról”. *Muzsika*, 49/1. (2006. január): 27-29.

megkezdése előtt komponálta. Elnevezése a 'fraktál sor' egy matematikai elméletre utal.

Benoit Mandelbrot (1924, Varsó, 2010, Cambridge, Massachusetts): Litván származású lengyel család sarja, matematikus. 11 éves korától Franciaországban él, egyetemi tanulmányait a Kaliforniai Műszaki Egyetemen (1947-49), posztdoktori kutatásait a Princetoni Egyetemen (1953-54), Neumann Jánosnál végzi. 1958-tól áll az IBM alkalmazásában, ahol megalkotja fraktál-elméletét. Az elnevezés a latin fractus: törött, törés szóból származik. Mandelbrot 1975-ben használja először a kifejezést, melynek általánosan elfogadott, matematikai definíciója még ma sem létezik. A fraktálok – a legegyszerűbb, de nem feltétlenül pontos megközelítésben – önhasonló, végtelenül komplex alakzatok, melyek formáiban legalább egy felismerhető (tehát matematikai eszközökkel leírható) ismétlődés tapasztalható. Az önhasonlóság azt jelenti, hogy a formán belül egy kisebb rész felnagyítva olyan struktúrát mutat, mint egy nagyobb rész. A természetben is előfordul: ilyen bizonyos mértékig a villám mintázata, vagy egy levél ereze, de a fraktálok, a színes, számítógéppel alkotott ábrák egyaránt megtalálhatók egy felhő alakjában, egy hullám fodrozódásában, egy brokkoli, vagy káposzta szerkezetében, sőt az erek, idegek hálózata a retinában egyaránt leírható fraktálként. Mandelbrot ezeknek az alakzatoknak a leírására bevezette a fraktálgeometria fogalmát, amely a számszerű leíráson kívül a az alakokban levő szabályosság felismeréséhez is nagyban hozzásegít minket. Első eredményeit továbbgondolva 1982-ben *The Fractal Geometry of Nature* című munkájában bővítette tovább, ahol arra a következtetésre jutott, hogy a fraktálok nemcsak a tudományokban, hanem a művészetekben is jelen vannak.

A komponista a *Scientific American* cikkében olvasott egy Richard F. Voss nevű fizikus kísérleteiről, melyben Voss a véletlenszerűséggel kapcsolatos jelenségek matematikai leírását vizsgálja.⁴⁷ A tudós, kísérleteiben matematikai képlettel generált hangsorokat. Ezeket valódi zenei idézetekkel összevetve arra jött rá, hogy az emberi fül kizárólag a mozgásirányaikban fraktál (önhasonló) jellegű dallamokat hallja zeneinek. Jeney az olvasottakat kipróbálta a gyakorlatban is, egy a cikk végén közölt, fraktál jellegű számsort leíró algoritmussal. A téma iránti érdeklődése 1979 végén vált konkrétabbá, mikor a zeneszerző egy olaszországi útja során olyan kalkulátort vásárolt, amellyel maga is számos programot csinált.⁴⁸ A 128 hangú sor, amely a Mottó zenei alapanyagául szolgált, ezek közül való.⁴⁹ Jeney elmondása szerint a tétel tehát *objet trouvé*, és a Pilinszky vers csak 1981-ben került

⁴⁷ Martin Gardner: „Mathematical Games. White and brown music, fractal, curve and one-over-fluctuations”. *Scientific American* 238 (1978. április): 16–32.

⁴⁸ Farkas/2006, ide: 872.

⁴⁹ Az alapsort, valamint annak fordításait a 4. számú függelék tartalmazza.

rá a hangokra.⁵⁰ Mivel a költemény 160 szótagból áll, a dallamban elrejtett hangsor a felhasznált 128 hang után előlről indul. (Ez konkrétan a „s nem mozdult onnan” szótagját jelenti.)

The image shows three staves of musical notation. The first staff contains a melodic line with notes and rests. The second staff contains a bass line with notes and rests. The third staff contains a bass line with notes and rests. Below the second staff, the lyrics 's nem mozdult onnan soha többé.' are written in a simple font.

6. kottapélda: A hangsor másodszeri indítása

Az újra idézett dallamsor az ötödik hang után már elveti a szigorú kereteket, és átugorva 45 hangot, az 50., kis d hangtól folytatja tovább (ez a „már a falát is megszerette” szöveg dallama) a fraktál melódiát. Így a dallami visszatérés segít felidézni a hangsor kezdő hangközeit, ami a darab folyamán átlényegülve többször megismétlődik.

Az alapnak tekintett hangsor azonban akkor vált zenévé, mikor a szerző összeillesztette a Pilinszky verssel. Az első szekundok tétova ide-oda lépései jól érzékeltetik a „Hol volt, hol nem volt” meseszerű, még konkrétum nélküli kezdését. A fraktálsor első nagyobb ugrása a „magányos farkas” *h-g* kis szextje, ez meglendíti a dallamot, mely így a szövegből adódóan deklamáltan gyorsabban énekelhető (a tempót Jeney 94-106 között adta meg). Ezt a következő dallamsorban még az sem akasztja meg, hogy a komponista kiegyenlítésül a következő három hangot duplán, illetve triplán használja („magányosabb az angyaloknál”), hiszen a torlódás nélküli zöngés mássalhangzók könnyedén kiejthetőek. A melódia folytatása finoman rajzolt, mégis tág hangközökben mozog. Gyakori a tiszta kvart, kvint, és itt van a legnagyobb ugrás, kis szeptim távolság is a dallamban. Itt inkább *f*-tonalitás érezhető, melyet a kis oktáv *gesz* hangja nápolyi érzettel színesít, és ez jól illik a felfokozott mondanivalójú szöveghez: „és beleszeretett az első házba”, mondja a vers, s az ének a szeptim ugrással indítva lágyan hullik alá majdnem egy egész oktávot. Némi szabályosság is érezhető a véletlen dallamban – a hirtelen felugrást kis szekund, majd

⁵⁰ Farkas/2006, ide:874.

két nagy terc, és újra dupla kis szekund lépés egyenlíti ki lefelé – majd a záró *e-a* felfele kvart lépés elbizonytalanítja az f-központú hangzásvilágot, hogy visszavezessen a „*d*” alaphoz, „amit meglátott” szöveggel. Ezt tonális érzékszerveink egyértelműnek hallják a G kvartszext felbontás miatt. Szintén szabályosnak tűnik a magyarnak oly megfelelő hangsúlyrend is: „és beleszeretett”, illetve „a kőművesek simogatását” vers részleteknél egyaránt úgy alakítja a szöveget, hogy a hangsúlytalan szavak, szótagok lent vannak, míg a fontosabb kifejezések, szókezdetek elrugaszzkodnak. Nyilvánvaló, hogy ebből is az tűnik ki, hogy Jeney a készen kapott rendszert nem merev végeredménynek, hanem rugalmas alapnak használja, zeneileg kedvére alakítja.

1 (♩ = 94 – 106)

Baritono solo

Hol volt, hol nem volt, élt egy - szer egy ma - gá - nyos far - kas.

Violoncello solo

pizz.

mp

6

Ma - gá - nyo - sabb az an - gya - lok - nál. El - ve - tő - dött egy - szer egy fa - lu - ba, és

11

be - le - sze - re - tett az el - ső ház - ba, a - mit meg - lá - tott.

7. kottapélda: Mottó – kezdet

Az új szövegnél olyan erős a kapcsolat vers és melódia között, mintha Jeney szófestő eszközeivel Pilinszky versére komponálta volna a soron következő hangokat. A „már a falát is megszerette” szekund fel-le lépkedése olyan, mintha a baritonista maga is simogatná fel-le a kőművesek munkáját. A kőművesek szón lévő moll alap felbontás *cisz* tonális központot hallat, melyet a cselló szólamban lévő

alaphang négyszeri ismételtetése is megerősít. A vers következő sorát tiszta kvarttal magasabb alapra helyezi a véletlen, így az énekelt ambitus *kis e*-től *bé* hangig terjed. Bár a *fisz* nem erősödik konkrét hangnemmé, a „megállította” szó dallama a tonális keretek között, pentakord dallamfoszlányként lá ti dó-ként szolmizálható. Ezen szakasz végén („mint ez a tiszta szívű állat”) elbizonytalanodik a *fisz* szerepe, ami a *d-asz*, *a-esz* tritonusz lépésnek tulajdonítható. A centrális hang újra a *d*, amiből a fellépő hangok harmóniát képeznek, az *esz* pedig fríg hangsor szerinti felső vezetőhangként vezet a *d*-re.

Már a fa - lát is meg - sze - ret - te, a kő - mü - ve - sek

sí - mo - ga - tá - sát, de az ab - lak meg - ál - lí - tot - ta. A

szo - bá - ban em - be - rek ül - tek. Is - te - nen kí - vül so - ha sen - ki

i - lyen szép - nek nem lát - ta ő - ket, mint ez a tisz - ta - szí - vű ál - lat.

8. kottapélda: A Mottó folytatása

A következő fél mondat („éjszaka aztán be is ment a házba”) tonális vonzás szempontjából senki földjének tekinthető A farkas – a krisztusi jelkép – emberföldre lép, hogy azonosuljon a megszeretett és felvállalt nép életével és a darabban annak tonálisával is, ugyanis a következő hangok terc, szekund lépései mind a *d* hang felé igyekeznek: *d-b cisz-e-cisz-d*. A 128 hangú sor hangismétlésekkel 136-ra bővül, és a finalist ismételve átmenet nélkül folytatja a dallamot a téma elejével. Csak a kottát és keletkezési történetet ismerő zenész fedezheti fel az újraindulás helyét.

32

Éj - sza - ka az - tán be is ment a ház - ba, meg - állt a szo - ba

35

kö - ze - pén, s nemmoz - dult on - nan so - ha töb - bé. Nyi - tott szem - mel állt

9. kottapélda: A hangsor újraindulása

Az ismétlés viszont helyet ad a zenei memóriának, így öntudatlanul is összekapcsolódik a már hallott szöveggel, a zárás kis *e* hangja pedig nem *fisz* felé vezet, ahogy a mottó 69. hangjánál, hanem *attacca* lehajlik a következő tétel *d* hangjára, ezzel hidat verve két akusztikai világ – atonális és gregorián – közé. A két hangsor tonális íze és a tételek megállás nélküli folytatása teszi talán, hogy a második tételbe való átmenet fel sem tűnne, ha a nyelv nem változna. A véletlen segítségével alkotott fraktálsor atonális világa és az antifóna tonalitása észrevétlen idomul egymáshoz.

39

e - gész éj - sza - ka, s reg - gel is, mi - kor a - gyon - ver - ték.

attacca:

No 2a - Exsultabunt Domino

Coro Contralto

Ex - sul - ta - bunt Do - mi - no os - sa hu - mi - li - a - ta

attacca:

10. kottapélda: Fraktál és antifóna találkozása

2.2.2. A betű-hang kódolás

Jeney Zoltán kompozícióiban 1973 óta jelen van egy zenén kívüli szerkesztésmód: a szavak betűinek hangokká és ritmussá kódolása. Régmúlt korok kompozíciós gyakorlatában nem ismeretlen megoldás üzenetek zenei műbe rejtése, a reneszánsz vokálpolyfónia mestereitől kezdve többen is alkalmazzák. Jean de Ockeghem (kb. 1425-1497) Missa Prolationum című szabad miséje szigorú elvek szerint épül fel: az összes mise-tétel kettős menzurációs kánon. Vagyis az eredeti lejegyzés a négy énekszólamot két sorban rögzíti, ahol is minden leírt szólam előtt két menzurációs jel, illetve két kulcs áll. A superius jelenti a mai értelemben használatos szoprán és alt szólam dallamát, tenor és basszus hangjait pedig a contra tartalmazza. A kiírt kulcsok, metrumok tisztán rögzítik, hogy a két-két azonos dallamot éneklő énekesek milyen metrikával és milyen magasságban adják elő a művet. Mai modern lejegyzéssel ez legalább két különböző kulcsot és négy fajta metrumot jelent.

Missa Prolationum

Kyrie

[Superius]
Ky - ri - e - lei - son, Ky -
[Contratenor]
Ky - ri - e - lei - son,
[Tenor]
Ky - ri - e - lei - son,
[Bassus]
Ky - ri - e - lei - son,

10
ri - e - lei - son, Ky - ri - e - lei - son, Ky - ri - e - lei - son,
son, Ky - ri - e - lei - son, Ky - ri - e - lei - son,
Ky - ri - e - lei - son, Ky - ri - e - lei - son,
e - lei - son, Ky - ri - e - lei - son,

15
son, lei - son.
lei - son.
lei - son, e - lei - son.
Ky - ri - e e - lei - son.

Pausans ascendit per unum tonum
20
Chri - ste -

11. kottapélda: Missa Prolationum kezdete

Josquin des Prés (cca.1440-1521) cantus firmus technikával írt soggetto cavato⁵¹ témán alapuló Missa Hercules Dux Ferrariae című misekompozíciója kezdő dallamában rejti I. Ercole d' Este ferrarai herceg⁵² nevét és rangját, mivel a szerző a művet neki ajánlotta. (Hercules Dux Ferrariae vagyis Ercole, Ferrara uralkodója szolmizációs hangokká alakítva: re ut re ut re fa mi re.)

*Her - cu - les Dux
Fer - ra - riae

12. kottapélda: Név, mint zenei téma

⁵¹ A cantus firmus technika egyik változata, ahol az alapdallam szolmizációs hangokból alakul ki, és azon belül is a szótagok egy-egy személy nevét vagy más egyéb utalást rejtenek.

⁵² I. Ercole d' Este (1431-1505) 1471-től haláláig Ferrara hercege.

A barokk kor legjelentősebb szerzője, Johann Sebastian Bach saját nevének betűit is fúgátémává alakította⁵³, és a korban kedvelt rejtvénykánonok is bizonyos kódok megfejtése után voltak csak megszólaltathatóak (pl. egy lejegyzett szólam több szólamú olvasatához több kulcs, metrum kellett, vagy a téma rákfordítása, esetleg valamely belső cezúrától való indítása adott ki egy ellenpontot). Ezek a kiragadott példák a teljesség igénye nélkül jelzik, hogy a zenei elgondolásokhoz kortól függetlenül kapcsolódtak azon kívüli síkok is.

Jeney 1973-ban kezdett kódokba rejtett zeneszerzői eljárásokkal kísérletezni.⁵⁴ A jellegzetesen egyedi megoldásokat eredményező módszer egyszerű elven alapul. A komponáláshoz választott szöveg betűihez egy-egy konkrét zenei hang társul. Így az abc betűi leírhatók egy bizonyos hangmagassággal, a szavak pedig melódiaként, vagy akkordokként is lejegyezhetőek lesznek.



13. kottapélda: Jeney hangrendszere

Ahogy a beszélt nyelv betűi véletlenszerűen követik egymást, úgy a tanult zenei törvényszerűségeknek sem felelnek meg, vagyis a klasszikus felfogás nem érvényesülhet a különböző szövegek hangmagasságokká, dallammá alakításában. Ez Jeneyre – aki az Új Zenei Stúdió tagjaival együtt a tradicionális kötöttségektől mentes, egyéni alkotói eszköztár felépítésén fáradozott – igen ösztönzőleg hatott. A zenén kívüli struktúra ugyanis kiindulópontja lehet egy olyan, a szerző által már saját eszközeivel kontrollálható folyamatnak, amelynek végeredménye maga a zenei mű lesz. Tehát a betűk kódolásával kapott szerkezet a ritmikai, hangszerelési és formai variánsok lehetőségével együtt Jeney kezébe egy végtelen variációjú zenei hangrácst adott, melyet majd a Halotti szertartás tételeiben is fog alkalmazni.

⁵³ BWV 1080/19: A fúga művészete *Contrapunctus XIV* befejezetlen tétele, mely eredetileg egy négy témás fúga, ennek harmadik témája B A C H dallammal indul.

⁵⁴ Lásd Dalos/2006. Ide: 904. Szitha /2003. Ide: 37. Farkas/2006. Ide: 878.

Az első műve, amely e 26 hangból álló rendszert veszi alapul, *A szem mozgásai* című, 1973-ban, szólózongorára írott műve volt.⁵⁵ Ehhez Jeney *John Cage Silence* című kötetének *2 Pages, 122 Words on Music and Dance* című írása szolgált alapötletül. Ennek betűit komponálta meg akkordikusan, előadás tekintetében igen nagy szabadságot hagyva az előadónak. Fontos konkrétum, hogy a szerző több betű-hang kapcsolattal is próbálkozott, mire a szertartásban is használatos rendszer kialakult, tehát a véletlen mellett az egyéni ízlés kiemelt szerepet kapott. Ahogy Szitha fogalmaz, szubjektív szisztémáról van szó⁵⁶, ahol fellelhető Jeney korábbi műveinek jellemző hallásképe.

Talán az egyik legfontosabb mű a kódolt technikával keletkezett darabok közül a *Tandori Dezső* versére komponált billentyűs darab: *Arthur Rimbaud a sivatagban*.⁵⁷ A vers első sora sorrendben felsorolja az latin abc összes betűjét. Jeney alkotása is így tesz, az egyenletes nyolcadokban mozgó zene első huszonöt hangja nem más, mint Jeney kódon alapuló hangrendszere, amelyet a mű képvers sorai szerint folytat tovább, a hangfolyam fokozatosan elfogy, mint az ujjak közül kipergő homok.

A kiforrott technika vokális műbe 1974-ben tűnt fel először. Jeney ekkor komponálja *Solitude* című vegyeskarát⁵⁸, ahol e rendszer szolgál alapul a többi zenei paraméterrel együttesen ábrázolt hangulati képhez. A konkrét magassággal bíró szöveg-hang kapcsolatok, az egyenletesen mozgó, lassú akkord-váltakozások, a fojtott dinamika mind a Thoreau által megírt természetközelséget hivatottak kifejezni, de a betű-hang kapcsolatok csak funkcionális elemként és nem formaalkotó, vagy karakterábrázoló eszközként jelennek meg.

Az 1975 és 1983 közt íródott *12 dal*⁵⁹ az első olyan opusz, ahol a szerző már beleavatkozik az automatikus eljárásba. Madrigalista módon kiemel ugyanis szavakat, megmutat dallamokat vagy hangszíneket, hogy az énekelt szöveget érthetőbbé és élőbbé tegye. A három eredeti (angol, német és magyar) nyelven

⁵⁵ A mű később négy tételesre bővült. Bemutatója 1973. április 9-én volt, Schmidt Nóra zongorázott. A mű keletkezéséről bővebben lásd: Szitha/2003. Ide: 37.

⁵⁶ Szitha/2003. Ide: 38.

⁵⁷ Tandori Dezső: Rimbaud mégegyszer átpergeti ujjai közt az ábécét. In: Tandori Dezső: *Egy talált tárgy megtisztítása*. Budapest: Magvető, 1973. 105.

⁵⁸ E műről bővebben lásd az 1.4. szakaszt.

⁵⁹ Jeney Zoltán. *12 dal* női hangra, hegedűre és zongorára (1975-83), e.e. cummings, William Blake, Weöres Sándor, Tandori Dezső és Friedrich Hölderlin verseire. Lásd erről Wilhelm András két lemezismertetőjét: Jeney Zoltán: "12 dal, Spaziosa calma, Hérakleitosz vízjele, Cantos para todos." Hungaroton Classic, SLPX 129, 1989. és Jeney Zoltán: „, Alef–Homage à Schönberg, To Apollo, Cantos para todos, 12 songs”. Hungaroton Classic, HCD 31653, 1996.

elhangzó dal, a zongora, valamint a hegedű szólamai egyaránt a betű-hang kapcsolatok rendszere szerint épül fel, egymást kiegészítve és a szövegre reflektálva. A szerző kíséretes dalai időben igen közel keletkeztek a szertartás első megírt részletéhez, a Subvenite responzóriumhoz⁶⁰, ahol az 1973-ban létrehozott eljárást már kamaraegyüttes és kórus bevonásával alkalmazza. Itt már változatos módon – szabadon beleavatkozva a hangkészlet szabály szerinti megszólalásába – vegyítve alkalmazza a maga által kialakított kódrendszert, formai, hangulati, karakter és szövegi tekintetben is. Amit kisebb lélegzetvételi műben egyenként kipróbált, az biztos technikával és látványos zenei megoldásokkal beépül, tovább él és gondolati magvában jelenik meg majd a nagy formátumú oratóriumban.

2.2.3. A pszeudo-modális hangkészlet

A Jenei által használt hangkészlet, vagy hangsor megismertetését a tonalitás oldaláról kiindulva közelítem meg. Dobszay László szerint⁶¹ a tonalitás egy zenemű hangjainak egységgé szerveződésében megmutatózó erő. Ez mutatkozik meg a középkori hangrendszerek vizsgálatakor is. A közel három oktávos hangkészletet (nagy *G* és kétvonalas *é*) négy hangos egységekre, szám szerint öt *tetrachorda* bontották, amely nem zenei kategóriát, hanem egyfajta szakaszoló terminust (úgy, mint ma a kis és nagy oktáv) jelöl. Mivel a gregorián motívumok általában *szext* vagy annál kisebb ambitusúak, hat hangból álló, egységesen 2 egész + 1 fél + 3 egész hang szerkezetű, relatív rendszert illesztettek rá a teljes skálára. A sorozat hangjait *Arezzo* *Guidó* óta ut, re, mi, fa, sol, la nevekkel énekelték. Fontos megemlíteni, hogy a gregorián zenében a *hexachordnak* nincsen tonális tartalma, bármelyik hangja lehet alaphang. A félhang abszolút rendszerben való elhelyezkedése szerint a hat hangos skála három hangra is illeszthető: *c*-re, *g*-re és *f*-re egyaránt. A középkori zeneelmélet nyolc tónust – hangsort – nevezett meg, melyek záróhang, ambitus és az adott dallamban leggyakrabban visszatérő domináns hang alapján foglalták rendszerbe a repertoárt: Dór, hypodór, fríg és hypofrig, líd és hypolíd valamint mixolíd és hypomixolíd.

60 Részletes elemzését lásd: 3.3.

61 Dobszay/2006. Ide:192-194.

Mivel Jeney élő gregorián zenei közegben mozgott, bizonyára hatott gondolkodásmódjára egy újonnan megismert régi zenei szemlélet. A pszeudo skála 4 +2 hangos rendszere több közös vonást is mutat a *hexachord* szerkezettel.

A hat hangos pszeudo skáláról a legtisztább képet a no. 5.o Mária siralma című szoprán szólóra és cimbalomra írt tétele mutat. A Vesperás végén alkalmazott dallam négy hangos, ereszkedő *tetrachordra* épül, amelyet a cimbalom szólam hangjai egészítenek ki pseudomodális skálává. A 4-4 hang re-do-ti-lá szolmizációval helyettesíthető be, és a szöveg dramaturgiai felépítését követve szinte modulációként érezhető elcsúszásokkal variálódik az egy és két vonalas oktáv hangjain.⁶² A kis ambitusú, folyamatos mozgásban lévő dallam kígyózó vonala több stílusréteg jellemzőit idézi fel. A drámai fordulatokkal teli ének Dalos szerint *Caccini* és *Monteverdi* énekstílusát hozza vissza.⁶³ A barokkra jellemző monódia Jeneynél expresszionista módon írja le az anya fájdalmát, a szólóéneket kísérni hivatott basso continuo szerepét a cimbalomra bízva, alátámaszt, hangközeivel pedig szinte képileg is megjeleníti a elmesélt cselekményt. Az ismétlődő motívum különböző hangnemi keretben való visszatérése, a rögtönzésszerű fordulatok és melizmatikus megoldások viszont a gregorián neumatikus-melodikus technikáját idézik.⁶⁴ A szöveg szótagszám ismétlődései (6/7/8 szótag váltakozik, amit ritkán 4 és 5 tagból álló sorok követnek) zenei rímekkel párosulnak, a történet idézte mondanivaló alakítja a különböző magasságról énekelt ambitust. A folyondár, fel-le kanyargó dallam a mozgó „hangnemváltozásoktól” válik áttekinthetővé, a Weöres-vers szenvedélyes érzelmi megnyilvánulásait a modulációk híven tükrözik. A *d-c-h-a* tetrachord a véres történések elmondása közben felfelé indul, majd, ahogy visszaemlékezés nyugodt hangján énekel Mária, a 4 hangos skála is újra az eredeti lesz. Természetesen a moduláció nem a mai értelemben jelent hangnem változást, de a szolmizálható melódia, a hangcsoportok ismétlődései, helyváltozásai és a mondatot záró verssorok kadenciára utaló zenei ötletei egyaránt erre emlékeztetnek.

⁶² Vö.: Farkas/2011. Ide: 78-79.

⁶³ Dalos/2006. Ide: 905.

⁶⁴ Erről bővebben lásd: Dobszay/1993. Ide: 298.

45

o. Mária siralma

398

Dirate

Sopr. solo *Parlando mp*

Csob. *mp con sémpre*

401

Dirate

Sopr. solo *mf*

Csob. *mf*

405

Dirate

Sopr. solo *f*

Csob. *f*

408

Dirate

Sopr. solo

Csob.

411

Dirate

Sopr. solo *p*

Csob. *p*

415

Dirate

Sopr. solo

Csob.

The musical score consists of six systems, each with a vocal line (Sopr. solo) and a piano accompaniment line (Csob.). The systems are numbered 398, 401, 405, 408, 411, and 415. The tempo and dynamics markings are: 398 (Parlando mp), 401 (mf), 405 (f), 411 (p), and 415 (no marking). The lyrics are in Hungarian and describe the lament of the Virgin Mary.

14. kottapélda: négy hangos skála mint érzelmi jelzőberendezés

Ez, a skálából és származéksoraiból alakult hangrendszer megtalálható még a *Pater noster*⁶⁵ (no. 10.) férfikarban, a *Nunc dimittis* (no. 41.a.) szóló tercettben, a záró Prudentius himnuszban (no. 46.) és a versszakok közé illesztett zenekari anyagban is. Dobszay elmondása szerint⁶⁶ több tételben a pszeudo-stílus mellett egy hallhatóan pszeudo dallamkészlet jelenik meg: ilyen a Weöres Sándor Én imádoztam a kereszt tövébe hullva (no. 21.) versére írt tétel, a Hallod-e te, sötét árnyék széki lassút felidéző ritmusa, valamint az utolsó egység Lamentoja (no. 44.) Kosztolányi soraira. A szó eredeti jelentése (pszeudo: ál, nem valódi) teljesen fedi a valóságot. Bizonyára az asszociatív élmények Jeney emlékezetében is működtek a témával és különféle zenei stílusokkal való munka közben, a népi dallamok, vagy jellegzetességek a saját stílusával is öntudatlanul szintézisre léptek. Ezek a már egygyé vált, a szerző zenéjébe beivódott utalások magyarázzák a hasonlóságot Jeney tételei és a valódi népzenei idézetek között.

2.3. Előadói apparátus

A sokszor emlegetett tradíció az apparátus kiválasztásában is jelen van. A nagy létszámú vegyeskart és öt szólistát (szoprán, alt, tenor, bariton, basszus) felsorakoztató oratóriumot olyan nagy együttes kíséri, mely a modern zenekari hangzást szem előtt tartva gazdag ütőhangszeres kísérettel van ellátva. Krotál, marimba, tam-tam, pjen king⁶⁷ mind olyan színhatást eredményeznek, amelyek a klasszikus zenekar hangzásbeli kereteit tágítják. A teljes apparátus csak ritkán szerepel, kamara összeállítások, szólistikus szakaszok követik egymást. Személyes, intim hangvétellel elsősorban a szóló- vagy csak minimális alátámasztással megerősített tételek rendelkeznek: a Mottó bariton hangra, a Mária siralma cimbalom kísérettel, Én imádoztam szoprán vagy a *Honnéni Elohim* tenor szólóra.

A kis és nagy apparátusú együttesek kontrasztként való egymás mellé helyezése szintén felerősíti a drámai mondanivalót: A no. 3. *Miserere mei* (50. zsoltár) szöveget megzenésítő tételben a szerző szóló és nagy együttes egymás mellé állításával dolgozik.⁶⁸ A Vesperás egyszerű gregorián melódiáit vagy népénekeit a

⁶⁵ Elemzését lásd a 3.4. szakaszban.

⁶⁶ Dobszay/2006. Ide: 273.

⁶⁷ Kínai kultúrában használatos hangszer, hangolt kő, amelyet az Amadinda Ütőegyüttes különböző hosszúságú, és ezáltal különböző hangmagasságú márványlapokkal helyettesített. (Szóbeli információ Holló Auréltól.)

⁶⁸ Bővebben a tétel elemzését lásd a 3.1. pontban.

Mottó dallamkészletét alapul vevő, tág ambitusú hangszeres kísérettel látja el. A halotti virrasztás tételei többször úgy kapcsolódnak össze, hogy szóló, vegyeskar váltogatja egymást (ilyen többek közt a no. 9. és 10, no. 14. és 15 majd no. 16, valamint a no. 17, 18, ahol a *De profundis* – 130. – zoltárt éneklő vegyeskari tutti drámai erejét egy egészen más, lágyabb karakterű, visszafogott hangvételű kórustétel követi).

Ahogy a latin szertartás szövegei a szertartás erejével dolgozzák fel a temetés rítusát, a jelenkori verses idézetek pedig az egyén hangján a cselekvéssort kísérő érzelmeket, úgy az előadói apparátus megválasztása is bizonyos ismétlődéssel jár. Jeney a történés intenzitásától függően helyezi előtérbe az egyik vagy másik kifejezésbeli technikát: a gregorián szemelvények kamara-szerű alátámasztása váltakozik a nagy együttesek tutti, zenekari állásaival. A koncepcionális ismétlődés dallami visszautalásokkal is jár. Dalos írja, hogy a Mottó dallam a lét, míg a pszeudomodális hangsor a nemlét jelképeként értelmezhető.⁶⁹ Ahogy a még élő egyén a 128 hangú sorból táplálkozva indul el a haldoklás útján, az eltávozó ember a pszeudo skála hangjaival lép át az örökkévalóságba. A zenekari együttesek hangzásvilága is e melódiákból épül fel. A Pilinszky-vers hangjai kísérik a vesperás népi énekeit, illetve a haldoklás folyamatát megéneklő zoltárokat. A halál közelségének tudata – illetve annak elkerülhetetlen érkezése – tehát hasonló zenei anyaggal jár együtt.

Számomra az apparátus jelkép is egyben: a gregorián szemelvények vagy érzelemdús szóló tételek kíséret nélkülsége igen nagy kifejezőerővel hat, a sok szólamú osztott kórusok mindig középkori zeneszerzési technikákat rejtenek, mintegy hommage-ként. A *d* tonalitás általában *unisono* jelenik meg, egyszerűségében hatásos. A pálos dallamok és szövegek saját szerzői hangkészlettel keverve pedig állásfoglalás amellet, hogy a gregorián ma is része lehet a modern zenének.⁷⁰

⁶⁹ Dalos/2006. Ide: 911.

⁷⁰ Lásd erről: Jeney Zoltán: „Mit jelent a gregorián a ma zeneszerzője számára?”. *Magyar Egyházzene* VI/1 (1998/1999. 1. negyedév): 89–92.

2.4. A kórus szerepe

A Jeney által megzenésített szertartás nagy része kóruskompozíció. Számottevő a gregorián szkolák⁷¹ szerepe, a teljes vegyeskar egy szólamban való éneklése. A női- és férfikari felelgetések a responzóriumok megszólaltatását teszik változatosabbá, a közösen énekelt unisono pillanatok inkább összegző, végső értelmezést adó zenei tételek felépítésébe kerülnek be (no. 47.). A szerző a felelgetésekhez a gregorián *a cappella* együttesek éneklését veszi alapul. A 10 év során a *Schola Hungarica* kórus tagjaként Jeneybe ivódott gregorián énekstílus szervesen épül be a vegyeskari anyagba, hol fő dallamként, hol elbújtatva és más kompozíciós technikákkal vegyítve, de szerephez jutnak kíséret nélkül, akár zenekari tételek közé ékelve betoldásként vagy átvezetéséként is.

A gregorián stiláris gazdagsága mellett a barokk kórus hagyományai is megjelennek. Ahogy a zenei műfaj neve is vallja, Jeney műve is szólóénekre, kórusra, nagyzenekarra komponált mű. A szereplők színpad és díszletek nélkül beszélnek el az adott történetet, nem eljátsszák, hanem hangversenyszerűen, énekelve adják elő azt. Szerkezetileg természetesen a pálos szertartás állomásai rajzolódni ki a hat egység felépítéséből, ám ha tágabban értelmezzük a kompozíciót, egy kis formákból építkező, oratórikus előadás felépítése tűnik szembe. Az ókori drámák mintájára Jeney nagy ívű és sok szólamra írt kórustételei ha nem is a klasszikus módon dicsérnek, tanácsolnak, lelkesítenek, vigasztalnak, mégis mindvégig kapcsolatban állnak az oratóriumi szereplőkkel. A történet elbeszélése és összekötőszövege itt nem recitativókban, hanem gregorián responzóriumokban, antifónákban ölt testet. Az események kommentálására szólótételek (no. 1, 5.o, 15, 21, 31,32.b, 44) duettek (no. 3.a, 5.m, 29) és a népet megjelenítő kórus hivatott. Van nyitó (no. 3.) és zárótétel (no. 46., 47.), van korál (no. 19) és helyenként még az önálló zenekari közjátékok is megjelennek (no. 2.b, 5, 13, 32.a). Vagyis a zenei közlés, a beszéd előtérbe helyezése rajzolódik ki a felépítésből. Bár ez a gregorián szövegfestésével ellentétesen hangzik – mivel az nem törekszik egyes szavak tartalmának, vagy hangulatának ábrázolására – az opusz nagyformában mégis az ezeréves stílus feladatát is teljesíti: vagyis a szöveg és a dallam egysége idézi föl a

⁷¹ Az ősbemutatóra készülve, Antal Mátyás meghívta Dobszay Lászlót a Nemzeti Énekkar próbájára, aki a magyar népi előadásmódon alapuló gregorián stílus éneklésével kapcsolatban adott a kórusnak gyakorlati tanácsokat. Lásd erről Déry Balázs interjút. Déry/2006. Ide: 296.

hallgatóban a hétköznapi túlmutató szakralitást és érzelmet, nem a színpadi szerepek eljátszása.

A fentebb említett szemelvények interpretálása mellett a – történet elmesélésekor – a kórus számos esetben jut szó szerephez a mű megszólaltatása során: a homofón kíséretes vegyeskari tételben – mely a korál szerepét tölti be – valamint poliritmikus, nagy előadói együttest igénylő részekenél (no. 16., 18., 30., és 45.f) is. A szertartás atmoszférájának ritualitását erősítik a kar tömörszerű megszólalásai: a férfikari Miatyánk mormolás-szerű állandósága ősi áldozati liturgiák hangulatát idézi meg, a tételről-tételre visszatérő recitálás is (mint pl. az *Absolutio* könyörgéseiben) organikusan illeszkedik bele a pálos hagyományból származó ceremónia rendjébe. A szólisták által előadott, érzelmekkel gazdagon árnyalt tételekben és a több elemből álló részek dramaturgiai felépítésekor – mint pl. a hatodik egység – a karnak inkább kísérő, alátámasztó, átvezető vagy kommentáló szerepe jut. A változatos énekkari használatra álljon itt egy táblázat, melyből jól látható, hogy kompozíciós megoldások sokasága segít abban, hogy a karban elhangzó zenei pillanatok – a komplexitás és a hagyományos struktúrák tisztelete, megőrzése mellett – variábilisan mindig új megoldásokat mutassanak.

8. táblázat: Kompozíciós eljárások a Halotti szertartásban

Milyen kompozíciós eljárással készült?	Kórustétel száma
A cappella tétel	2.a, 14
Gregorián melódiát felhasználó tétel	2.a, 4, 5.a, c, e, h, i, k, n, 6, 7.a, 8.a, 9.a, 12, 14, 16, 18, 23, 25, 27, 30, 34.a, c, 35.a, 36.a, 37.a, 38.a, 39.a, 40.a, 42, 45.c
Mottó hangsorával játszó tétel	3.a, e, f, 8.b, 9.b, 34.b, 37.b, 45.a, f
Pszeudomodális hangkészletet alkalmazó tétel	10, 19, 41.a, c, 46, 47
Betűkódot alkalmazó tétel	4, 23
Nagy zenekari kíséretű és/vagy poliritmikus tétel	3.a, f, 16, 30 (csak polir.), csak nagyzk.: 35.b, 46, 47

A közölt adatokból egyértelműen látszik, hogy a zeneszerző hangszer nélkül csak elenyésző részletet szólaltat meg, a szertartás magját jelentő gregorián formulákat zenekari letét keretezi. Ezek közül a nagyobb apparátust megszólaltató tételekkel kettővel van átfedés, az *Absolve Domine* (16) és az *In paradisum* (30) tételekkel, amelyek a rítus szerkezeti rendjébe illeszkedő helyen szólaltatnak meg középkori-kódex dallamokat. A többi, nagy együttest alkalmazó rész formailag logikus helyen áll: a 3.a, f részletek a nyitó Miserere-tétel részei, a 46, 47 pedig a lenyugvó Prudentius-himnusz versszakait tartalmazza. A hangsorrá kódolt abc az ismételt *Subvenite* rezponzórium zenekari szövetét alkotja, a hatvannégy származék skálaszisztémára épülő módszer pedig a vegyeskar szempontjából dramaturgiailag kiemelt helyen szerepel. A *Pater noster*, a harmadik egység két szakaszának (virrasztás és a hajnali imaóra) cezúrájaként kap helyet, a 19. korál pedig ciklust záró konklúzió ugyanitt. A 41. a és c tétel az egész temetést lezáró, pravoszláv mintára írott evangéliumi részlet, amellyel gyakorlatilag véget ér a halott szereplése, míg a korál-szerűen megfogalmazott Prudentius-himnusz záró tételként a teljes mű befejező gondolatait tolmácsolja.

A no. 1. 2.b, 3.b, 5.b, d, f, g, j, l, m, o, 7.b, 11,13, 15, 17, 29, 31, 32.a, b, 36.b, 41.a, 44. tételek nem tartalmazzak kórus szólamokat. Így összesítve a számok nem árulnak el semmit, de a nagyméretű oratóriumot közelről szemlélve és előzményeivel-folytatásaival együtt vizsgálva egységes zenei elgondolást sugároznak. (Lásd a 10. táblázatot.) A kart nem foglalkoztató jeleneteknek változatos szerepe van: a szertartás szerkezeti elemein kívüli betoldások, versek vagy nem kötelezően előírt imák szólóhangokon- együtteseken csendülnek fel. A többször visszaidézett szakaszok (Miserere-zsoltár, Lukács evangéliuma vagy Jób könyörgései) a variábilítás és sokszínűség lehetőségét kihasználva egyaránt hallható szóló, valamint vegyeskari kompozíciós elgondolásként is. Tisztán zenekari hangzást három tételben alkalmaz Jeney: 2.b, 13., 32.a. Ezekből kettő egyaránt a Mottó fraktálsorát alapul vevő hangkészletből épül fel. Formai keretük a *ricercare*, vagyis az a 16. századra kialakult műfaj, amely hangszeres, végigimitált, többtémás, polifon zenét jelentett. Helyüket látva az oratóriumban a szó eredeti jelentése is fontossá válik: vagyis keres, próbál. A szerző kompozíciós stílusának újragondoló, mindig felfedező mivolta kerül előtérbe a műfaj rítusba emelésével. Ugyanis a 2.b tétel a mottó és az *Exsultabunt Domino* megszólalása után összegzi azok jellemző hangtávolságait, ízlelgeti azok együtt hangzását, ars poeticaként felmutatva a téma

különböző módosulási lehetőségeit. A 13. *ricercare* nem azonos ritmussal, ám hasonlóan épül föl. A Mottó szólamhoz (alt) kapcsolódó ellenpontok az alap dallam rák- tükör, valamint ráktükör fordításait szólaltatják meg. A mű felépítése szempontjából itt fordított a sorrend: a harmadik egységben a hangszeres tropust követi a gregorián *Exsultabunt* antifóna. Az utolsó polifon hangszeres részlet (no. 32.a) Bach korál dallamát, (Aus tiefer Not schrei ich zu dir: a 129. zsoltár német megfelelője) pontosabban annak első jellemző hangközeit, a tiszta kvintet és a kis szekundot felhasználva épül fel. Először hangmagasságban és ritmusban eltolt, egymást imitáló kvinteket, majd sűrűsödő szólamzámban egyre erőteljesebb súrlódó zenekari letétet hallunk, amely ritmusában már a következő Orbán Ottó versre írt csárdást idézi meg. A kánon és polifónia, ellenpont és keresgélés jelen van tehát ebben a *ricercarében* is, egy melodikájában nem saját, beidézett dallamban is.

9. táblázat: Kórust nem alkalmazó tételek

	Tételszámok	Előadók	Ismétlődés során analóg helyek szöveg szerint
Verset megszólaltató tételek:	1, 5.b, d, f, g, j, l, m, o. 29, 31, 32.b, 44.	1: tenor 5.b, f, g, j és o: szoprán 5.d és l: alt 5.m: szoprán+alt duett. 29: szoprán+tenor duett 31: alt 32.b és 44: szoprán	
A szertartásban ismétlődő szövegek elhangzása szólistákon	11, (Jób 21) 15 (50. zsoltár) 41.a (Lukács evangéliuma)	11: bariton 15: tenor 41.a: szoprán +alt+bariton	3.d (Jób 21)3.a, f,45.f (50. zsoltár) 41.c (Lukács evangéliuma)
Szerkezetileg a rítusba tartozó szólótételek	3.b (Jób 16, 31, 31-ből részletek) 7.b (5. zsoltár) 17 (Izaiás 38, 11-13, 15k) 36.b (131. zsoltár)	3.b: basszus+bariton+tenor 7.b: alt 17:basszus 36.b: bariton	
Hangszeres ricercarék	2.b, 13, 32.a		

Összefoglalva: a Szertartásban Jeney zenei kifejezőeszközök széles tárházát vonultatja fel. Ezek átszövik a teljes oratóriumot, és többféle apparátussal, mindig az adott rituális pillanatot legmarkánsabban megmutatva, mégis minden hallgató számára szubjektíven értelmezhetően jelennek meg. A kórus énekelt részleteiben is mind előbukkannak, kivétel nélkül.

Egy dramaturgiai eszközzől nem tettem még említést, amely nem szerzői megoldás, mégis kiemelt szerepe van: a csönd. Talán egyszerűségében a legkifejezőbb fokozási eszköz, hatásában pedig nagy szerepe van az aktuális előadásmódnak. A Halotti szertartásban akkor jut szerephez, amikor a rituális

tételeket szóló, érzéseket és pillanatnyi indulatokat bemutató énekes előadásmód váltja fel. Amikor a kórus – a nép hangja – elhallgat, egyénként lehet belehelyezkedni egy személyesebb érzelmi világba, úgy, ahogy az idő múlásával könnyebb feldolgozni egy lelki tehertételt is. Jeney egyensúlyban tartja, váltakozva használja az apparátus ilyen típusú összetételét is, mellyel a *magnum opus* gondolati líraiságára mutat rá. A csönd nem technikai bravúr tehát, az oratóriumban mégis kifejezőeszközként érdemes rá gondolni, értelmez, elgondolkodtat, intuíciót gerjeszt, mint a mű bármely más kórustétele.

3. Kiemelendő kórustételek

3.1. Miserere mei Deus (3. és 45.)

A keretes szerkezetű, visszatéréssel tétel a szerző elmondása szerint *J.S. Bach Máté-passiójának* nyitókórusát idézi.¹ Valóban, az előtte lévő tételek (*Motto, Exsultabunt Domino* és *Ricercare sopra Exsultabunt Domino*) szólisztikus, illetve kamara-szerű kialakítása inkább a mű gondolati témáit határozzák meg. Az érzelemtől fűtött Pilinszky-részlet az egyén, a kíséret nélkül előadott gregorián antifóna pedig a közösség szemszögéből láttatja, értelmezi a haldoklást és a halált. Ahogy a barokk oratóriumoknál, úgy Jeneynél is recitativóban hangzik el a mű témáját meghatározó cselekmény, ám ő távolságtartóan, szinte puritán zenei megoldásokkal komponál, ezekben a tételekben a szövegek szívszorító mondanivalóját nem festi meg technikai eszközökkel. Az érzelmi kitörés valójában csak a harmadik tételben születik meg. A teljes zenekart, ütőegyüttest, vegyeskart és szólóénekeseket egyaránt felvonultató *Miserere* tétel barokk hagyományokat idéző formájával, monomotematikusságával és monumentalitásával az első nagy egységben központi szerepet tölt be.

A nagy forma öt részre tagolható: Az 50. zsoltár² versei két olvasmányt és két könyörgést fognak közre.

¹ Farkas/2006, ide: 902.

² A zsoltár csak a latin szövegű és számozású Biblia szerint 50., a héber és görög szövegben, az ún. Septuagintában 51-es számmal szerepel. Jelen esetben – figyelembe véve, hogy pálos-szertartásrendet követ a mű – a latin számozás használata mellett döntöttem.

10. táblázat: Szerkezeti felépítés

A	50. zsoltár 1-3, 5, 9-12, 15, és 18. verse	Miserere mei Deus tenor, szoprán, alt szólóra, vegyeskarra ütősökre és nagy zenekarra
B1	Lectio: Jób 1. 16, 16-18, Jób 30, 26-28 és Jób 30, 30-31 verse	Olvasmány basszus, bariton és tenor szólóra, kamarazenekarra, héber, ógörög és latin nyelven
C1	Oratio	Tibi Domine commendamus vegyeskarra, ütősökre és kamarazenekarra
B2	Lectio: Jób 1, 21	Olvasmány basszus, bariton és tenor szólóra, vegyeskarra és kamarazenekarra, héber, ógörög és latin nyelven
C2	Oratio	Suscipe Domine servum tuum vegyeskarra, kamarazenekarra
A_v	50. zsoltár 1. verse	Miserere mei Deus szoprán, alt szólóra, vegyeskarra ütősökre és nagy zenekarra

A hagyományt erősítő formai megoldás mellett a kánon, szintén mint tradicionális zeneszerzői technika, a tétel alapvető szerkesztési elveként jelenik meg. A középkortól kedvelt komponálási mód – a polifónia legegyszerűbb alakja – ebben a részben igen széles skáláját mutatja be a lehetséges felhasználási módoknak. Az alt-szoprán szólólista elcsúsztatott tükör kánonját apró kivételektől eltekintve végigvezeti a szerző (1-117. ü), melyet a kórus – mivel a szólisták dallamait variálják – belépése után szintén megmutat. Az oratiót (216. ü) monoton *fisz* hangon kántáló férfikar *unisono* kánonja elcsúsztatott nyolcad értékeken hangzik fel, a záró könyörgést mondó kar (253. ü) szövege pedig szólamcsoportonként bomlik kánonikus elrendezésűvé. A szoprán, mezzoszoprán és alt három felé ágazó fonatként kvintola, tizenhatod és triola értékekben mormolja a „*per Christum Dominum nostrum. Amen.*” szavakat, amivel ritmikai eltolódást idéznek elő, emellett pedig az osztott szólamok egymáshoz képest eltolva, kánonban, recitálva énekelnek, amivel még sűrűbb hangzást teremtenek. A hatás ahhoz hasonlítható, mintha a hívek jeladásra közösen kezdenének imádkozni, de természetszerűen ritmikailag szétcsúsznak az egyéni tempókezelésük miatt. A bonyolult kottagrafika hangzásában

tehát olyan cselekvéssora emlékeztet, amely bármikor megtörténhet egy virrasztás során.

46 e) Oratio

253 $\text{♩} = 48$

The musical score is for a piece titled 'e) Oratio' with a page number of 46 and a rehearsal mark of 253. The tempo is marked as quarter note = 48. The score includes parts for Soprano (S.), Contralto (Contr.), Contralto 1 (Contr. 1.), Tenor (Ten.), Bass (B.), Soprano 1 (S. 1.), Soprano 2 (S. 2.), Soprano 3 (S. 3.), Mezzo 1 (Mez. 1.), Mezzo 2 (Mez. 2.), Contralto 2 (Contr. 2.), Contralto 3 (Contr. 3.), Oboe 2 (Ob. 2.), Clarinet 1 (Cl. 1.), Clarinet 2 (Cl. 2.), Clarinet Bass 2 (Cl. b. 2.), Flute 1 (Fl. 1.), Cello (Ctg.), Contrabass 4 (Gr. 4.), Trombone (Tuba), Violin II 1-2-3 (Vi. II 1-2-3), Violin II 4-5 (Vi. II 4-5), Viola 1-1 (Vla. 1.1), Viola 2-1 (Vla. 2.1), Viola 3-1 (Vla. 3.1), Viola 4-1 (Vla. 4.1), Viola 5-1 (Vla. 5.1), and Cello 1-1 (Cb. 1.1). The vocal parts have lyrics: 'Per Chris - tum Do - mi - num nos - tram A - men.' The instrumental parts are marked with dynamics such as *p*, *pp*, and *ppp*.

15. kottapéllda: 3.e oratio

Szintén középkorban gyakori megoldás, melyet Jeney használ, hogy a „*saeculorum amen*” szavak hagyományosnak mondható megszólaltatását idézi fel, és komponálja bele tételébe: az e u o u a e magánhangzókat (3.c. tétel 216-231. ü) az alt búgja kis *fisz* hangon. Ezt a liturgikus utalást újra fölidézi a (3.d.) lectioban is. Ennek zenei jelentősége, hogy a szöveg egy adott hangon szól, ám annak színe folyamatosan változik a magánhangzó váltás miatt, amely egyfajta emlékeztető a doxológia szavaira. A három nyelvű olvasmányt, amelyet férfi szólisták adnak elő, a kód-szerű magánhangzó sor kíséri, és az ezt követő (3.e.) könyörgés szövegét is ezeken a betűkön énekelt hangtömbök előzik meg.

36

c) Oratio

216 $\text{♩} = 150$

The musical score is for the 'Oratio' section, starting at measure 216 with a tempo of 150 beats per minute. It features a variety of instruments and vocalists. The vocal parts (Tenor solo, Baritone solo, Bass solo, Contralto, Tenor, Coro II, Baritone, Bass) have lyrics in Latin. The instrumental parts include Flute 2, Flute 1, Timpani, Percussion (with Claves and Arpa), Violin I (1-2, 3-4), Violin II (1-2, 3, 4), Viola I, Viola II, Violoncello I, Violoncello II, Violoncello III, Violoncello IV, and Chamber Ensemble (Cb. 1-4). The score includes dynamic markings such as *p*, *mp*, *sfz*, and *ppp*, as well as performance instructions like *simile*, *col legno*, and *div.*.

221

Tenore solo

Basson solo

Basso solo

Conti.

Ten.

Coro II.

Bari.

B.

F. 2.

Tr. 1.

Tr. 2.

Timp.

Perc.

Arpa

VI. I.
1-2.1.

VI. I.
3-4.1.

VI. I.
5-6.7.1.
(a)

VI. II.
1-2.3.1.
(b)

VI. II.
4-5.6.1.
(a)

Vcl. 1.1.

Vcl. 2.1.

Vcl. 3.1.

Vcl. 4.1.

Vcl. 1.1.

Vcl. 2.1.

Vcl. 3.1.

Vcl. 4.1.

Ob. 1.1.

Ob. 2.1.

Ob. 3.1.

222

The musical score for page 221 features a variety of parts. The vocal parts include Tenore solo, Basson solo, Basso solo, a Contraltina (Conti.), Tenor (Ten.), Coro II., Bari., and Bass (B.). The instrumental parts include Flute 2 (F. 2.), Trumpet 1 (Tr. 1.), Trumpet 2 (Tr. 2.), Timpani (Timp.), Percussion (Perc.), Arpa (Arpa), and strings (VI. I., VI. II., Vcl., and Ob.). The lyrics are in Latin and are shared by the Tenor, Coro II., Bari., and Bass parts. The score includes dynamic markings such as *mp* and *sfz*. The page number 221 is located at the top left, and 222 is at the bottom right.

38

226

una battuta = $\text{♩} = 60$ *ritard.*

Tenore solo

Bassista solo

Basso solo

Contr.

Ten. Coro II.

Bari.

B.

Fl. 2.

Oboe

Tromb. 2.

Timp.

Perc.

Arpa

Vi. I. 1-2.1

Vi. I. 3-4.1

Vi. I. 5-6.1-7.1 (s)

Vi. II. 1-2.1 (b)

Vi. II. 3-4.1 (s)

Viola 1.1

Viola 2.1

Viola 3.1

Viola 4.1

Cello 1.1

Cello 2.1

Cello 3.1

Cello 4.1

Uniti arco

Uniti arco s.p.

Uniti arco s.t.

pp

pp

pp

pp

16. kottapéllda: 3. c oratio

Ez a téma és betű-sor a záró *Consolatio* nagy egység 45. tételében is visszatér. A tétel a *Miserere* visszatéréses szerkezetéhez hasonlóan épül fel. Ebben a részben az *Exauditor omnium Deus* (45.b.) könyörgés szövege alatt – a 3.c-hez hasonlóan – szintén a kis *fisz* hang szól (mintegy visszaemlékezésként), és a szakrális *e u o u a e* utalás (vagyis a *saeculorum amen* latin végszó magánhangzó sora) is felhangzik a mély szólamokban. A *Suscipe Domine* (45.d.) oratio pedig néhány szólamcserétől eltekintve hangilag, és szövegileg is megegyezik a 3.e. tétellel.

11. táblázat: a 3. és 45. tétel felépítése

3.a: 50. zsoltár	3.b: olvasmány	3.c: könyörgés	3.d: olvasmány	3.e: könyörgés	3.f: 50. zsoltár
45.a: Kosztolányi és Pilinszky versrészletek	45.b: könyörgés	45.c: responzórium	45.d: könyörgés	45.e: Szép Ernő versrészlet	45.f: 50. zsoltár + Kosztolányi versrészlet

Jeney zenei utalásai belső szervezőelvként Használják fel a Szertartás témáit. A *Miserere* zsoltárt áthatja a mottó hangsora, ami a kíséretben bújtatva, vagy a szólisták dallamaiban szerepel. Ebből eredően itt is „d” a központi tonalitás. Jeney egy sajátos, tizenkét fokú rendszerrel dolgozik, amely hangsorként a 128 hangú sor melódiáját követve, appercipiálhatóan tonális szigeteket alakít ki.³ Ez a dallamosság jellemző hangközei révén felismerhető és a zenekari apparátus aktuális méretétől és hangerejétől függően, nagy részben követhető.

A tételt indító zsoltársor tenor szólón hangzik fel, az intonáció a 2.b zenekari *ricercare* soraira reagál. Az egyvonalas oktávban hangzó könyörgő szó *d'-cisz'-esz'-cisz'-h-d'* kigyózó motívuma a mottó alaphangjait felhasználó 2. tétel befejező melódiájának *d'-cisz'-esz'-d* folytatásaként értelmezhető.

³ Lásd a 2.2.1. alfejezetet.

6 No 2b - Ricercare sopra Exsultabunt Domino

1 *mf* *sp* *quest & gale*

Fl. 1
Fl. 2
Fl. 3 (alt)
Ob. 1
Ob. 2
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3, 4
Fg. 1
Fg. 2
Tr. 1
Tr. 2
Tr. 3
Tr. 4
Tb. 1
Tb. 2
Tb. 3
Tbn. 1
Tbn. 2
Tbn. 3
Vcl. 1, 2, 3
Vcl. 4, 5
Vcl. 6, 7
Vcl. 8, 9
Vcl. 10, 11
Vcl. 12, 13
Vcl. 14, 15

8

8

all'Arcata

Intonatio

f molto espr., come un grido

Tenore solo

I.Mi - se - re - re me - i, De - us,

17. kottapélda. Ricercare és intonatio

Az első részben a bűnbánó zsoltár 1-3, 5, 9-12, 15 és 18. versét komponálja meg Jeney, szoprán és alt szólóra. A szerző által kitalált szoprán dallamot az alt eleinte tükörkánon fordításban követi „tropizált” kiegészítésekkel és a szerző által beletoldott hajlításokkal tarkítva. Az első vers nagy nónával, a második nagy terccel, a harmadik kis szeptimmal, az ötödik és a kilencedik vers pedig nagy szekunddal kezdődik lejjebb. A tizedik verstől felcserélődik a belépő szólamok sorrendje: a szoprán indul kánon-szerűen, először szűk kvarttal, a tizenegyedik versnél bő szekunddal, a tizenkettediknél szűk kvinttel, a tizenötödiknél tiszta, az utolsónál újra szűk kvinttel feljebb. A harmadik szakasztól fellazul a kánon szigora és a tükör-szerkesztés már csak nyomokban ismerhető fel, inkább csak az indító technika asszociációjaként. A kiegészítések miatt az eltolás ritmusa változik, a szöveget a maga lineáris vonalában az alsó és a felső szólam is végigéneklie, mintegy körbefonva, kommentálva a felette-alatta elhangzó melódiát. A zenekari kíséret minden szólama a mottó dallamából építkezik: elcsúsztatva, augmentálva, változó ritmusban, és kánonszerűen haladva egészítik ki az énekesek sorait, hol akkordokba rendeződve, hol csupán egy-egy hanggal megtoldva azt. A – szintén a Mottóból kialakult – szoprán és alt szóló duett gregorián töredékkel van alátámasztva, ugyanis a hozzájuk kapcsolódó férfikar a *d* tonalitást tovább erősítve, a zsoltár gregorián dallamát éneklie megszakításokkal, egy szólamban. A kórus szótagoló éneklése igen kis ambitusban – nagy *bé* és kis *esz* között – mozog, beleolvadva ezzel a zenekari kíséretbe. A szigorú szerkesztésmód szépsége kettős: a két női hang érezhető összefonódása személyessé teszi a zsoltár szavait, de a köztük kialakuló ellenpontoszó mozgás és a dallamot végtelenségig szövögető komponálási technika, amely nélkülözi az ismétlődés felismerésének jóleső melegét, mégis távolivá, érinthetlenné varázsolja azt. Dalos azt írja egy helyen Jeneyről⁴, a *Miserere mei* könyörgése „semmiféle fájdalmat nem fest le”, én ellenben úgy érzem, hogy a tenor kantilláció sírva csúszkáló kis szekundjai, a szólisták gyakori bő szekund és szűk kvart lépései, vagy a mottó anyagát felhasználó tömbszerű akkordok egyfajta fojtott expresszivitással próbálják késleltetni azt a kitörő érzelm kavalkádot, amelyet a kórus mutat meg belépésekor (118. ü.).

⁴ Dalos/2006, ide: 907.

8 No 3. - Ricercare sopra il Motto a 5 voci

a) Psalmus 50/51: Miserere mei, Deus

Intonatio



Psalmus



The image shows a page of a musical score, page 9, for a duet and men's choir. The score is written in a standard musical notation with a key signature of one flat and a common time signature. The vocal parts are marked with dynamic levels such as *pp* and *p*. The instrumental parts include strings and woodwinds. The score is divided into measures, with some measures containing triplets (2+3) and (3+2). The page number '9' is visible at the top right.

18. kottapéllda: Duett és férfikar, a tétel első része - részlet

A *Miserere* – amely előtt a Mottó sora és a gregorián *Exsultabunt Domino* is a maga tisztaságában szólal meg – záró, kódának értelmezhető ütemei ismét szintetizálva szólaltatják meg az alapsor és a gregorián ének hangkészletét. A 282-293. ütemben az eredeti dallamú zsoltár kezdőszavai (282-283. ü.), majd 2.b. zenekari *ricercare* záró hangjai (286-292. ü.) szólalnak meg a vegyeskar tolmácsolásában. A Mottó fontosabb hangközrelációi, ismertetőjegyként felfogható pillérhangjai alkotják a kíséret hangkészletét is (*d-bé-cisz-e-f-d*), a hangszerek annak dallamfordulatait idézve támasztják alá az énekeseket. A két kürt szólama a Mottó kezdőhangjait és rákfordítását hűen idézve olvad bele a kis létszámú kíséző együttesbe.

A kórus igazi szerephez a tétel első felében jut (118-167. ü.), ahol minden átmenet nélkül, elsőprő intenzitással szólal meg, rácsatlakozva a szólisták kamarszerű éneklésére. A hirtelen megnövekvő hangerő és előadói apparátus a műben a szerző eddig még nem tapasztalt kifejezőerejét mutatja. A férfikar kettős kórussá, a kamara együttes teljes zenekarrá bővül. Jeney nem változtat a komponálási elvein, az énekkar bonyolult és tökéletes precizitást igénylő anyaga a 3.a. tétel első részében elhangzott zenei hangokból táplálkozik.

Az első kar a melódiát formálja át, a második kar szaggatottan is aktív ritmusával, magas regiszterével inkább kíséző szerepet kap. A szoprán 1 a szóló szólam mása, négy negyed szünet kivételével (130, 132, 153 és 163 ü.). Az alt 1 az alt szóló mása (kivétel, hogy 130. ütemben a *g* pontozott negyed helyett 2 negyed van, a 132. ütemben az 1. és 2. vsz. között 3 nyolcad szünet hiányzik, majd ui. az „*amplius*” szó *f* hangja pontozott negyed érték helyett nyolcad). Az apró eltérések oka természetesen az, hogy a sűrű szövésű, vég nélküli dallamok egységként haladva jussanak el a szerző által kijelölt cezúrákhoz, vagyis a kánon-elvet a komponista szabadon felülírja.

A kórusszólamokhoz fúvós hangszerkíséretet rendel a szerző. Az első kórust négy szaxofon, a második kórust négy trombita kíséri. A hangszerek párhuzamosan mozognak a szólamukkal, de más hangközben. A tenor 1 a szoprán szaxofon szólamával, a basszus 1 pedig az alt szaxofonéval áll párban. A szoprán 2 a szoprán szaxofon melódiavonalát követi (a 138. ütemig), az alt 2 a szoprán 1 dallamát ismétli, a tenor 2 ugyanaz, mint a tenor 1, a basszus 2 pedig a bariton szaxofon dallamrajzát imitálja.

22 (118)

The image shows a page of musical notation, numbered 22 (118). The notation is arranged in 48 staves, with various instruments and parts indicated by the staff numbers. The notation includes notes, rests, and other musical symbols. The page is a score for a symphony, likely the 'Halotti szertartás' by Jeney Zoltán, as mentioned in the page header. The notation is dense and covers the entire page.

124 (3+2+2) (2+3) 23

19. kottapéllda: A kórus vegyeskari megszólalása

Ebből a kiragadott részletből is megállapítható, hogy Jeney a tétel elején megmutatott elképzeléseit pontosan végigviszi, technikai egyszerű ötleteken alapulnak, ám ezeket szabadon alkalmazott variációs megoldásaival saját ízlése szerint, önnön képére formálja. Amitől egyedi a hangzás, az a magas regiszterek folyamatos használata – ezzel összefüggésben a szólamokhoz rendelt regiszterek állandósága, amelyek statikusságát a belül folyamatosan mozgó és alakot váltó melódiák keltik életre – a 4-4 kísérő hangszer színhatása és a már ismerősnek tűnő, zenekarban felhangzó hangközrelációk ismétlése.

A tutti rész a zsoltár 1., 2., 3., 5. és 9. strófáit idézi vissza. Dallami szempontból a szólók egységes folytatásaként értelmezhető, dramaturgiailag pedig a kórus a két szereplő párbeszédének fonalát felvéve, növekvő intenzitással tolmácsolja a könyörgő zsoltárt. A párbeszéd nem csak a duett és a kórus között, hanem a ketté osztott vegyeskar között (118-169.) is megfigyelhető. A második kórus a már ismert dallam ritmusát követő első kórust egészíti ki, egyfajta hoquetus-technikával. Sokszor hangsúlytalan helyen, eltolt ritmusban lépnek be a hangtömbök, amelyek egyszerre töltik be az önálló dallamívet megrajzoló és a melódiát felkiáltásaival kiegészítő kar szerepét, így jutván egyaránt magyarázó és érzelemkifejező szerephez (lásd az előző kottapéldán).

A növekvő intenzitás (118. ü.-től) szintén köszönhető a megnövekedett szólamszámnak, a kórusénekítés technikai határait feszegető regiszternek (a szoprán c''-t énekel), a bonyolult ritmusnak és a hangszerek megjelenésének. A zsoltározás alatt állandó jelleggel szól egy, a Mottó hangjaiból szerkesztett akkordsor, amely összefogja a hangzó térben egymástól távol megszólaló hangokat és szerkezeti összetartó erőként, vagyis szervezőelvként funkcionál.

Ebben a szakaszban a zenekari kíséret igen tág ambitusban mozog, mégis, hangzásában inkább kamara-szerű, mint nagyzenekari hatást kelt. Ennek oka, hogy a zenekar, a két kórushoz rendelt kísérő hangszerek szólisztikus karaktere mellett inkább aláfestő, kísérő szerepet játszik. Hangszerelés-technikailag szintén magyarázatul szolgál, hogy a szaxofonok mellett csak a vonósok játszanak folyamatosan, viszont *piano* hangerőn. A többi hangszer csak halk és szaggatott frázisokat játszik, így zenei anyagával beleszövődik a hangzásba, ám csupán színesíti és nem uralja azt. Érdeemes megjegyezni, hogy az azonos témából építkező szólamok hangzásukban nem segítik elő a kar intonációját, a ritmikai eltolódás sokrétűsége miatt. Akusztikailag a gazdag apparátus miatt egyszerűen nem appercipiálható,

melyik szólam melyik hangszer hangjait imitálja. A trombiták ritmusa pedig a hoquetus-technikát alkalmazó két kar felépítésébe simul bele, ezzel egyfajta barokk három kórusosságot hozva létre.

Szerkezetileg a tétel ezen részét (118-169.) Jeney három szakaszra bontja. A zoltár első három versszakát egy hangszerelésileg visszafogottabb, a kettős kórusban szóló hangokra íródott 5. szakasz követi (150-158.), majd a záró versszak újra tutti szólal meg (159-169.).

A 3.b. olvasmány kóruskísérete aláfestő jellegű, mintha a gyászoló tömeg is a háttérben akarna maradni. Erőteljesebb szerepet a 3.d. olvasmány hangjai kapnak csak. Itt az énekesek, az előző könyörgés már említett hadarás-szerű, gyors tempójú kánonja után egy akkordikus, a zárókönyörgés szavait felhasználó zenei anyaggal festik alá a szólisták énekét. A ketté osztott kórus egyaránt páratlan lüktetésű, ám más metrumban olvas. Az első kórus 3/4 a második kórus 9/4 ütemmutatóval dolgozik, hangzásban és súlyozásban nincs különbség. Jeney ebben a részben a középkori szövegeket modern ritmikai eszközökkel gazdagítja: a hármas beosztás alá a vonósok egyenletes tizenhatod kvintolákat játszanak, ami ily módon polimetriát indukál. Ehhez társulnak a később belépő szólisták, akik három fajta triolával (nagy, normál és tizenhatod) teszik beszédszerűbbé énekszólamukat. A páros, illetve páratlan tagolású negyedek ütköznek az öt felé osztott negyed értékeivel. A szólamok megfáradást nem ismerve gomolyognak, mint ahogy gondolat a gondolathoz kapcsolódik a haláltusáját vívó ember mellett jelenlévő, virrasztó társak fejében is. A ritmikai virtuozitás és állandó variálódás tehát nem más, mint konkrét hivatkozás a középkor zenei hagyatékára, amikor is a latin nyelvű szertartás még a mindennapi élet része volt és szilárd szabályrendszere természetesen gazdagítja Jeney oratóriumának összetett, drámai szerkezetét.

d) Lectio (Job 1, 21) 39

232 $\text{♩} = 48$

The musical score is for a large ensemble and includes the following parts:

- Tenor solo
- Baritone solo
- Bass solo
- S. M. Contr.
- Ten. Cello I.
- Bass II.
- S.
- M. C.
- Com.
- Cello II.
- Ten.
- Bass.
- B.
- Cl. b. 1
- Eg. A.
- Clp.
- Cl. 1
- Ti. b.
- Timp.
- Aqu.
- Conb.
- V. I. 1-2
- V. II. 1-2-3-4
- V. II. 1-2-3-4
- V. III. 1-2-3-4
- V. II. 2.1
- V. III. 2.1
- V. II. 1.1
- V. II. 2.1
- Ob. 1-4
- Ob. 2-4
- Ob. 3-4

The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note passages, particularly in the woodwind and string sections. Dynamics range from *pppp* to *f*. The vocal parts have lyrics in Hungarian, such as "gya... bus... ud... bus... ck..." and "nem... ya... tu... g...".

20. kottapélda: 3.d lectio

A 3. tétel rövid könyörgései, olvasmányai folyamatosan szövik át a *Miserere* zsoltárt. A rövid részek *attacca* követik egymást, a szólisták által előadott szövegek kommentálják, magyarázzák, értelmezésükkel gazdagítják a biblia sorait. A szakrális sorok a szintén elemzett 3.d. tételnél találkoznak: míg előtte vagy ugyanazt a szöveget (3.a) szólaltatták meg az énekesek, vagy a kar és szólisták csoportja külön énekelt (3.b. és 3.c.), addig ebben a tételben a három férfi előadót a zenekar és a kórus is alátámasztja. A Jób szövegét (Jób 1, 21) három nyelven egyidőben éneklő szólistákat a kar a *saeculorum amen* szavakkal kíséri, a szakrális térben mindenki számára egyértelmű e u o u a e betűk kizárólagos használatával. Betűkód ez is, mint Jeney sajátja, csak régebbi korból. Azzal, hogy a szerző az oratóriumba helyezte, ismét jelzi a tradicionális zeneszerzői technikákkal való szoros kapcsolatát. A hat magánhangzóból álló kód a következő könyörgés elején is visszatér (3.e.), tagolva ezzel a záró imádság hadart sorait. A disz hangon recitált férfikari sorok alatt tisztán kivehető a mottó sorainak első néhány hangja (*d, esz, c, esz, f*), és ez a zeneszerzés-technikai szintézis már előre mutat a tétel utolsó részének, a zsoltár kezdő dallamainak visszatérése felé.

A 3.f. tétel újra két kórossal és szólóhangokkal hozza vissza a zsoltár elejét, ám énekükhöz már nem kapcsolódik szólamot alátámasztó hangszer (trombita és szaxofon), a vegyeskar is *bocca chiusa* énekel. Visszaidézés ez, de már életerő nélkül. Az elfogyás dinamikában is megmutatkozik: a 3.a. tétel kórus indításához képest (1. kórus *f*, 2. kórus *mp*) *ppp* a szerzői utasítás, a dallamok nem a hangerő hullámzásával, hanem visszafogottságával, íveinek egyenes egyszerűségével érnek el hatást. Így a fizikai halódás dinamikai, ritmikai és apparátusbeli elfogyással jár. A mozgás fokozatosan lassul, a triolák, nyolcadok elmaradnak és a záró könyörgés recitatív tizenhatodai után az ének szólamok már csak fél értékekben lépegetnek, majd a keretbe foglalt zsoltárt a bőgő utolsó *d* hangja zárja le.

54

282 (342) (342)

The musical score is written for a symphony orchestra. It includes parts for the following instruments:

- Flute (Fl.)
- Oboe (Ob.)
- Clarinet (Cl.)
- Bassoon (Fag.)
- Trumpet (Tr.)
- Trombone (Tb.)
- Timpani (Timp.)
- Snare Drum (Sn.)
- Cymbal (Cym.)
- Triangle (Tri.)
- Tom-tom (Tm.)
- Woodblock (Wd.)
- Maracas (Mar.)
- Bass Drum (Bd.)
- Hi-hat (Hh.)
- String quartet (Violins I, Violins II, Violas, Cellos)
- String quintet (Double Basses)

The score is in 2/4 time and features a variety of dynamic markings, including *pp* (pianissimo), *mp* (mezzo-piano), and *ppz* (pianissimo zwoelf). The first two measures are marked with rehearsal cues (342). The score is divided into three measures, with the first two measures marked with rehearsal cues (342). The music is characterized by complex rhythmic patterns and a focus on melodic lines, particularly in the woodwinds and strings.

285 55

The image shows a page of musical score for a choir, numbered 285 and 55. The score consists of 24 staves, each with a clef and a key signature of one flat. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines, arranged in a complex, multi-measure structure. The page is densely packed with musical notation, with some staves showing more active melodic lines than others.

56

290 (54)

The image shows a page of a musical score, page 56, measures 290 to 304. The score is for a large ensemble, including strings, woodwinds, brass, and percussion. The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 3/4. The score is divided into four systems. The first system (measures 290-293) shows the beginning of the section with various instruments. The second system (measures 294-297) continues the musical development. The third system (measures 298-301) features more complex rhythmic patterns. The fourth system (measures 302-304) concludes the section with a final cadence. The score includes dynamic markings such as *pp* and *mf*, and articulation marks like accents and slurs. The number '290' is written above the first measure, and '(54)' is written above the first measure of the second system.

21. kottapélda: 3.tétel zárása

A sokrétű, a Mottó zenei hangjaiból építkező tétel a már említett utolsó egységben is visszatér. Felépítésében töredezettebb, tételei pedig többféle, a műben addig elhangzott anyagokból összeállítottak, hangulatában mégis egyértelműen a kezdő részt idézi.

A hatodik egységet indító Lamento (no. 44.) Kosztolányi Dezső *Rapszódia* és *A magyar romokon* című verseit idézi. A tematikájában népzenei ihletésű szöveg széki lassúra emlékeztet, kompozíciós szempontból ezt a kapcsolatot erősíti a szöveg „jaj” szavára komponált siratókat idéző dallam és a szöveg lendületét hűen követő ritmika is.⁵ A zene tágabb értelemben a keretes szerkesztésű visszatérés hangulati előfutára, közvetetten magára a kezdő Pilinszky versre is visszautal. A szerző – Kosztolányi ide idézett soraival – a már megtörtént cselekvésre reagál: ahogy a Mottóban megszületett a kezdet („hol volt, hol nem volt”), ezzel, a kizárólag kérdéseket feltevő költeménnyel – népzenei ihletésű széki lassúként – elindul a mese befejezése („Jaj, hol az ágyam, jaj, hol a sírom?”). Így a szertartás ezen tétele zenei anyag tekintetében nem a fraktál hangjaiból, hanem népi ihletésű stílusból merítkezik, ám a vers, értelmezésével ismét bekapcsolódik a halál gondolatkörét Pilinszky által mese-szerűen aposztrófáló tematikába.

A gondolati visszaidézés a 45. tétel során konkretizálódik: első részében a 128 hangú sor dallama, több énekesre elosztva jelenik meg ismét. A 45.a. tétel Pilinszky *KZ oratóriumának* egy új részletét, valamint Kosztolányi Dezső *Halotti beszédének* első sorait mondja el, így tehát a Mottó új köntösben jelenik meg, a két vers idézeteire énekelve.⁶ A szólóénekesek (bariton, alt és szoprán) egymástól veszik át a mondatokat, ami szerkezetében kicsit visszautal az eredeti irodalmi alapanyag párbeszédeire is. A hozzájuk kapcsolódó kórus szólam (basszus) a mélységből, kánonnal válaszol a dallamokra, szavaikban úgy tükröződik a párbeszéd. Sötét színével, nagy oktávban énekelt motívumaival mintha holt lelkeket jelenítenének meg.

⁵ Farkas/2011. ide: 84.

⁶ A Jeney által véletlenszerűen talált hang-sor e két versre is tökéletesen illik, bár a zeneszerző maga is úgy tartja, hogy a mottó szavaival él egyértelmű szimbiózisban.

No 45 - Ricercare sopra il Motto a 5 voci

a) Hol volt, hol nem volt (sul testo di Desző Kosztolányi e János Pilinszky)

1
♩ = 96

Soprano: Hol volt, hol nem volt (vitt) a - si - la - que
Alto: Hol volt, hol nem volt
Tenor 1: Hol volt, hol nem volt
Tenor 2: Hol volt, hol nem volt
Bass: Hol volt, hol nem volt

Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabbasso, Fagott, Klarinett, Trompa, Trubor, Szóopró, Szóopró, Szóopró, Szóopró, Szóopró

4

5

Soprano
Crescendo

Alto

Bass

B. 1.

B. 3.

B. 2.
in Sol

C. 1.

C. 2.

C. 3.
in Mi b.

C. 2.
2.

Arpa

Vi. I.

Vi. II.

Vi.

Vi.

Ch.

Cser - gő c-rez, bu-tak - tal,
Mi-lyen pu-ba a le - ve-gő,
vi - se - ges egy - szer

22. kottapélda: Mottó hangjai a 45. tételben

A Mottó dallamának vége belefut egy könyörgésbe, amely a szertartás kötelező részeként ismétlődik a harmadik tételből (45.b.).

Új zenei történet hoz a 45.c. tétel: a Jób könyvéből való rezponzórium gregorián melódiája és annak szabadon ritmizált szövege a szoprán szólamban hangzik fel, amelyet a basszus kis szexttel lejjebb indítva ritmus nélküli tagoló hangokon énekel. Bár a férfi szólam előbb kezdi a dallamot, pontozott negyed értékekben mozgó lassú ritmusai egy idő után már nem teszik felismerhetővé az eredeti melódiát, mivel időben nagyon elcsúsznak a rugalmas könnyedséggel éneklő nőikartól. Így az imitációt rövid idő elteltével a szoprán szólam vezeti. A dallam rajzolatát a zenekar is körbefonja, technikájában az énekesek megoldásait követi: a nyolcad-eltolással induló kánon a rezponzórium hangjaiból épül fel, de a hullámzóan változó hangszer-összeállításban egy-egy konkrét szólam szünetekkel megszakítva hol követi, hol leelőzi a többit. Az apparátus fokozatosan dúsul: a szólisztikusan kezelt zenekar fafúvósai (fuvola, klarinét, szaxofon) és vonósai ütőkkel, oboával, rezekekkel és húros hangszerekkel (cseleszta, cimbalom és hárfa) kiegészülve adnak egy folyamatosan hangzó akkordikus háttérrel az énekes szólamoknak. A vokális és hangszeres fonatok ritmikájukban is azonos sémákat követnek. Az ütemekbe szedett gregorián éneklő legato ívei és statikusságot sugalló, szaggatott basszuskánon dallamhangjai több hangszerre szétszétva, változatos módon jelennek meg, és ezek adják – a belépő hangszerek meghatározott színe és regisztere okán – a kórossal egyidejűleg megszólalva a tételre oly jellemző sajátos hangszínt.

Újra ismételt könyörgés következik: a 45.d. tétel záró fohásza hangról-hangra megegyezik a 3.e. tétel zenei szövetével, amely az 50. zsoltár nagyívű kórustételének visszatérését előzi meg (3.f. és 45.f.). Jeney a záró szakaszban még egy verset illeszt e két tétel közé. Szép Ernő: *De szégyen élni* című költeményének részletét éneklő a vegyeskar, homo ritmikus trocheusokban indítva. A tétel újra az egyén véleményét mondja el, válaszol a 44. tétel siratójában feltett kérdésekre: de szégyen élni / tovább köszönni / tovább beszélni / Jaj, mindent tudni / bújkálni, várni / haláltól félni.

e) De szégyen élni (sul testo di Ernő Szép)

31

113 *mp* *rit.*

The musical score is arranged in systems. The first system (measures 113-115) includes vocal soloists (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a large choir (SATB). The choir parts are numbered 1 through 17. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mp* and *rit.*. The lyrics are written below the vocal lines.

32

The image shows a page of a musical score, page 32, starting at measure 117. The score is a complex orchestral arrangement with multiple staves for various instruments including strings, woodwinds, brass, and percussion. The notation includes notes, rests, and dynamic markings. The score is written in a standard musical notation style with a key signature of one flat and a time signature of 4/4. The instruments listed on the left side of the score include Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Trumpet, Trombone, Horn, Percussion, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The score is divided into measures by vertical bar lines, and there are various musical symbols and markings throughout, including slurs, accents, and dynamic markings like 'p' and 'f'.

23. kottapélda: 45. e De szégyen élni

A táncos lejtéssel induló vers kezdő dallamíve első pillanatban modellskálára emlékeztet, ám a lépések nem követnek kötött szabályrendet. A közösen mozduló hangok előbb hangközmenetben haladnak, majd teljesen szabadon változó akkordokba rendeződnek. A fokozatosan növekvő-elfogyó zenei forma ebben a miniatűr tételrészletben is fellelhető. A férfi és női szólamok először egymásnak soronként válaszolva mondják el Szép Ernő sorait, az első strófa elhangzása után együtt énekelnek, az eltolásos homofónia pedig a fokozatos befejezések miatt a basszus szólam megismételt mondatával zárul. „De szégyen élni”, mondja el újra a kezdősört, amely zenei emlékfoszlányként karakterével és nem melódiájával ragad meg a hallgató emlékezetébe. Jeney ugyanis az énekelt (hasonló) frázisokon egy-egy hangot, hangközt változtatva, mindig variálva hozza vissza a felfelé vagy lefelé kanyargó duettekét. Ez a technika – mely a zenei jelenségek hangulatát, esszenciáját ragadja ki és égeti a hallgatóba – egyfajta fölidéződés, amely már megelőlegezi a konkrétan visszatérő zsoltár megjelenését is.

A 45.f. *Miserere* csonkán, szintén csupán emlékfoszlányként jelenik meg az oratórium záró tételében. Ahogy a haldokló test könnyül, úgy a zenei kifejezőeszközök is rendkívül finomak és puhák. A kórus *bocca chiusa* énekel, az első egység (3.a. 118.) konkrét hangjait és zsoltárrészleteit a négy szóló énekes adja elő, itt is kánonban indítva a könnyörgő szöveget. Amíg a szólisták hangról-hangra megismétlik a vegyeskar énekét, addig a tömeg a 3.f. eltolásos mottó töredékeit idézi (132-145.). A ritmikai arányok a kórusnál ugyanúgy meghatározóak, mint a darab elején: az osztott nőikar negyedben, triolában, a férfikar félkottákban és öt nyolcad hosszúságú értékekben mozog. A szólamok belépési rendje itt is logikus rendet követ: a szopránok két, a tenorok és basszusok négy, illetve öt nyolcad eltolással indítanak, az altok negyed+ negyed triola két harmad része után kezdenek énekelni. Így, mivel a zsoltár melódia a szólistákhoz kerül, a kórustagok az elcsúsztatott zenei kísérettel már csak emlékfoszlányokat, széttöredezett dallamrészeket dúdolnak. Ezt a fajta részekre bomlást, csökkenő érzetet a vonóskar is segíti: a már ismert kanonikus, mottóként felidéződő dallamsorok a tizenhatodokból triolákra, majd nyolcadokból negyedekre változva, egyfajta tempón alapuló megnyugvást közvetítenek.

A ritmikai-dinamikai elengedés belefolyik a harmadik tételt is lezáró, a zsoltár kezdő szavait ismétlő (3.f. 282-293.) könnyörgésbe, melyet ebben a részben a bariton szólista kultikus jelentőségű és mesét jelző: „Hol volt, hol nem volt” szavai

egészítenek ki (45.f.). A Pilinszky-idézet, a mű elején és végén is egyértelműen a halál, a földön és testen kívüli lét kezdetét, egyúttal az élet befejezését jelzi.

40

(= m)

148

The musical score is arranged in systems. The top system includes a vocal line (Soprano) with lyrics 'Múl... sül...' and a piano accompaniment. The subsequent systems include parts for Flute 1, Clarinet 1, Bassoon 1, Saxophone, Trumpet 1, Trombone 1, Viola, Violin 1, Violin 2, and Cello/Double Bass. Dynamics such as *p*, *pp*, and *mp* are used throughout. There are also markings for *acc* (accents) and phrasing slurs.

153

The image shows a page of a musical score with 24 staves. The staves are numbered 153 through 176 on the left margin. The score is written in a standard musical notation, including vocal lines and piano accompaniment. The notation includes notes, rests, and various musical symbols. The page is numbered 41 in the top right corner.

24. kottapélda: 45. f Hol volt...

Az utolsó nagy egységben a versek kitüntetett szerephez jutnak. A harmadik tétel nem tökéletes ismétlődésével ezek a XX. századi idézetek maguktól megerősítik a Mottó és annak dallama által nyújtott keretet, ugyanakkor érzelmileg magyarázzák, feldolgozzák a halál – áttételesen a gyilkosság – megtörténtét. Pilinszky *KZ oratóriuma*, valamint Kosztolányi versei párhuzamot vonnak a II. világháborús haláltáborok feldolgozhatatlanságával⁷, és a zenei anyaggal eggyé válva reflektálnak rá metaforaként. Ahogy tágabb értelmezést kap a mottó, úgy tágul a szereplők köre is. A mű végén mindenki teret kap a színpadon, a szólisták egy emberként élik át, majd zárják le a történetet, hogy a zenei-érzelmi töredezettséget így foglalják egységbe.

A versek és szereplők mellett meghatározó formai elemként van jelen az ismétlés, mint zeneszerzői eszköz. Mindig van egy origó, egy nullapont, amely biztonságérzetet nyújt és megnyugvást ad. Ilyen a mottó dallama és annak változatai, ilyen a szerkezeti ismétlődések sora és a nagy forma megtartása is. Emellett ilyen a záró korálként a 45. tételhez illesztett Prudentius himnusz is, amely folyamatos dallami körforgásával teremt nyugalmat. Vagyis nem csak a harmadik tétel tér vissza, a himnusz a strófái által önmagában is folyamatosan ismétlődik. Ezáltal a lezárás, bár a műben dallamilag új zenei részlet, mégis szerves része a visszatérő tétel formai egységének.

⁷ Farkas/2006. ide: 897.

3.2. De profundis (5.i., 18. és 43.)

A könyörgő 50. zsoltár mellett, az oratóriumban felhangzó 129., bűnbánati zsoltár, szintén emblematikus jelentőségű bibliai idézet. A pszalmusz szavaiból kitűnik az őszinte és mély bánat, amellyel istenhez kiált, hogy szabadítsa meg bűneitől. A Dávid gyűjtötte zsoltárok közül szövegével abban emelkedik ki, hogy a megbocsátás reménye és a szenvedéstől való szabadulás képe legalább olyan erővel emelkedik ki soraiból, mint a panasz és a bűnbánat.⁸

A könyörgést a biblia nyolc versre osztja. Ezt Jeney mind felhasználja művében, de soha nem egyszerre. A műben három helyen hangzik föl a zsoltár, (5.i., 18., és 43) ebből kettő a rítus szerinti sorrendben. Elsőként, a halottért mondott vecsernye során, mikor a pap, a halott lábainál állva szentelt vízzel meghintve őt, a *si iniquitates* antifónát (5.h.), majd a *de profundis* zsoltárt recitálja. Másodikként a halottért tartott virrasztás után, a laudeshez függelékként kapcsolt könyörgések, zsoltárok egyikeként – dramaturgiai okokból a szerző által választott himnuszoként – hangzik fel (18.). Utolsóként pedig a temetési szertartás során, ahol a középkori szokásrendhez igazodva a temetőbe menet eléneklik az *in paradisum* antifónát (no. 30.), imák sora alatt sírba teszik a holttestet, majd miután véget ért a temetés, a pap indulásakor a 129. zsoltárt imádkozva (43.), elföldelik a halottat.

A bibliai szöveg első megjelenését a második egység zsolozsmázásába illeszti Jeney. A Vesperás egyetlen zsoltárszövegének zenei rétegéről már említést tettem.⁹ Jeney itt abból indult ki, hogy az említett címadó sor (*de profundis clamavi ad te Domine*) tizenkét szótagból áll, erre illesztette rá az oktávon belüli tizenkét kromatikus hangot, meghatározott sorrendben. Ehhez ötletet adó, korai nagy zenekari műve¹⁰ – *Alef - Hommage à Schönberg* – ugyanis egy, a kromatikus skála összes hangját és lehetséges hangközét magába foglaló akkorddal kezdődik, amely később változatos hangszereléssel, dinamikai sokszínűséggel variálódik, lassú ritmusú, belső mozgások során. Így, két saját, egymástól független eredetű és időben távol álló kompozíció (*Alef* és a *Halotti szertartás*) lép kontextusba egymással, az antifónák

⁸ Bár a keletkezés idejét és körülményeit nehéz meghatározni, az ószövetségi részben összegyűjtött zsoltárok nagy része a zsidó babiloni fogság után keletkezett. A zsinagógai istentiszteleten használatos énekek tudatosan gyűjtése és megszerkesztése a Kr. utáni III. században fejeződött be. A könyv öt nagy egységre bontható, doxológiával elválasztva. Műfajok szerint található köztük panaszzsoltár, hálaadó zsoltár, himnusz és királyzsoltár, valamint több műfajt ötvöző költemény is.

⁹ Lásd a 2. 2. fejezetet, 33. oldal.

¹⁰ Lásd még: 1.4. fejezet, 10. oldal.

fraktálsor hangkészletéből született kíséretei reflektálnak a Vesperás során a népi virrasztó énekek kíséretének hangkészletében megjelenő, tizenkét hangú, de kötött hangmagasságokhoz rendelt hangrendszerére. Ezek a hangszeres kíséreték (zsoltárhelyettesítő népi virrasztó énekek alátámasztásai) önmagukba foglalva megszólaltatják azokat a hangokat, melyek majd a Vesperás 10. tételeként hallható *de profundis* alkotják, mintegy előkészítve azt.

A tétel a *de profundis* zsoltár szövegi és zenei szimbólumának, a kiáltás-motívum megzenésítésével kezdődik. A felfelé törekvő, szöveget hűen megfestő hangközrelációk a kórusban tíz különböző hangot szólaltatnak meg. A nagy *disz* és *c''* közt lévő abc-s hangokhoz a zenekar kontra *e* és *bé''* hangja társul, ezekkel teljes a hangkészlet. Ahogy a hangok, a köztük lévő hangközök is mind előkerülnek: a vegyeskarban nem szereplő nagy szeptim a kezdő *e-disz* lépésben van jelen.

190 ♩ = 63

S. ad te, Do - mi - ne: *f cresc. molto ff*

C.a. ad te, Do - mi - ne: *f cresc. molto ff*

loro ad te, Do - mi - ne: *f cresc. molto ff*

T. cla - ma - vi ad te, Do - mi - ne: *f cresc. molto ff*

B. cla - ma - vi ad te, Do - mi - ne: *f cresc. molto ff*

De pro - fun - dis Do - mi - ne:

25. kottapélda: 5i. felkiáltás-motívum

A zsoltár kezdő során (a mélységből kiáltok hozzád, ó Uram) elhangzó, dinamikus bevezető után mozgató recitáció¹¹ technikáját alkalmazva indul újra a szöveg. Ennek jelentése, hogy a felső szólamban hallható gregorián dallam íveit követve, a többi szólam is adott hangkészlettel, más hangközökben, azonos irányban mozog. A zsoltár elhangzó négy verse strófikusan ismétlődik, a gregorián énekkel együtt megszólaló akkordok homofón hangzása pedig a recitált szólamokhoz rendelt hangokból alakul ki. Hangszeres kísérete a kezdő könyörgés megszólalásakor szisztematikusan egymáshoz kapcsolódó tizenkét hangú akkordon alapul. A folyamatosan hangzó vonósok néha apró, akcentussal ellátott ritmusokkal szakítják meg a változatlan hangtömböt, így kontrasztálnak a felettük éneklő szólamok karakteres dinamizmusával. Ez csak akkor szakad meg, mikor a zsoltársorok cezúrához érkeznek, ezt megerősítendő és kiemelendő a hangszerek akcentussal ellátott hangzatokkal töltik ki a vokális szüneteket. Az énekes témának alapeleme a mozgás, a folytonos változás, ami különböző hangzatkombinációkhoz vezet. Bár dinamikai változás nincs jelölve a kottában, a gyakori kvart, szext lépések természetes hangerőváltozásaival együtt, a tartott akkord folyamatos átértelmeződése megy végbe. Minden hangzat által új színek dominálnak, a fel-le lépő változások feszültségéből adódóan pedig, más és más hangszer, zenekari hangszín kerül előtérbe. Hasonló történik tehát közvetve, mint az Alef kompozícióban: változatos ambitus, variábilis hangszínek és finom dinamikai mozgások fedezhetők fel a hosszan tartott hangfürt statikusságával együtt.

¹¹ Dobszay/2005. 271.

194 $\text{♩} = 108 (\text{♩} = 216)$

S.
1. De pro - fun - dis cla - ma - vi ad te, Do - mi - ne: Do - mi - ne, e - xau - di

C.a.
1. De pro - fun - dis cla - ma - vi ad te, Do - mi - ne: Do - mi - ne, e - xau - di

Coro
1. De pro - fun - dis cla - ma - vi ad te, Do - mi - ne: Do - mi - ne, e - xau - di

T.
1. De pro - fun - dis cla - ma - vi ad te, Do - mi - ne: Do - mi - ne, e - xau - di

B.
1. De pro - fun - dis cla - ma - vi ad te, Do - mi - ne: Do - mi - ne, e - xau - di

S.
vo - cem me - am: 2. Fi - ant au - res tu - æ in - ten - den - tes,


C.a.
vo - cem me - am: 2. Fi - ant au - res tu - æ in - ten - den - tes,

Coro
vo - cem me - am: 2. Fi - ant au - res tu - æ in - ten - den - tes,

T.
vo - cem me - am: 2. Fi - ant au - res tu - æ in - ten - den - tes,

B.
vo - cem me - am: 2. Fi - ant au - res tu - æ in - ten - den - tes,

26. kottapéllda: De profundis zsoltár kórusrészlet

A complex musical score for string instruments, likely a cello and double bass part. The score consists of multiple staves, each with a clef and a key signature. The music is written in a modern style, featuring complex rhythmic patterns, including many sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as 'ppp' (pianissimo) and 'pp' (piano). The score is organized into measures, with bar lines clearly visible. The overall appearance is that of a professional musical manuscript.

27. kottapélda: De profundis zsoltár vonós szólamai

A tételhez egy cimbalom-ricercare csatlakozik, amely ritornellként veszi körül a Vesperás más tételét is. Itt Jeney szintén saját művéből idéz: ennek zenei anyaga a 128 hangú sor hangjaiból táplálkozik. A szerző a fraktálsor részleteit nyolc különböző hangszerre írja át, a cimbalom által játszott hangok száma pedig megegyezik a kíséret akkordhangjainak számával. A cimbalom játszott átvezető és értelmező zenék a második nagy ciklus sajátjai, a 129. zsoltár két másik megszólalásakor nem csatlakoznak a versszakokhoz.

26

(Ritercare a 8 voci)

211 *f* = 58

3 3 4 3 4 3 3

The musical score is arranged in systems. At the top, there are seven measures of rests for the vocal parts, with time signatures 3, 3, 4, 3, 4, 3, and 3 indicated above. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) are grouped together. The percussion part consists of eight staves, each with a circled number (1-8) indicating a specific rhythmic pattern. The string parts include Violins I and II, Violas, Cellos, and Double Basses. The score includes various musical notations such as dynamics (mp, f, sf, sfz), articulations (accents, slurs), and rests.

27

218 ♩ = 100

Drum **3** | **3** | **1** | **4** | **1** | **1** | **1** | **(1)** |

Snare
Hi-Hat
Perc. 1
Perc. 2
Perc. 3
Perc. 4
Perc. 5
Perc. 6
Perc. 7
Perc. 8
Perc. 9
Perc. 10
Perc. 11
Perc. 12
Perc. 13
Perc. 14
Perc. 15
Perc. 16
Perc. 17
Perc. 18
Perc. 19
Perc. 20
Perc. 21
Perc. 22
Perc. 23
Perc. 24
Perc. 25
Perc. 26
Perc. 27
Perc. 28
Perc. 29
Perc. 30
Perc. 31
Perc. 32
Perc. 33
Perc. 34
Perc. 35
Perc. 36
Perc. 37
Perc. 38
Perc. 39
Perc. 40
Perc. 41
Perc. 42
Perc. 43
Perc. 44
Perc. 45
Perc. 46
Perc. 47
Perc. 48
Perc. 49
Perc. 50
Perc. 51
Perc. 52
Perc. 53
Perc. 54
Perc. 55
Perc. 56
Perc. 57
Perc. 58
Perc. 59
Perc. 60
Perc. 61
Perc. 62
Perc. 63
Perc. 64
Perc. 65
Perc. 66
Perc. 67
Perc. 68
Perc. 69
Perc. 70
Perc. 71
Perc. 72
Perc. 73
Perc. 74
Perc. 75
Perc. 76
Perc. 77
Perc. 78
Perc. 79
Perc. 80
Perc. 81
Perc. 82
Perc. 83
Perc. 84
Perc. 85
Perc. 86
Perc. 87
Perc. 88
Perc. 89
Perc. 90
Perc. 91
Perc. 92
Perc. 93
Perc. 94
Perc. 95
Perc. 96
Perc. 97
Perc. 98
Perc. 99
Perc. 100

28. kottapélda: zsoltárt követő cimbalom-ricercare

A *de profundis* zsolttár következő megjelenése (no. 18.) tartamilag nem hoz új anyagot, dramaturgiailag viszont megfelelő előkészítése lesz Tandori tömören megfogalmazott sorainak (no. 19).

A zsolttár 1-2. verse mellett itt az 5-6. kapcsolódik recitálva a már elhangzott zenei anyaghoz, formailag és szerkezetében nem változik a visszatérő zenei részlet. A felkiáltást kísérő erőteljes timpani ütések, a tom-tomok sűrűsödő ritmusai valamint az extremitásig fokozódó tutti zenekari crescendo ugyanazt a meglepetést okozza, mint első alkalommal. A hatást a 17. szólótétellel való ellentét egyaránt erősíti. A *de profundis* hasonló kontrasztot mutat a Halotti virrasztás utolsó tételével is: a no. 19 korál versszakainak homogén kísérete és a zenekar kamaraegyüttessé redukálása lágyabb, melódiában gazdagabb hangzást eredményez, ami pl. teljesen elüt az előtte felhangzó énekbeszéd sorainak hangzatokkal történő elválasztásától.¹²

A temetés rituáléjakor visszatérő zsolttár (43.) fordítva hozza vissza a két karaktert felhasználó anyagot: a recitáló, első és utolsó két versszakot idéző kórus szavai attacca kapcsolódnak a (42.) rezponzórium szavaihoz. Mintha a megszemélyesített ember már valóban a túlvilágról szólna.

Emlékezzél meg Uram arról, hogy csak szellő az életem, s nem lát már engem többé az emberek tekintete. (Memento mei Responzórium) attacca:

1. A mélységből kiáltok hozzád Uram, hallgasd meg az én szómat.
2. Legyen a te füled figyelmes az én könyörgésemnek szavára.
- 7 Mert az Úrnál az irgalmasság és bőséges önála a szabadítás!
8. És ő szabadítja meg Izraelt, mind az ő gonoszságaiból. (129. zsolttár 1,2, és 7.8)

A szerkesztési csere okán (mind fekvésében, mind hangulatában) az ötödik egységet gyakorlatilag egy emberi sikoly zárja. A tételt befejező felkiáltás ritmikailag, hangszer-használat szempontjából is gazdagabb: harsonák, nyolc kürt, és mind a négy szaxofon megszólal a már használt hangszereken kívül. A nagy apparátusban kavargó nyolcadok, triolák, pontozott értékek sokszínűsége örvény-szerű, amely egyszerre húzza minden irányba a hallgatót. Lefelé, az elföldelés technikai terébe, valamint az anyagtan térbe, ahol a rítus szerint a holt lélek él tovább.

¹² A lágyabb tónust az is elősegíti, hogy a tételben nem szerepelnek ütőhangszerek. A versszakok alátámasztását hangulatában a megegyező zenei anyagot játszó hangszer együttesek karakterei határozzák meg: elsősorban a végig játszó vonósok és oboák, másodsorban az énekkari szünetekben – csupán néhány hang erejéig – hozzájuk csatlakozó fuvolák, klarinétok, szaxofonok, hárfá cimbalom, zongora, tom-tom és tuba.

A zenei mottó, a mélyből jövő kiáltás ereje nem indít, hanem lezár. A sírba tett, majd annak koporsójára dobott földdel lezárul a test temetésének szigorúan vett rituáléja, a materiális búcsú átengedi helyét a lélek vigasztalásának. A kiáltás csak egy momentumában tér el az előző két megszólalásától: a függelékként hozzá kapcsolódó két utolsó zenekari mozgásban. Az utolsó leheletként szimbolikus értelmet nyerő mozgások, visszhangként rezonálnak a már többször idézett tizenkét hangú akkord hangjain, befejezve ezzel a szertartás ötödik nagy egységét. A hanghullám megszűnése pedig a beálló csönddel együtt fizikailag is a megszűnést, a véget, a test elmúltát fejezi ki.

20 $\bullet = 63$ $\bullet = 72$ 85

The image displays a page of a musical score, likely a symphony or orchestral work. The page is numbered 85 in the top right corner. The score is written for a large ensemble, with multiple staves for various instruments. The notation is dense, featuring many notes, rests, and dynamic markings. The score is divided into two systems, with the first system starting at measure 61 and the second system starting at measure 72. The tempo or pulse is indicated as $\bullet = 63$ and $\bullet = 72$. The score includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and dynamic markings like *ppp* and *pp*. The overall appearance is that of a professional musical manuscript.

29. kottapélda: no. 43. záró ütemei

3.3. Subvenite (4. és 23.)

A *Subvenite* rezponzóriumot Jeney az eredeti gregorián dallammal, hangszeres kísérettel zenésítette meg.¹³ A tétel alapköve a Halotti szertartásnak, hiszen Jeney a Schola Hungarica tagjaként komponálta, és első változata már 1979-ben elkészült.¹⁴ Az akkori hangszerelés még kamaraegyüttesre íródott, de a kórus szerepe, illetve a mű szerkezete változatlan maradt.¹⁵

A komponálás folyamán a középkori *a cappella* műfaj modern kíséretet, a dallamhangszereknél egyfajta új dallamot, és visszatérési formát kapott. Az eredeti változathoz az 1973-tól alkalmazott betű-hang kódolást veszi alapul a szerző. A latin abc betűi egy-egy adott hangot jelentenek, melynek konkrét magassága és változó hossza van.¹⁶

Az 1977-ben komponált Caput-dallam is ezen az eljáráson alapul, de a világi témájú *12 dal* is ezt használja fel.¹⁷

¹³ Dalos/2006, ide:909., Farkas/2006, ide: 879.

¹⁴ Farkas/2006, ide:869.

¹⁵ Tavaszi Fesztivál programfüzetébe Jeney Zoltán által írt ajánló (Jeney Zoltán: Halotti szertartás – Commendatio animae ősbemutató.1994. márc. 11: Zeneakadémia, Fesztiválzenekar, Magyar Rádió énekkara, vezényel Yehudi Menuhin).

¹⁶ A *Subvenite* átkódolt dallama közölve: Farkas/2006, ide: 880.

¹⁷ Szitha/2003. Ide: 36.

75 **1** **2** **3**
Tutti (Coro misto)
f
 Sub - ve - ni - te sanc - ti De - i

4 **5** **6**
 oc - cur - ri - te an - ge - li Do - mi - ni:

76 **1** **2** **3**
 Sus - ci - pi - en - tes a - ni - mam e - ius,

4 **5**
 Of - fe - ren - tes e - am

6 **7**
 in con - spec - tu

8 **9**
 Al - tis - si - mi

3
4

30. kottapélda: Subvenite rezponzórium Jeney notációjával - részlet

A tétel tíz elkülöníthető részre tagolható, melyek közt láthatatlan kapocs a dallami és hangszerelési visszatérés, valamint a hangszeres – ritornell-szerű – közjáték és kíséretes gregorián ének váltakozása. Szerkezeti felépítése a rondóra vezethető vissza. A rezponzórium énekelt megszólalását ütőhangszerek (krotál) és fúvósok előzik meg (angolkürt és öt gong). A kezdő 37 ütem a krotálé, melynek éles, csengő hangja és az akkordokhoz társuló, Jeney-féle ritmika igen karakteres, figyelemfelkeltő, ugyanakkor ellentétes a majdani gregorián szólam lágy dallamosságával.

No 4. Responsorium: Subvenite

57

1 $\text{♩} = 240$

Crotale (1a b3)

Perc. 1. *ff*

Crotale (sol b3)

Perc. 2. *ff*

Crotale (d3)

Perc. 3. *ff*

Crotale (c3)

Perc. 4. *ff*

Crotale (g2)

Perc. 5. *ff*

8 (2+2+2)

15

23 (4+2+3)

29

31. kottapéllda: Subvenite (4.) krotál előjáték

Ez a krotál-téma keretbe foglalja a tételt, mivel a *Subvenite* megzenésítése a 164. ütemtől ennek hangjaival zárja az egész egységet. A kezdeti ütemeket a szerző itt kihagyja, csak a 15. ütemtől tér vissza az ütősökre írt téma. Ez a különleges hangszer

csak ebben a keretben szólal meg, ezért a tétel struktúrájában pre- és postlúdiumként értelmezhető.

12. táblázat - Szerkezeti felépítés

ütemszám	zenei részletek szerepe	előadói apparátus	ismétlődés
1-37.	prelúdium	krotál	
38-74.	responzóriumhoz tartozó hangszeres hozzáfűzés	ütő+fűvós	
75-76. (csak jelzésszerű ütemek)	responzórium 1. rész	greg. kórus+tagoló akkordok	
77-103.	verzushoz tartozó hangszeres kommentár, kezdő sorainak ritmusa a hangszeres kommentár ritmikájából merít	fuvola+hárfa	
104-106. (csak jelzésszerű ütemek)	verzus 1. rész	greg. kórus+tagoló akkordok	
107. (csak jelzésszerű ütemek)	responzórium 2. rész	greg. kórus+tagoló akkordok	
108-130.	responzóriumhoz tartozó hangszeres hozzáfűzés	ütő+fűvós	megegyezik az 52-74. ü.-mel
131-146.	verzushoz tartozó hangszeres kommentár	fuvola+hárfa	
147-148. (csak jelzésszerű ütemek)	verzus 2. rész	greg. kórus+tagoló akkordok	
149. (csak jelzésszerű ütem)	responzórium 3. rész	greg. kórus+tagoló akkordok	
150-163.	responzóriumhoz tartozó hangszeres hozzáfűzés	ütő+fűvós	megegyezik az 52.-74. ü.-mel
164-187.	posztlúdium	krotál	megegyezik a 15.-37. ü.-mel, tagoló akkordokkal kísérvé

Jeney maga is bevallja egy interjúban, hogy a műve első egységében szinte kerüli a gregorián zene újszerű megformálását.¹⁸ Míg a Mottó és az 50. zsoltár szabadon variált saját zenei ötleten alapul, ebben a ciklusban önmaga által megkötött kézzel dolgozik a szerző. Saját kódrendszeren alapuló dallamot ír, így a hangok hossza és magassága szigorú szabályt követ, az eredeti dallam pedig, jelzés értékű hanghosszal, modern, számítógépes lejegyzéssel, de változtatás nélkül hangzik el.¹⁹ Ám a maga alkotta szabályokon nyugvó komponálás mellett sem hiányzik az a hagyományon alapuló, ám végtelen variációjú szerzői szabadság, amely majd a következő egységek gregorián tételeit is jellemzi. A *Subvenite* korai komponálása után a szerző új utakat és különböző technikákat használ fel művének folytatásához, és a latin nyelvű szertartás eredeti gregorián anyagait kikerüli. Mint Farkasnak elmondja, már 1987-ben – az elsőként előadott öt tételes részlet zenei anyagában – fellelhető minden kompozíciós elem a fraktálsoron kívül, ám a Dobszay által ösztönzött latin nyelvű dallamok felhasználását évekig halogatja, mivel úgy érzi, a *Subvenite*-ben mindent megírt, amivel modern zeneszerzőként e melódiák gazdagságához hozzá tudott járulni. Jeney az első egységben – az 1993-ban bemutatott *Commendatio animae*-ben – még csak ezt a gregorián tételt dolgozza fel, és bár 1979-ben már kompozíciós elemként használta a maga alkotta szabályrendszerket, éveknek kellett elteltelnie ahhoz, hogy a saját nyelvén újrafogalmazva gregorián énekekkel is kommentálja a pálos rítust.

A *Subvenite* tétel az *Absolutio* című, negyedik nagy egységben is visszatér – a szertartás szabályai szerint –, ahol a hangszerelési séma egy ritmuskíséréssel gazdagodik.²⁰ A szöveg ismét végig elhangzik, ám a közjátékok sorát szűkíti a szerző, ettől függetlenül az első részben hallott tétel karakterében és szerkezetében is egyaránt tökéletesen felidéződik.

¹⁸ Farkas/2006, ide: 884.

¹⁹ Lásd a 2.2.2. pontot, ahol a betű-hang kódolás részletesen van leírva.

²⁰ Farkas/2006, ide: 884.

26 **Tempo libero (6 segni)**

38 **1** *Tratt. Core mbra* **2** **3** **4** **5** **6**

39 **1** **2** **3** **4** **5** **6** **7** **8** **9**

(9 segni)

The image displays two systems of a musical score. The first system, labeled '26 Tempo libero (6 segni)', covers measures 38 to 43. It features a vocal line (Canto) with lyrics and six instrumental staves: Cl. b. 1 & 2, Cl. b., Fg. 3, Cfg., Cr. 2, and Tbn. 3. The second system, labeled '(9 segni)', covers measures 39 to 47. It includes the same vocal line and instrumental staves, plus three additional staves for Percussion 5, Adm., and Hr. The score uses various dynamics like *f* and *pp*, and includes performance instructions such as 'Tratt. Core mbra' and 'Tratt. tam'. The vocal line is written in a Gregorian chant style with square neumes.

32. kottapélda: Subvenite (23.) gregorián dallam visszatérése az Absolutioban

13. táblázat: Szerkezeti felépítés (Subvenite II.)

ütemszám	zenei részletek szerepe	előadói apparátus	ismétlődés
1-37.	responzóriumhoz tartozó hangszeres hozzáfűzés	ütő+fűvós	megegyezik az I. rész 38-74. ütemével
38-39. (csak jelzésszerű ütemek)	responzórium 1. rész	greg. kórus+tagoló akkordok	megegyezik az I. rész 75-76. ütemével
40-42. (csak jelzésszerű ütemek)	verzus 1. rész	greg. kórus+tagoló akkordok	megegyezik az I. rész 104-106. ütemével
43. (csak jelzésszerű ütem)	responzórium 2. rész	greg. kórus+tagoló akkordok	megegyezik az I. rész 107. ütemével
44-66.	responzóriumhoz tartozó hangszeres hozzáfűzés	ütő+fűvós	megegyezik az I. rész 108-130. ütemével
67-68. (csak jelzésszerű ütemek)	verzus 2. rész	greg. kórus+tagoló akkordok	megegyezik az I. rész 147-148. ütemével
69. (csak jelzésszerű ütem)	responzórium 3. rész	greg. kórus+tagoló akkordok	megegyezik az I. rész 149. ütemével
70-83.	responzóriumhoz tartozó hangszeres hozzáfűzés	ütő+fűvós	megegyezik az I. rész 150-163. ütemével

A táblázatban jól látható, hogy Jeney nem változtat a válaszolós zsolttár hangszerelésén, illetve vokális előadói apparátusán. Egyetlen különbség, hogy a gregorián szemelvények hangfürt alátámasztásai, a basszus szólamban a mottó rákfordításának ritmus nélküli tám-hangjaival bővülnek. Mivel a 128 hangú sor dallamszerkezete, hangközlépései, ambitusa és hangsora is hasonló paraméterekkel rendelkezik, mint a tételben szereplő gregorián részlet, fellelhető a két melódia közt egyfajta stílusbeli hasonlóság, amely Jeney művében is összetartó erőként funkcionál. Ezt a szerző a mű során folyamatosan alkalmazott szerkesztésmóddal éri el: a gregorián éneket a Mottó hangsora ellenpontozza, minden latin szó elején megszólal a Mottó egy-egy hangja.¹ Nem szigorú szabályok szerinti kontrapunktikus szerkesztés ez, ám a kis lépések (gyakori a szekund vagy terc) sok esetben a véletlenszerűségből eredően is ellenkező irányba mozognak, mint a gregorián melódia. Ezt az organum-szerű hangzást fonja körül a már említett zenekari szövet². Az énekelt szöveg („subvenite sancti”) betűi Jeneynél konkrét hangmagasságot kaptak, a hangszeres tropus dallama ezt dolgozza fel.³ A középkori verzus akkordikus kísérete is ezen alapul: a gregoriánt a kódolt melódia hangjai támasztják alá harmóniai vágatokban. Jeney egyszerű ötletét, egyedi hangzásként a mű során többször is alkalmazza, s ezáltal a darabnak egyfajta zenei ismertetőjegyvé válik.⁴

A jellegzetes, fényes hangú krotál viszont nem keretezi a tételt. Ennek oka véleményem szerint, hogy e hangszer karakteres hangjával-hangulatával gyengítene a könyörgések zenei megjelenítését, valamint a negyedik rész felépítésének súlypontja, ahol orációk és rezponzóriumok váltják egymást, túlságosan a Subvenite felé tolódna el.

A pre- és posztlúdium mellett kimarad a két verzushoz illesztett hangszeres kommentár is (a 4. tételben a 77-103. és 131-146. ütem). A rezponzórium három szakasza, illetve a hozzájuk szervesen kapcsolódó hangszeres tropizálások szerkezetükben megtartják a visszatéréses, rondó szerű formát, a kihagyott zenei részletek pedig a tétel időtartamát, valamint ütemszámát is közel felére csökkentik. (A 4. Subvenite tétel 187, a 23. ismételt rezponzórium pedig 83 ütemes).

¹ Kivételt képez a 22. tétel 39. üteme, ahol az *altissimi* szónál két hang, *disz* és *e* szól a nagy oktávban, mivel így az első rezponzóriummal együtt az ellenpont is *e* hangon zár.

² 11., 12. táblázatban említett tagoló akkordok.

³ Lásd a 2.2.2. pontot.

⁴ Ilyen szerkesztési elven a alapulnak a Motto (No. 1.), a Mária siralma (No.5.o.), a Processio (No. 21.) és a Ne recorderis (No. 25.) tételek.

A tétel *Absolutioban* betöltött szerepe érdekes zenei és zeneszerzői megoldásokra mutat rá. A gyászmisét csak egyetlen megzenésítés, a *Requiem* szövegkezdetű dallam jeleníti meg, majd egy szoprán áriához illesztett ima, a *Lux perpetua* elhangzása után liturgikus rendben könyörgések és antifonális zsoltárok követik egymást. Az *Absolutio* felépítése itt növekvő-elfogyó nagyformát mutat. A könyörgések ritmikus recitálással hangzanak fel, egyre bővülő szólamszámmal. A *Non intres* tételben csak a basszus énekel, a *Deus, cui omnia vivunt* már bariton és basszus szólamokra íródott, a tenor is csatlakozik a *Fac quæsumus Domine* kezdetű szöveghez, és utolsó könyörgésként *Absolve quæsumus Domine* tételben már a teljes férfikar, négy szólamban énekel. A közéjük illesztett responzóriumok (*Subvenite, Ne recorderis, Libera me Domine*) a gregorián dallamot idézik, szintén ritmizálva.

14. táblázat: Az *Absolutio* felépítése.

tétel	műfaj	énekes előadó
Requiem aeternam	kötött szerkezeti szöveg	vegyeskar egy szólam
Én imádoztam + lux æterna	processio	szóló + vegyeskar unisono
Non intres	oratio	basszus szólam
Subvenite	responzórium	nagy vegyeskar
Deus cui omnia vivunt	oratio	basszus és bariton szólam
Ne recorderis	responzórium	nőikar
Fac quæsumus	oratio	tenor, bariton és basszus szólam
Libera me Domine	responzórium	férfikar
Absolve quæsumus	oratio	tenor 1, 2 és basszus 1, 2 szólam
Air und Choral	zeneszerzői hozzáfűzés	tenor és szoprán szóló
In paradisum	kötött szerkezeti szöveg	3 szólamú nőikar

A könyörgések kemény ritmusa, gyors, sodró erejű lendülete a szólamszám növekedése mellett a zenei feszültséget is növeli. Ezt az egyenletes építkezést megakasztaná a krotál felcsendülése a 22. *Subvenite* tételben, de hangja egy tétellel később már természetesnek, helyénvalónak hat. Vagyis a fényes hangzású, könnyedén felismerhető pre- és posztlúdium zenei anyagát kiemeli Jeney az eredeti helyéről (4. tétel 15-37. és 164-186.), és ismétléskor már a *Deus cui omnia vivunt oratio* zenei kíséretébe helyezi (24. tétel 1-28.). eltérő ütemszámok csak a megváltozott metrum miatt vannak, ritmikailag, hangmagasságilag is tökéletes az ismétlés. Ezt a zenei megoldást a többi könyörgésnél nem alkalmazza, így az ismétlődő rezponzórium is jobban belesimul a tételek közé, valamint világosan követhető a zeneszerzői koncepció.

36 No 24 -Oratio: Deus cui omnia vivunt

1 $\text{♩} = 240$
la metà *mp*

Bar. *mp*
De - us cu - i om - ni - a vi - vunt et cu - i non pe - nit mo - ri - en - do cor - po - ra no - stra, sed mu -

Coro
la metà *mp*
De - us cu - i om - ni - a vi - vunt et cu - i non pe - nit mo - ri - en - do cor - po - ra no - stra, sed mu -

B.
De - us cu - i om - ni - a vi - vunt et cu - i non pe - nit mo - ri - en - do cor - po - ra no - stra, sed mu -

Fl. 2. *frull. cont.*
ppp cont.
Ott.

Fl. 3. *sfz* *sfz* *sfz*

Ob. 1. *sfz* *sfz* *sfz*

Ob. 2. *sfz* *sfz* *sfz*

Cl. 3. in Mi bem. *sfz* *sfz* *sfz*

Sass. bar. in Mi b. *sfz* *sfz* *sfz*

Fg. 1. *p* *p* *p*

Fg. 2. *p* *p* *p*

Crotale (la b3) *ff*

Crotale (sol b3) Perc. nell'orch. *ff*

Crotale (d3) *ff*

Crotale (c3) *ff*

Crotale (g2) *ff*

Cel. *pp*

Arpa *sfz* *sfz* *sfz*

Cimb. *ppp*

Pf. *sfz* *sfz* *sfz*

VI. 1. *pp* non div. sord.

VI. 2. *pp* non div. sord.

Vle. *pp* non div. sord.

Vlc. *pp* non div. sord.

Cb. *pp* *(loca)*

33. kottapéllda: Deus cui (24.) tétel kezdete a Subvenitéből kölcsönzött krotál kísérettel

A könnyörgések mantra-szerű hadarását, a lendületes tempót (nyolcad=240) és a rítus kötött rendjét Jenev egy szóló tétellel akasztja meg (no. 29.). A Bach-hommage, széles dallamíveivel, obligát-hangszeres kíséretével és ismétlődő ritmusegységeivel az előző kórusrészletekhez képest kontrasztos zenei folyamatot mutat. A mellé illesztett Ady-sorok korál dallama már csak negyedekben mozog, ezzel a statikussággal tovább lassítja a tempót. A záró In paradisum (30.) nőikari kánon pedig azonos énekszólamaival és azok azonos ambitusával a változatlan változás, a megmerevedett kép élményét adja. Mivel az utolsó tételben férfikart nem alkalmaz, a hangzás éteribb, a tempó pedig a negyed mozgás miatt könnyedebb lesz. Így, a természetes dinamizmus fogyatkozásával észrevétlenül lazul meg a negyedik egységben, a tételek során egymásra épült feszültség, szólamszám és tempó.

3.4. Pater noster (10.)

A kereszténység legismertebb imája a Mi Atyánk. Az újszövetség két helyen is utal rá (Mt. 6, 9-13 és Lk. 11, 2-4), a világ legtöbb nyelvére lefordították. Eredetileg görögül maradt fenn, de az európai liturgiában latinul terjedt el, Jeney is így zenésíti meg.

Szerkezetileg a szöveg hét kérésből áll, melyben a hívő Istenhez fohászkodik. Ebből három Isten hatalmának a földön való érvényesüléséért könyörög (szenteltessék meg a Te neved, jöjjön el a Te országod, legyen meg a Te akaratod), négy pedig az ember által fontosnak tartott javakat kéri (mindennapi kenyerünket add meg, bocsásd meg vétkeinket, ne vígy minket kísértésbe, szabadíts meg a gonosztól). A kérések tengelyében a napi kenyér áll, mely egyaránt utal az ember számára nélkülözhetetlen testi és lelki táplálék hiányára is.

Az Úrtól tanult imádság megzenésítése már 1991-ben elkészült, Jeney keze alatt kétkórusos technikára épülő, férfikari megszólalásban. Egyszerű hangzású dallamvilága – ötvözve a hirtelen fordulatoktól mentes ritmuskombinációkkal – homogén hangszerkísérete,⁵ az énekszólamok behatárolt ambitusa és dinamikája egy meditatív tempójú imát, egy vallással átszőött kor mondanivalóját közvetíti. Ebben a Pater noster melodikája és ritmikai felépítése mellett nagy szerepe van a recitálva elhangzó, ismételt imaszövegnek is.

A hangmagasságot vizsgálva az énekelt szólamok 4-4 hangot használnak, a Jeney féle pszeudomodális sor kivágatait. Mindegyik szűk kvart ambitusú, félhang-egészhang-félhang skálát jár körbe, más-más kezdőhanggal, a szólam ambitusának megfelelő magasságban (tenor 1: eisz, fisz, gisz, a, tenor 2: cisz, d, e, f, bariton 1: a, bé, c, desz, bariton 2: disz, e, fisz, g, basszus 1: h, c, d, esz és basszus 2: g, asz, bé, cesz).

⁵ 3 kürt, ütőhangszerek, 3 cselló, 3 nagybőgő.

1 $\text{♩} = 42$ ($\text{♩} = 84$)

Ten. 1. *mp* Pa - ter nos - ter, qui es in cae - lis; Sanc - ti - fi - ce - tur no - men tu - um; Ad - ve - ni - at

Ten. 2. *mp* Pa - ter nos - ter, qui es in cae - lis; Sanc - ti - fi - ce - tur no - men tu - um; Ad - ve - ni - at

Bar. 1. *mp* Pa - ter nos - ter, qui es in cae - lis; Sanc - ti - fi - ce - tur no - men tu - um; Ad - ve - ni - at

Coro maschile *mp* Pa - ter nos - ter, qui es in cae - lis; Sanc - ti - fi - ce - tur no - men tu - um; Ad - ve - ni - at

Bar. 2. *mp* Pa - ter nos - ter, qui es in cae - lis; Sanc - ti - fi - ce - tur no - men tu - um; Ad - ve - ni - at

B. 1. *mp* Pa - ter nos - ter, qui es in cae - lis; Sanc - ti - fi - ce - tur no - men tu - um; Ad - ve - ni - at

B. 2. *mp* Pa - ter nos - ter, qui es in cae - lis; Sanc - ti - fi - ce - tur no - men tu - um; Ad - ve - ni - at

34. kottapélda: Pater noster kezdete

A dallam mind lineárisan, mind horizontálisan széles spektrumú. Ezt jelzi a lassú tempójelzés (negyed=42), valamint a basszus 2 és tenor 1 közti nagy távolság, nem ritka a két oktáv sem. A melódia ritmikai kényelme révén a *Pater noster* tempója a 3. nagy egység felépítése szempontjából központi eleme a ciklusnak. A homofón tétel mozgó statikussága láthatatlan kapocsként fogja össze a körülötte elhelyezkedő zenei anyagokat. Az előtte (no. 6-no. 9b), majd utána (no. 11-no. 19) következő szakaszok, egymással megközelítőleg megegyező időtartamúak. Kocsis tempókezelését Jeney az ősbemutatón nagyon jónak tartotta⁶, az akkor megszülető előadási idő is ezt mutatja. A két rész⁷ közt áll az egynemű karra írt Mi Atyánk, amely a következő tételhez (Lectio, Jób 1, 21) egy mozgalmas zsoltár után (no. 9.b) úgy vezet át, hogy eme közel négy perces imát egyáltalán nem érezzük hosszúnak. Rövid időn belül megteremti azt a befelé forduló figyelmet és aurát, amely ehhez a lassabb lüktetéshez a hallgatóban szükséges, és a következő, szólóban vagy egy szólamban előadott tételek(no. 12-15) befogadásához is előny. Ugyanakkor a ritmusértékek mozgása intenzívvé teszi a hangzást extra hangsúlyok nélkül is. Ritmusát akkordikus recitálásként értelmezem, amelyben a felső három szólam értékeit az alsók másfélszeresre augmentálják (lásd a fenti kottapéldán), így a negyed, a nyolcad, valamint a pontozott negyed és nyolcad szolgál a szöveg ritmikai aláfestésére. Szünet csak a magas szólamoknál fordul elő, ahol minden kérést vagy

⁶ Déry/2006, ide: 293

⁷ A harmadik egység a pálos rítus szempontjából nem tagolódik ilyen szimmetrikusan. A Vigília első része egy halottért tartott virrasztás (no. 6-12.), második rész pedig a hajnali imádkozás ideje (no. 14-19.). Erről bővebben a 2.1. fejezetben írok.

fohászt egy szünettel választ el a szerző a következő sortól, ezt leszámítva a két tercett viszonya tökéletes ritmuskánon. A lüktetés és harmóniak finom összefüzéseként a szerző a kíséretben megcserélte az együttmozgó szólamok ritmusait: így a felső szólamok dallamával, melyeket a kürtök személyesítenek meg, a bariton 2, basszus 1, 2 nyújtóponthoz szól, az alsó szólamok pedig a csellókkal énekelnek azonos dallamot, de a tenorok negyedelt ritmusára.

The image shows a page of a musical score for a choral and instrumental ensemble. The score is arranged in systems. The top system includes three trumpet parts (Cr. 1, 2, 3) and a timpani part (Timp.). The second system includes two tenor parts (Tenor 1, 2) and two baritone parts (Bar. 1, 2). The third system includes three viola parts (Vla. 1, 2, 3) and three cello parts (Cb. 1, 2, 3). The bottom system includes a double bass part (Cb. b.). The vocal parts have lyrics in French. The score is marked with dynamics like ppp, pp, and p, and includes tempo markings like 'molto ritard.' and 'ad lib.'.

35. kottapélda: tétel kezdete a zenekarban.

A tétel formája A A_v. A megkomponált fohász kis íveket kapcsol össze, a szöveg tagolását követi. Az alsó szólamok egyszer végigéneklnek, a többiek egyszer éneklnek, majd mondják az imát. A szöveg ismétlésén kívül (28. ütem) kisebb formai határok nincsenek, világos tagolási pontok a két külön kórusnál figyelhetők meg, a kórus jelen esetben a 3-3 szólam homogén együttmozgására vonatkozik. Harmóniai a pszeudomodális skála dallamaiból jöttek létre, az összhangzás a szólamvezetésnek van alárendelve. Moll és dúrhármas hangzatok szext és kvart-szext alakban, valamint

bővített akkordok jellemzik egymástól elcsúsztatva a szólamhármások együttállását. Természetesen a skálaformációk hangjai csak a homoritmikájú hármásoknál idéznek elő ilyen hangzású együttállást, a hat szólam harmóniái közt ilyen kapcsolat nincs. Mivel a felhasznált hangok egy-egy pszeudomodális skála részletei,⁸ ezért atonalitásról vagy politonalitásról, egész és félhang alkotta modellskála használatáról direkt módon nem beszélhetek. Ez olyan tizenkétfokúság, amelyben a lineárisan haladó szólamok hangzása pszeudomodális rendezőelv szerint alakul ki. Ez az akusztikai élmény konkrét abc-s hangokkal első hallás után nehezen felidézhető, de a többi zenei paraméter összességével, egyszerű expresszivitásával mély nyomot hagy a hallgatóban.

A tétel kiírt dinamikája *mp* (tenor 1 és 2, bariton 1) és *pp* (bariton 2, basszus 1 és 2). Jeney a két kórust önállóan kezeli, mindegyik saját dinamikai előírást követ. A formai határon (28. ü.) a vezérszólamok szerepe felecserelődik, ettől kezdve a tenor 1, 2 és bariton 1 énekesek szélsőséges, *ppp* hangerőn mormolják a könnyörgés szavait a harmóniát éneklő alsó szólamokkal egyidőben. A dinamikai jelzések puritánsága mellett a szólamok egyszerű dallamvonalai természetes dinamikát követnek, amit a szerző nem tartott szükségesnek jelölni.

⁸ Lásd bővebben: 2.2.3. fejezet.

28

Ten. 1. *ppp* Pa-ter nos-ter, qui es in cae-lis: Sanc-ti-fi-ce-tur no-men tu-um: Ad-ve-ni-at reg-num tu-um: Fi-at vo-lun-tas tu-a, si-cut in cae-lo, et in ter-ra.

Ten. 2. *ppp* Pa-ter nos-ter, qui es in cae-lis: Sanc-ti-fi-ce-tur no-men tu-um: Ad-ve-ni-at reg-num tu-um: Fi-at vo-lun-tas tu-a, si-cut in cae-lo, et in ter-ra.

Bar. 1. *ppp* Pa-ter nos-ter, qui es in cae-lis: Sanc-ti-fi-ce-tur no-men tu-um: Ad-ve-ni-at reg-num tu-um: Fi-at vo-lun-tas tu-a, si-cut in cae-lo, et in ter-ra.

Coro maschile Pa-ter nos-ter, qui es in cae-lis: Sanc-ti-fi-ce-tur no-men tu-um: Ad-ve-ni-at reg-num tu-um: Fi-at vo-lun-tas tu-a, si-cut in cae-lo, et in ter-ra.

Bar. 2. nos - tris. Et ne nos in - du - cas in -

B. 1. nos - tris. Et ne nos in - du - cas in -

B. 2. nos - tris. Et ne nos in - du - cas in -

30 **1+2+2+2+2** **2+2+3+2**

Ten. 1. Pa-nem nos-trum quo - ti - di - a - num da no - bis ho - di - e: Et di - mit - te no - bis de - bi - ta nos-tra, si - cut et nos di -

Ten. 2. Pa-nem nos-trum quo - ti - di - a - num da no - bis ho - di - e: Et di - mit - te no - bis de - bi - ta nos-tra, si - cut et nos di -

Bar. 1. Pa-nem nos-trum quo - ti - di - a - num da no - bis ho - di - e: Et di - mit - te no - bis de - bi - ta nos-tra, si - cut et nos di -

Coro maschile Pa-nem nos-trum quo - ti - di - a - num da no - bis ho - di - e: Et di - mit - te no - bis de - bi - ta nos-tra, si - cut et nos di -

Bar. 2. ten - ta - ti - o - nem. Sed li -

B. 1. ten - ta - ti - o - nem. Sed li -

B. 2. ten - ta - ti - o - nem. Sed li -

32 **3+3**

Ten. 1. mit - ti - bus de - bi - to - ri - bus nos - tris. Et ne nos in - du - cas in - ten - ta - ti - o - nem. Sed li - be - ra nos a ma - lo. A - men.

Ten. 2. mit - ti - bus de - bi - to - ri - bus nos - tris. Et ne nos in - du - cas in - ten - ta - ti - o - nem. Sed li - be - ra nos a ma - lo. A - men.

Bar. 1. mit - ti - bus de - bi - to - ri - bus nos - tris. Et ne nos in - du - cas in - ten - ta - ti - o - nem. Sed li - be - ra nos a ma - lo. A - men.

Coro maschile mit - ti - bus de - bi - to - ri - bus nos - tris. Et ne nos in - du - cas in - ten - ta - ti - o - nem. Sed li - be - ra nos a ma - lo. A - men.

Bar. 2. be - ra nos a ma - lo. A - men.

B. 1. be - ra nos a ma - lo. A - men.

B. 2. be - ra nos a ma - lo. A - men.

36. kottapélda: 2. formai rész a kórustételekben.

A mindennapokban olyan gyakori imádság zenei nyelven való kifejezését Jeneynél szintén a természetesség és a puritánság jellemzi. A reflexió talán a gyermekkori emlékek latin nyelvű miseélményéből fakad, ám a szavak egyszerű

mormolása, a kis ambitusban lassan mozduló hangzatok körforgása úgy teremt egyházi hangulatot, hogy sem vallásnak, sem liturgikus előadási gyakorlatnak nem lelhető fel konkrét idézése a műben. A nyelv idegensége, a kar, mint általánosan reflektáló tömeg megszólalása együttesen sem kelt individualitástól mentes érzetet, a megszólalás egyszerűségében és keresetlenségében az istennel való tökéletes és időtlen fúzió érzését kelti.

3.5. Absolve Domine (16.)

A monumentális tétel keretét az eredeti gregorián dallam adja. A műnek van egy korábbi 1990-es *a cappella* változata is, amelyben szintén minden szólam erre vezethető vissza. Bár a tétel viszonylag korán elkészült,⁹ a darabban csak 1996-ban találta meg végső helyét a szerző. A klarinét első *f* hangjait ugyanolyan ritmusban imitálja az alt 3, majd ezt követi a többi belépő is, megkomponált ritmussal, *poco forte*. Az első néhány ütem ilyenformán történő leírása jellemző lesz a később bekapcsolódó szólamokra, valamint az azokat kísérő hangszerekre is.

The image displays a musical score for the piece 'Absolve Domine'. It consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: 'Ab sol - ve Do mi ne a - ni - mas e - o - rum ab om - ni vin - cu - lo de - lic - to - rum ut in re - sur - rec - ti - o - nis glo - ri - a in - ter sanc - tos ta - os re - sus - ci - ta - ti - on - em.' The second system continues the musical notation with dynamics like *f*, *mp*, *p cont.*, and *legato*, and includes triplets in the piano part.

37. kottapélda: Absolve Domine, az A3 és a 2. klarinét kezdő melódiái – részlet

⁹ Farkas/2006, ide:888.

Mind a dallamokból, mind a ritmusfajtákból négyet használ Jeney. A metrum egy felütésként értelmezhető 3/4-es ütem után konzekvensen 9/4, ebbe simulnak majd bele a hol merevséget, hol hajlékonyságot eredményező ritmusok. Az antifóna eredeti dallamának felidézése után a tétel további szólamai klasszikus komponálási variációkat használnak fel: gregorián dallamhoz komponált ellenpont, ellenpont tükör és gregorián tükörfordítás, ritmikai eltolással követi majd a *d* tonalitást körüljáró melódiát.

A tizenhat énekszólamra írt tétel Ligeti oly gyakran használt mikropolifóniáját idézi, Jeney stílusában.¹⁰ Szembeötlő a hasonlóságok sora az 1966-ban komponált *Lux aeterna* kórusművel: 16 szólamúság, a menzurációs (ami általánosságban a kis ritmusértékek nagyobbakhoz való viszonyát jelenti) kánon-elv, ritmikai hasonlóságok (triola, kvintola és nyújtópont a képletekben), sőt az *f* kezdőhang is. A dallamívek kánonszerűen, szólamonként más-más hangmagasságról indulnak, sűrű ellenpontozással. A rendszer kotta segítségével könnyen észrevehető, de hangzásban nem appercipiálható. A szólamok ritmus, dallam és elhelyezkedés alapján négyes csoportba oszthatóak: a czeštochovai kancionálé eredeti dallamát a szoprán 2, 3, illetve alt 1, 3 szólamok éneklék. A gregorián dallam rákfordításából kapott ellenpontot a szoprán 1, tenor 1, 3 és basszus 1 éneklék. Ennek az ellenpontként használt dallamnak a tükörfordítását komponálta a szerző a szoprán 4, alt 2, 4 és basszus 4 szólamába, a gregorián tükörfordításából kapott melódia pedig a tenor 2, 4 és basszus 2, 3 szólamokban kapott helyet.

15. táblázat: A tételben használt gregorián dallam előfordulási formái

A tétel dallamtípusai	szólamok
Eredeti gregorián	S2, S3, Ca1, Ca3,
Gregorián ellenpont (rákfordítás)	S1, T1, T3, B1,
Ellenpont tükör	S4, Ca2, Ca4, B4,
Gregorián tükör	T2, T4, B2, B3,

¹⁰ Mikropolifónikus szerkezet felhasználásával íródott Ligetinél az *Atmosphères* nagyzenekari mű, a *Requiem* (1963-1965) *Kyrie* tétele, de az említett szerkesztésmód az *a cappella Hölderlin-fantáziákban* (1982) is meghatározó elvként van jelen.

S.3

poco f

Ab sol

ve Do mi ne

a ni mas

e o rum ab om ni

38. kottapélda: eredeti gregorián – részlet

B.2

poco f

Ab sol ve Do

mi ne a

ni mas

e o rum ab om

39. kottapélda: gregorián tükör – részlet

T. 1

Ab - sol -

ve - Do - mi - ne

a - ni - mas e - o - rum ab

40. kottapélda: gregorián rákfordítás – részlet

C.a. 2

Ab - sol - ve

Do - mi - ne a - ni -

mas e - o - rum ab

41. kottapélda: a rákfordítás tükörképe – részlet

A négyszer elhangzó dallam különböző ritmusképletek megjelenésével válik újszerűvé. Jeney hol a negyed (alt 1, tenor 1, alt 4, tenor 4), hol a pontozott negyed (alt 3, tenor 3, basszus 2, 4), illetve negyedhez tartozó triola első harmadát (szoprán 2, 4 basszus 2, 4) és negyed + kvintola első tagját (szoprán 1, 3 alt 2 és tenor 2) veszi az énekelt frázis alapjául, ezzel határozva meg az elhangzó zenei anyag hosszát.

16. táblázat: A tételben használt ritmuselemek

A dallam alapjául szolgáló ritmusérték	szólamok
negyed	Ca1, Ca4, T1, T4
pontozott negyed	Ca3, T3, B2, B4
negyed+ triola első értéke	S2, S4, B3, B1,
negyed+ kvintola első értéke	S1, S3, Ca2, T2,

Ez kis eltéréssel a kezdési helytől függően a 12-13. ütem (utolsó záróhang a basszus négy kis *d* hangja a 14. ütem első ütésén). A szólamok egységesen négy, egymástól kis terc távolságra lévő kezdőhanggal, *d-f-asz-h* indítanak, tetszőleges sorrendben, egyedüli szabály, hogy a dallamvariánsok szólamcsoportjai mind a négy hangot megmutassák.

17. táblázat: A tétel kezdőhangjai szólamok szerint

A dallam kezdőhangja	szólamok
„d”	S1, S2, B3, B4
„f”	Ca3, Ca4, B1, B2
„asz”	Ca1, Ca2, T3, T4 (gisz!)
„h”	S3, S4, T1, T2

Az elhangzó kórusmű dús szövetű, de nem súlyos, lehengető, de nem elnyomó erejű. A *cantus firmus* szerepét csak nagyon rövid ideig lehet érzékelni a tizenhat szólamúság egymásra épülő szövevénye és a hangszeres támasztó szólamok akusztikai fölénye miatt.

No 16 - Absolve Domine

♩ = 66

The score is for a vocal soloist (S. 2) and a full orchestra. The vocal part includes lyrics: "Ab - sul - ve - re - Da - ma - su - Ab - sul - ve - re - Da -". The orchestral parts include Flutes (Fl. 1, 2, 3), Oboes (Ob. 1), Clarinets (Cl. 1, 2, 3), Bassoons (Cb. 1, 2), Trumpets (Tr. 1, 2, 3), Trombones (Tb. 1, 2, 3), Horns (Hr. 1, 2), Violins (VI. I, II), Viola (Vla.), and Cello (Cb.). The score includes various musical markings such as *poco f*, *f*, *p*, *mp*, *legato*, *rit.*, and *rit. a.*. The tempo is marked as ♩ = 66.

116

The image displays a page of a musical score, page 116, featuring a complex arrangement of vocal and instrumental parts. The score is organized into systems, each containing multiple staves. The vocal parts are labeled S. 1-4 (Soprano), C. 1-4 (Contralto), T. 1-4 (Tenor), and R. 1-4 (Bass). The instrumental parts include Fl. 1-2 (Flute), Ob. 1-2 (Oboe), Cl. 1-2 (Clarinet), Cori. 1-2 (Cor Anglais), Fg. 1-2 (Fagott), and Cb. 1-2 (Cello/Double Bass). The lyrics are written below the vocal staves, starting with "Da mihi ne a - ni - mus e - o - rum ab - em - ti - vi -". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *pp*, *f*, and *pp*. The page number "116" is located at the top left of the score area.

42. kottapéllda: Absolve Domine kezdete, teljes apparátus

Érdekes módon a gazdag kíséret és a ritmikai sokszínűség kedvez a statikusságot sugárzó, egyenletes ritmusban lépdelő szólamoknak (pl. alt 3, tenor 3). A tétel elején érezhető tonalitás néhány ütem elteltével politonalitásba hajlik.

Önmagában minden variáns a gregorián éneket idéző, hat hangból álló diatonikus sorból építkezik, ám az összhangzás eredménye egy hangnem nélküli, vezérdallamot nélkülöző kórustétel. Jeney úgy éri el a sokhangneműséget, hogy nem harmóniakban, hanem szólampárokban és ellenpontban gondolkodik és talán ezzel hangsúlyozza, hogy dallamvariánsai, melyek következetesen végigviszik az imitációt, egyenrangúak. Vagyis a tizenhat szólam és a hangszeres kíséret eredménye az is, hogy nem fontosabb a gregorián dallam, mint a fordításai és az azokból nyert témák. A szerző melódiakezelésére jellemző, hogy egységei nagy lélegzetű frázisok, mintha kerülné a szimmetriát, illetve a szabályos súlyokat, ritmusai pedig hajlékonyak, szinte kötetlenek. Az ütemvonal csak jelzésre, nem pedig súlyozásra szolgál, ezzel is világossá téve a gregoriánnal való kapcsolatot.

A következetes imitáció egy másik zenei korszakra, a 15. századi, németalföldi (franko-flamand) szerzők kórusműveire utal. Említettem Ligeti György – aki egy interjúban beszél érdeklődéséről a németalföldiek, különösképp Ockeghem iránt – *Lux aeterna* című kompozíciójával a hasonlóságot.¹¹ Jeney zenéjében a felsoroltakon kívül a szövevényes szólamalkotás, a hosszú, szinte végtelenített frázisok, melyek a zenei áramlás folyamatosságát szolgálják, valamint az elrejtett, bonyolult szerkezeti sémák mutatják a hasonlóság jeleit.

A szerzőnél ezek a reneszánsz stílusjegyek a forma alkotóelemei is. A végigkomponált kettős menzurációs kánon, valamint a dallam fordításaiból eredő ellenpont alkotja az első nagy egységet. A kettős kánon két témája a gregorián és a tükörfordítású dallam, melyekhez ellenpontként egy, az eredetiből kivágott részlet rákfordítása és rák-tükör fordítása kapcsolódik. Ehhez folytatólagosan kapcsolódik a szóló kvintett, dallam és szöveg ismétlésével, egyszerűbb ritmussal, megnyugtató a záró ütemeket. A két rész nem különül el élesen egymástól, egy növekvő, majd fokozatosan elfogyó formát mutat, melyet a hangszerelés is alátámaszt. Ez a zenei alaptípus több tételben is előfordul, akár a nagy forma építőköveként, mint pl. az *Absolutio* egység könyörgéseinek (22., 24., 26., 28. tételek) szerkezeti felépítésében,¹² akár tételben belül formai rendezőelvként a záró *Iam maesta quiesce querella* (46, 47.) tételben.

¹¹ Várnai Péter: *Beszélgetések Ligeti Györggyel*. Budapest : Zeneműkiadó. 1979. Az említett műről bővebben lásd: Darázdsdi Zita: *Ligeti György Lux aeterna című művének elemzése*. Szakdolgozat, Ének-zenetanár, karvezetés szak, 2005.

¹² Lásd 3.2. pont, 31. oldal.

3.6. Choral (19.)

Tandori Dezső versét Jeney már 1995-ben, egy vegyeskari ciklus 6. tételeként megzenésítette.¹³ Amikor az oratórium lezárása kezdte foglalkoztatni 1996 és 2000 között, felmerült benne, hogy ez a négyszólamú kórus lesz az. Ám Dobszay kérdésére, miszerint nem gondolja-e, hogy a János-passióhoz hasonló súlyú tétel illene a 6. rész végére, az ötletet elvetette.¹⁴ Végül, ez a korál került a 2000. augusztusában előadott harmadik ciklus, a *Vigilia defunctorum* végére.

Az Infinitívuszhoz használt *Minden eltűnendők* című vers eredetileg Tandori Dezső *Raszternyak – egy másik párizsi regény* című kötetében¹⁵ egy versszakkal szerepel (1. rész, 5. fejezet vége), de Jeney kérésére, aki darabjához az egy strófát kevésnek érezte, az író költött hozzá még egy négysorost. Emellett még egy korálszerű vers van a műben, melyet Tandori készsége librettó-szerű komponálása után a zeneszerző már nem szeretett volna szívességgként kérni tőle. Miután Jeney 2000 szeptemberében új vers után kezdett kutatni, egy nap alatt rátalált Ady Endre *Adja az Isten* című versére, amiről – szavaival élve – úgy érezte, telitalálat.¹⁶

A rövid zárótétel hangulata kontrasztos. A metrum páratlan ütembeosztása táncot sejtet, a tempó és a lüktetés mégis gyászdalt ad ki. A felszínen nyugalom, a belső mozgások, a súlyeltolódások, valamint a sorvégi akkordváltások mégis állandó nyugtalanságot keltenek. A tétel sorszerkezete egyszerű, négysoros dalszerkezet két strófiával. A sorok A B C D szerkezetűek. Egy sor négy ütem, három 3/2 és egy 2/2, kivéve a harmadikat, ami 3/2-ben íródott. Ám ez a félérték bővülés zenei fokozásnak hat, és a drámai szöveg erejét is előtérbe helyezi. A vers őszintén egyszerű hangvétele, a négysoros forma és a dalszerűség együttesen népdal-szerűvé teszi a harmadik egységet lezáró tételt. Jellemzői ugyanakkor megegyeznek a 12-13. századi, Notre-Dame-iskolából induló többszólamú *conductus* alaptípusával: a dallam nem gregorián eredetű, a szöveghez igazodik, minden szólam azonos szöveget mond, a sorok szillabikus alapritmikája pedig akkordmenetre emlékeztető érzést kelt. Egyfajta stíluskeverés ez, amely abból ered, hogy mindkét előadásmód – a népi, valamint a gregorián – helyet kapott az oratóriumban, dramaturgiaiailag megfér

¹³ Infinitívusz vegyeskarrá Pilinszky János, Ady Endre, Szép Ernő, Tandori Dezső és Weöres Sándor verseire. 1995.

¹⁴ Farkas/2006. Ide 892.

¹⁵ Tandori Dezső: *Raszternyak. Egy másik párizsi regény*. Budapest : Ab Ovo, 2000.

¹⁶ Farkas/2006. Ide 893.

egymás mellett, illetve egyfajta hidat képez a tisztán egy stílusjegyet megmutató, nagyívű vokális kompozíciók között.

A dallam a szopránban helyezkedik el, három szólamú homofon kísérettel. A 3. sor klasszikusan kinyílik, az első versszak zárata álzárlat-szerű.

1 $\text{♩} = 48$

f

S. 1. El - fá - rad - tam, Is - te - nem, húnyd le vég - re

C.a. *f*

Coro 1. El - fá - rad - tam, Is - te - nem, húnyd le vég -

T. *f*

B. *f*

1. El - fá - rad - tam, Is - te - nem, húnyd le vég -

S. két sze - mem. Majd, ha nyí - lik al - ka -

C.a.

Coro re két sze - mem. Majd, ha nyí - lik al - ka -

T.

B. két sze - mem. Majd, ha nyí - lik al - ka -

7

S. lom, nyíl - jon, mint egy tűnt na - pon.

C.a. div. a2

Coro lom, nyíl - jon, mint egy tűnt na - pon. div. a2

T.

B. lom, nyíl - jon, mint egy tűnt na - pon. div. a2

lom, nyíl - jon, mint egy tűnt na - pon.

43. kottapélda: Minden eltűnendők 1. versszak, kórus

Csak a 2. versszak apró bővítése („*mit sem ér*”, 32-33. ütem) zár igazán, amely után, a harmadik zenei egység zárótételeként, a léleknek jólesne egy feloldozó ámen („*úgy legyen*”). Ritmusa lassú lejtésű hármás, megjeleníti egy öreg ember fáradt, időtlenül előrehaladó járását. A melódiát kísérő szólamokban az átkötésekkel finoman felborul a szöveg hangsúlyrendje, Jeney ezt megerősíti még belső frázisok-hajlítások kiemelésével is (pl.: tenor 7., 10-13. ütem, alt 5-8. ütem és analóg helyek).

A melódia hangrendszerében mind a tizenkét hangot felhasználja, ám stílusában így is archaikus marad. A már említett népdalsorok szabadon értelmezve A A⁵ A^{5v} B soroknak értelmezhetők, ahol a kvintváltás érzetét egyáltalán nem homályosítja a szűk kvint, g-desz távolság az 1. és 5. ütem között. A vezérdallam első és utolsó sora (hét hangja) egymás tükreként halad, az ismétlődő g hang kivételével. Az alsó szólamokban lévő zeneszerzői megoldások egyszerűségükkel hatnak. A basszus és alt kezdő kis nóna (*cisz-d*) hangköze a 7. ütemtől védjeggyé válik, és három változás kivételével a két sor konzekvensen együtt mozog. A tenor belső ellenpontként reflektál a szoprán melódiára, a korálsor végein puha hajlításokkal gazdagítja azt. A megzenésített strófa utolsó sora mindhárom szólamban azonos dallamot énekel. Természetesen léteznek minimális eltérések, de a rövidségében is igen drámai tételnek ezek adják személyes hangját, megindító jellegét.

p

S. 2."Hát - ha kép - ze - let su - han ak - kor is, ha

C.a. *p* 2."Hát - ha kép - ze - let su - han ak - kor is,

Coro *p* 2."Hát - ha kép - ze - let su - han ak - kor is,

T. *p* 2."Hát - ha kép - ze - let su - han ak - kor is, ha

B. *p* 2."Hát - ha kép - ze - let su - han ak - kor is,

S. vé - ge van. Tár - va, nyit - va kör - be - ér,

C.a. ha vé - ge van. Tár - va, nyit - va kör - be - ér,

Coro ha vé - ge van. Tár - va, nyit - va kör - be - ér,

T. vé - ge van. Tár - va, nyit - va kör - be - ér,

B. ha vé - ge van. Tár - va, nyit - va kör - be - ér,

S. jöt - te, múl - ta mit sem ér".

C.a. jöt - te, múl - ta mit sem ér". [mit sem ér.]

Coro jöt - te, múl - ta mit sem ér". [mit sem ér.]

T. jöt - te, múl - ta mit sem ér". [mit sem ér.]

B. jöt - te, múl - ta mit sem ér". [mit sem ér.]

div. a2
div. a2
div. a3

44. kottapélda: Minden eltűnendők 2. versszak, kórus

Az említett személyes hang fokozottan igaz a magyar szöveg miatt is. Bár Jeney „enciklopédikus igénnyel” fűzte össze régmúlt művelt korok szent nyelveit,¹⁷

¹⁷ Farkas/2006. Ide 894. Az említett nyelvek: latin, görög, héber, órosz, német és az olasz.

az anyanyelven szóló verseknek szívszorító ereje van. Ahogy a mottóul szolgáló Pilinszky vers, vagy az utolsó egységet indító, erre reflektáló Kosztolányi sorok, vagy Szép Ernő mondatai („*de szégyen élni, tovább köszönni, tovább beszélni, emlékezni jaj mindent tudni*”) lélekig hatoló mondanivalójukkal nagyon erős hatást váltanak ki. Az oratóriumot hallgató számára ez az érzelmi töltés sokkal fontosabb, mint a részleteknek a darab szerkezetében betöltött formai szerepük.

Tágabb értelemben ezek a versek is egyfajta keretként, belső összetartó erőként működnek: indítanak vagy éppen zárnak egy-egy nagyobb fejezetet. A mű első egységében csak Pilinszky Mottója szerepel, kezdő tételként ennek mondanivalójával találkozhat először a hallgató. A Halotti vesperás magyar nyelvű szövegei népi ihletésűek, és rövid idézésük a zsoltárok helyettesítésére szolgál.¹⁸ Ám az utolsó, 5. tétel Weöres Sándor Mária siralma a Második szimfóniából, megtöri a liturgikus rend sugallta drámaiságot: lírai hangján összegzi, egybefűzi és szintetizálja mindazt a mondanivalót, melyet a második egység rövid tételekre tagolva elénekelt. A harmadik, virrasztó egység is csak a tételsorok zárásaként használ fel magyar szöveget, zenei erejét így a korál utáni zenei csend is növeli. Újra Weöres soraival fejezi ki saját hangját a gyászoló, keretként, de ezúttal a negyedik ciklus elején egy rövid introitus szakasz után. Jeney kizárólag a záró egységbe illeszt több magyar szerzőtől is verset.

Az Eltemetést megéneklő ötödik ciklusban elsőként Laura Romani: A holtak csendje című, olasz nyelvű verse (31. tétel) szólal meg, de ennek drámai ereje megegyezik Orbán Ottó soraival (Hallod-e te sötét árnyék 32.b tétel). A két költemény reflektál egymásra, a túlvilági, időtlenséget szimbolizáló mély alt szóló objektív tartalmi közlése érzelmileg a szoprán dallam csárdás ihlette sodró lendületű szólójában teljeseedik ki.

Hasonló reflexiót vélek felfedezni Tandori sorai és az előző *De profundis* tétel között is, ellentétes zenei folyamatokkal. Ahogy a *De profundis* a tizenkét hangot és az összes lehetséges hangközt felhasználja e lenről feltörő kiáltással, a kórus minden erejét meg kell mutassa, hogy a szerző célját érzékeltetni tudja. Az elsőprő hangerő, majd a magával ragadó, ritmikusan recitáló zsoltárszöveg – mely témájában

¹⁸ Farkas Zoltán: „Népzenei hazások Jeney Zoltán Halotti szertartás című művében”. *Magyar Zene* XLIX/1 (2011. február):68–88. Ide 69.

kapcsolódik a korálhoz – szuggesztíven, elkeseredett hangon szól. Itt a kérés még követelés-szerű a zakatoló ritmus miatt (*ó, uram, hallgasd meg az én szómat*), de a korálban már lágyabb, esendőbb. Ebben a tételben még a liturgia szövegével könyörög, hogy egy tétellel később ugyanezt a saját anyanyelvén tegye. A szerző tehát a kitörő szenvedélyesség lecsitulását és megnyugtatótát zeneileg Tandori megejtő soraival éri el.

3.7. In paradisum deducant te angeli (30.)

Ez a rövid nőikari tétel sok tekintetben egyedülálló a Szertartás keretein belül. Bár olyan hagyományos, a darabhoz kapcsolódó zeneszerzői eszközöket alkalmaz mint gregorián dallam variálása, eltolásos kánon-technika és ezáltal a poliritmia, hangvétele és összefogottsága mégis új szint kölcsönöz a hangzásnak.

A melódia három felé osztott nőikaron – és ahogy Jeney a kottában jelzi, esetleg gyerekkaron – szólal meg, az eredeti dallam mindegyikben előkerül. A hathangú, felső váltóhanggal gazdagított ének azonos magasságban, proporciós eltolással szólal meg, így az egymáson elcsúszó szekundok visszhang hatást keltenek. Az első szólam ritmusát két augmentált belépés követi, ezáltal csak felső szoprán énekli végig a körmeneti antifónát. Jeney úgy oldja meg a szólamok ritmusának szélesítését, hogy a zárszó mindenhol a *Jerusalem* legyen. Ez úgy kivitelezhető, hogy az antifóna utolsó, ismételt sorai: *et perducant te in civitatem Jerusalem.*

56
75

4+3+2

ce - at e - i et per - du - cant
cant te in ci - vi - ta - tem
tam Je -

te in ci - vi - ta - tem sanc - tam
sanc - tam Je - ru - sa -
ru - sa - lem.

Je - ru - sa - lem.
lem.
lem.

45. kottapélda: A tétel befejezése: 75-86. ütem

A kezdő szólam végig, a középső az első verzusig, az utolsó pedig a főrészig éneklél a dallamot. A középkori ének ritmusa szigorú, bár lüktetésében igen játékosnak és ruganyosnak hallatszik. Jellemzője a 2+3-as tagolás, hol nyolcadokon, hol negyedeken. Kerüli a bonyolult átkötést (mint pl. a tizenhatod), ezáltal súlyt kapnak az ütemek elején lévő szótagok, ezzel is elősegítve a táncos, elasztikus hangzást. Emellett az állandó ütemmutató-váltakozás nagy koncentrációt igényel.

1 $\text{♩} = 144$ *f*

Coro
femm.*
div. a 3

In pa - ra - di - sum de - du - cant

In pa - ra - di - sum

In pa -

te an - ge - li in tu - o ad -

de - du - cant te an -

ra - di -

9 $3+2+4$

ven - tu oc - cur - rant

ge - li in tu - o ad -

sum de -

13 $4+2+3$

a - pos - to - li Sus -

ven - tu oc - cur -

du - cant te an -

46. kottapélda: Nőikari kánon – kezdet

A kíséret új hangzásélményt ad a hallgatónak. A harangozás és az ütősök hangja lágyítja a ritmus szigorúságát. Jellemző a gong használata, amely megmeggondítja a hangsúlytalan szótagokból álló három szólamú hangkavalkádot. A kíséret „csilingelő” hangvétele, körforgása megjeleníti az antifónát, az eltolásos ritmus, illetve az *ad hoc* harangozás pedig a körmenetet idézi fel. Érezhetően előrefele halad a zene, Dobszay László egyenesen úgy fogalmaz, hogy olyan, mint a

körmeneteken résztvevő néptömeg, akik együtt, mégis egymástól elnyúlva lépdelnek.¹⁹

No 30 - Antifona: In paradisum 75

The image displays a complex musical score for a 20-part choir, titled 'No 30 - Antifona: In paradisum'. The score is written in a single system with 20 staves, each representing a different voice part. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, notes, rests, and dynamic markings. The score is organized into measures, with a large number '1' at the beginning of the first staff. The overall layout is dense and detailed, typical of a professional musical manuscript.

¹⁹ Dobszay/2006. Ide: 270.

76

The image displays a page of a musical score, numbered 76. It features a full instrumental ensemble, including Flute I, Flute II, Oboe I, Oboe II, Clarinet in B-flat, Bassoon, Trumpet I, Trumpet II, Trombone I, Trombone II, Cymbal, and Drum. The score is written in 3/4 time and G major. The music is divided into measures, with a 'Coda' marking at the end of the first system. The instrumentation is indicated by the instrument names on the left side of the staves.

47. kottapélda: In paradisum kezdete, teljes apparátus

A kompozíciós eszközök, amelyeket Jeney eddig tételenként külön használt, itt egymást erősítve jelennek meg. Az osztott nőikarra már a harmadik ciklusban is volt példa, csak a 8b, *Domine in furore* tétel a Mottó hangkészletét integrálja.²⁰ A gregorián hajlékonyság hasonló hangzásélménye jelenik meg a 7a, *Dirige Domine* antifónában, de itt a nőikar egy szólamban énekel és a csengettyű-szerű hangzást a kürt, illetve a fuvola teremti meg.

Az ütősök markáns szerepe az egész tételen végigvonul, a ritmizált dallamot játszva természetesen és finoman rajzoltnak tűnik bűgő, lágy hangjuk. A zene és szöveg együttes hatása egy derűs, hittel teli örömrészlet, amit a tömeget szimbolizáló kórus²¹ jelenít meg. Bár a Szertartásban – a barokk hagyományokhoz kapcsolódva – javarészt a szólótételek közvetítik a személyes érzéseket, az *in paradisum* kivételt képez ez alól, hiszen a játékos kánon ritmikus körforgásával, a kamarazenei hangzás plasztikusságával, illetve a végig magas – és ezáltal világos színezetű – regiszterben éneklő nőikar használatával e tétel erős individuális töltettel bír.

Jeney eme tétele csilingelő hangzásképeivel a középkori misztériumjátékok karainak jellegzetességeit idézi. A leghíresebb ezek közül a Beauvais városához köthető Dániel-játék (*Ludus Danielis*), melynek szövege a 12. és 13. század fordulójáról származik. Az eredeti kézirat érdekessége, hogy a latin nyelvű textúra mellett előadási utasítások is találhatóak. Noha hangszeres kíséret nem maradt fenn, a korból származó ábrázolások bizonyítják annak használatát. Az elhangzó monológok, párbeszédok a megszokott gregorián stílust követik, ám a kórusok már az akkori világi zene ritmikus formájában (*conductus*) íródtak. Az ilyenfajta zenés drámák évszázadokon keresztül megőrizték népszerűségüket és kiegészítették a katolikus szertartások egyeduralmának nevezhető gregorián zenéit. Liturgikus értelemben fontos szerepük volt az ifjúság, illetve az egyszerű hívők erkölcsi nevelésében. A középkori misztériumjátékok zeneileg lényeges érdeme, hogy e korai többszólamú zenék, témájuk okán a templomok falai mögé is bekerülhettek, és idővel teret hódítottak.

²⁰ Jeney a zsoltár első öt versét használja fel. A szoprán négyszólamú kánont énekel, a műben többször visszaidézett *Miserere mei* szoprán szóló dallamára. Ez teljesen megegyezik a tétel zenei anyagával (3.a tétel, 1-68. ü.). A ritmus – mivel a közösség éneklé meg halálfélelmét – egyenletes negyedekben mozog, nyolcadpár mindössze ötször hangzik fel (45., 50., 51., 52. és 57.), így feszességével távolságtartást, kimértséget közvetít. A mottót már a kezdetekkor visszaidézi a d”, mint központi hang. A szólamok egyenrangúak, a kánon csak néhány helyen módosul, ami hatására ugyanaz a szólam hol leelőzi, hol pedig követi a többi. A nagy apparátusú hangszeres kíséret szintén az oratórium alapsorát tekinti zenei váznak, ami komplementer, állandóan mozgó ritmusában már az első hangokon tisztán felismerhető. (A klarinét kezdőhangjai: d-esz-cisz-esz-f stb.)

²¹ Erről bővebben a 2.4. fejezetben írok.

Maga a szerző énekesi gyakorlata során találkozhatott a stílusra oly jellemző eklatáns példával, hiszen Magyarországon a Dániel-játékot először a Schola Hungarica mutatta be az 1970-es években latinul²², majd 2000-ben, Bubnó Tamás fordításában magyarul is elhangzott Budapesti Énekes Iskola diákjainak előadásában.

3.8. Prudentius himnusz: *Iam maeste quiesce querella* (46. és 47.)

Jeney művének 46. és 47. tétele *Prudentius* V. századi himnuszköltő *Iam maesta quiesce querella* című vigasztaló himnuszt dolgozza fel. A dallam utolsó soraival szimultán, a férfikari szólamokban az oratórium záró könyörgése is felcsendül.²³ A kompozíció záró tétele egyetlen *d* hangon recitálva végződik, visszaidézve ezzel az indító fraktálsor kezdetét, valamint megerősítve ezzel tizenkét fokú hangrendszer modális központi hangját.²⁴

Az *a cappella* dallamot a szoprán és alt szólista indítja (1.-15.) A második strófát (16-29.) a kórus énekli, szintén egy szólamban. Itt alátámasztásul unisono hangszerkíséret is csatlakozik az énekhez. Szinte adja magát a szimmetrikus gondolkodás, hogy a 3. versszakot (30-43) a férfi szólisták adják elő. Itt a dallam tükörfordítását halljuk, szintén kísérettel. A versszak végén oktávketőzésekkel dúsul a hangzás, mely térbeli és dinamikai tágulást idéz elő. A „*dolcissimo*” karakter egy hangszeres átvezetővel (43-70.) változik inkább pragmatikussá, az emberi vigasztalás helyett „hivatalos” könyörgés következik.

²² Lásd erről bővebben a magyar nyelvű ismertetőt: Schola Hungarica: Dániel-játék (Ludus Danielis) HCD 12457, Hungaroton, 1983.

²³ Requiem æternam dona eis Domine, et lux perpetua luceat eis. Requiescat in pace. Amen.

²⁴ Jeney véleményét a tizenkétfokú reihe modális jellegéről lásd: Jeney Zoltán: „Mit jelent a gregorián a ma zeneszerzője számára?”. *Magyar Egyházzene* VI/1 (1998/1999. 1. negyedév): 89–92. Ide: 92.

No 46 - Iam maesta quiesce querella

a) Iam maesta quiesce querella (sul testo di Prudentius)

The image displays a musical score for No. 46, 'Iam maesta quiesce querella'. The score is written for a string quartet, with parts for Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The tempo is marked 'Allegretto' with a metronome marking of 72. The score is divided into systems, with measures 1-5, 6-10, 11-15, and 16-20 clearly visible. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and includes various dynamics such as *ppp* (pianissimo) and *pp* (piano). The notation includes stems, beams, and slurs, indicating the melodic and harmonic structure of the piece.

44

21

Musical score for measures 21-25, featuring vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment (Right and Left Hand). The score is written in a common time signature and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

26

Musical score for measures 26-30, featuring vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment (Right and Left Hand). The score is written in a common time signature and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

30

Musical score for measures 30-35. The score is written for a large ensemble, including strings, woodwinds, and brass. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *pp* and *ppp*. The music is in a 2/4 time signature and features a complex, layered texture with many overlapping lines.

36 *sempre p*

Musical score for measures 36-45. The score continues the ensemble piece, maintaining the same instrumentation and complex texture. A dynamic marking of *sempre p* (piano) is indicated at the beginning of this section. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *pp* and *ppp*. The music is in a 2/4 time signature and features a complex, layered texture with many overlapping lines.

46

42

ff

cresc.

cresc.

ff

48. kottapélda: A himnusz 1-3. versszaka

Ez a három strófás dallami ismétlés nyugalmat hoz a hallgatónak. Nincsenek hirtelen fordulatok, hangszerelési bravúrok, meghökkentő dinamikai váltások, az anapestusos ritmikára lágyan simul rá a latin szöveg, mintegy lefordítva a himnuszt

annak, aki nem ismeri a jelentését. „Most fogadd föld, hogy melengesd, s lágy öledbe fogadd be őt; őrizeted alá adom az ember tagjait, s nemes darabjait rád bízom.”

A három strófát egy zárókönyörgés követi (71.), többszólamú recitáló technikával. Az akkordfelrakás is igen letisztult a kórusnál: nagy esz-től d"-ig tiszta kvint távolságokban indítja a hétszólamú vegyeskart, amely hangzás alapján csak hat szólamú, a tenor és alt azonos hangmagasságon megszólaló ugyanolyan dallama miatt.

49. kottapélda: Oratio kezdete a vegyeskarban

Ebben a felrakásban tisztán olvasható ki a kottából a hangkészlet, melyhez a szerző egy korábbi opuszát, az 1980-as években komponált Herakleitosz-sorozat hangjait használja fel.²⁵ A zárókönyörgés („...előre gondoljunk arra, mik vagyunk, s végül mik leszünk”) énekbeszéd jellegű ritmizáltsága szögletesebbé teszi a közép részt, ezzel is jelezve a személyes gyász hangjának háttérbe szorulását. Mikor a 4. versszakhoz kötődő zenekari átvezetőt halljuk (102-113.) a tétel végén, a fülnek

²⁵ Az azonos hangsor több művet takar. Szabadon választható hangszer-összeállításra készültek: Herakleitosz H-ban (1980) Herakleitosz vízjele (1983) Herakleitosz értelmezés (1984) Herakleitosz az utóidényben (1984-88), kamaraegyüttesre a Heraclitian Fragments (1998), valamint ezek átdolgozása a Heraklitus' Transformation (1997) című egy-, vagy kézzongorás mű.

jóleső dallamosságot hoz a szekundokból és tercekből álló, modellskálákat idéző felső szólam hallgatása. Így az időben visszafelé appercipiálható, hogy a két rész (himnusz, könyörgés) megzenésítése, milyen egyszerű kompozíciós megoldásokkal (dallam és ritmika színként való használata) milyen kontrasztáló lehet. Ezután ismét a Prudentius dallamot halljuk (47. tétel), utolsó variánsként a nőikar szólamaiban. Itt már együtt hangzik fel a záró imával (Requiem æternam dona eis Domine...).

56

102

Soprano
Alto
Piano
RH
LH

108

Soprano
Alto
Piano
RH
LH

attacco

No 47 - Chorus: Requiem æternam

♩ = 60 (♩ = 120)

SATB

S. *pp* A-ge - re - qui - em æ - ternam

Ca. *pp* A-ge - re - qui - em æ - ternam

T. *p* Re - qui - em æ - ternam

B. *p* Re - qui - em æ - ternam

Pz. 1 *ppp*

Pz. 2 *ppp*

Pz. 3 *ppp*

Tym. *ppp*

Viol. I *ppp* You can't get peace!

Viol. II *ppp* You can't get peace!

Viola *ppp* You can't make it

Viola *ppp* You can't make it

Viola *ppp* You can't get peace!

Viola *ppp* You can't get peace!

Vcl. *p*

Cell. *p*

Db. *p*

Fl. I *pp*

Fl. II *pp*

Fl. III *pp*

Clar. *p*

Bassoon *p*

Oboe *p*

Trp. *p*

Tuba *p*

Drum *p*

Cymbal *p*

50. kottapélda: 46-47. tétel összefűzése

Formailag a már említett növekvő-elfogyó technikát alkalmazza a szerző, a két tétel szám szerint különválnak, de zenei és texturális összefüggés alapján egybe tartozik. A növekedés szakaszos. Elsőként a strófák megformálásáig tart (43.). Aztán a hangszeres átvezető szakaszban egy apparátus dúsulással (minden fafúvós, ütő, rezekek), valamint hangerő növeléssel folytatódik. Ezt egy új indítás követi (55.), ahol a cseleszta újból *pp* hangerőről alapvetően pengetős hangszerekből álló szólamszám növekedéssel (harangjáték, cimbalom, zongora, hárfa, hegedűk, ütők) és crescendálva jut el a kórus recitációig (71.). A dús felrakás és a *pp* dinamika lebegése közti kontraszt visz át a fokozatosan csökkenő, majd elfogyó apparátushoz, amely végül a tom-tomok ütéseivel ér véget.

A *requiem* a szöveget a férfikar a mű tonalitásaként értelmezhető „d” hangon recitálja. A hangszeres kíséret duplázza a kórus szólamait, dallam és „alaphang” együtthangzása vezet el az utolsó uniszónóig, melyet az ütőhangszerek ritmusjátéka fest alá. A szextolákban és triolákban, vagyis hármas lüktetésben zakatoló „brummogó mozgás” a zárókönyörgés meg-megszakított szövegével együtt mozog, pontosan annyi tizenhatodot játszva, ahány betűs a latin szó (kivétel a 2. ü. „requiem” hét betűjére nyolc ütés hangzik fel). A zeneszerzői tudatosság puhán doboló, el-elfáradó sötét hangzást teremt, mely éles ellentéte a nagyívű, tiszta oktávot bejáró, egyenes vonalú pszeudomodális dallamnak.

16

ppp *3* *3* *3* *lungheissima*

S. Re - qui - es - cat in pa - ce. A - men. *lungheissima*

C.a. Re - qui - es - cat in pa - ce. A - men. *lungheissima*

T. Re - qui - es - cat in pa - ce. A - men. *lungheissima*

B. Re - qui - es - cat in pa - ce. A - men. *lungheissima*

Timp. *ppp* *5* *5* *3* *6* *lungheissima*

P. 1. *5* *5* *3* *3* *3* *lungheissima*

P. 2. *5* *5* *3* *3* *3* *lungheissima*

P. 3. *5* *5* *3* *3* *3* *lungheissima*

P. 4. *5* *5* *3* *3* *3* *lungheissima*

P. 5. *5* *5* *3* *3* *3* *lungheissima*

Arpa *lungheissima*

Cimb. *lungheissima*

Pf. *lungheissima*

VI. I. *lungheissima*

VI. II. *lungheissima*

Vlc. *lungheissima*

Vlc. *lungheissima*

Vlc. div. *lungheissima*

Cb. *lungheissima*

Budapest,
2005. aug. 7.

51. kottapélda. A mű záró sorai

4. A kompozíció a karvezető szemével

Jeney fő műve igazi kihívás egy karnagynak: az oratórikus opusz gazdag kórustételekben – kísérettel és *a cappella* egyaránt –, intonációs megoldásai állandó figyelmet és koncentrációt, a hat ciklus – időtartama miatt – pedig profihoz illő állóképességet igényel. Nagy lehetőségnek tartom a darab betanítását, hiszen a klasszikus repertoártól eltérő hangzás és gondolatvilág újszerű technikákat kíván.

A szerző komponálási stílusát tanulmányozva felmerül a kérdés, mi fűzi össze a gregorián hangsorokat egy, ebben a műben jellemző tizenkét fókussággal, milyen szervezőelv alapján kapcsolódnak egymáshoz a korban olyan távoli zeneszerzői kifejezési technikák. Azt gondolom, a lineáris szervezésű dallamok – mint a pálos szertartás tételei, illetve a 128 hangú sor – belső folyamatai, dallamirányai alapmotívumként szolgáltak a nagyívű és polifonikus tételek komponálási folyamataihoz. Olyanok ezek az egyszólamú melódiák, mint egy-egy témafej, és ezeknek a témafejeknek a belső mozgása, ambitusa, hangsora, dallamalkotási jellemvonása alapgondolatként határozza meg a sok szólamú hangszeres-énekes részletek felépítését. Úgy tűnik, Jeney komponálási eszköztára a Szertartás szerkezeti magvával szolgáló gregorián szemelvények belső rendszere alapján épül fel, azok belső dallamszervező folyamatai generálják a fraktálsor felhasználási lehetőségeit is. Az unisono melódiák énekelt jellemzői átszövik a többszólamú, polifonikus tételek harmóniavilágát. Ahogy a mottó felismerhető – melodikus, vagy kíséretbeli – hangközrelációi, kanonikus ismétlődései kibontakoznak és az alapmag hangszeres, énekes szólamok összességében növekszik-pulzál tovább, úgy egy hangzásában újszerű, ám alap-témafej tekintetében változatlan zenei szerkezet jön létre. Tehát a mű egésze szólamalkotás tekintetében a lineáris motívumokból épül fel. Azok belső szerveződése meghatározzák egy-egy tétel formai alakulását is, például ciklikussággal, variációk sorával és végső soron a tonalitásukkal is. Ebből eredően a mű hangzása is lineáris alapokon nyugszik. A harmóniák, kialakult együtthangzások a szólamok belső mozgásait veszik alapul, alárendelt viszonyban állnak azokkal.

Ez a szerkezeti kép adhat megoldási képletet a Szertartás tételeinek hallgatásához-betanításához. A karvezetőnek alap-elemeire bontva kell látnia a művet, megvizsgálni a szerkezet belső fonalainak együvé szövését, így tudja majd a fonatokat újra összerakva, betanítói és előadói utasításokra lefordítva interpretálni a zenei folyamatot.

Ilyen alap-elemekre már jó néhány példát kiemeltem – más súlypontokat előtérbe helyezve – elemzéseim során. A szerző maga rakja le szerkezeti ars poeticáját az 1. és 2. tételben, ahol a fraktálsor és az indító antifóna dallam kíséret nélkül, egy szólamban csendül fel. Ezek metamorfózisa, átértelmezése szövi át mind a hat nagy egységet. A Mottó megjelenik ellenpontként, (dallamban és kíséretben egyaránt) változatos ritmikai fordulatokkal és csak jelzés-szerűen, a dallamhangok egymástól időben távol esve. Előfordul rejtett technikaként, egyfajta középkori utalásként, és premier plánban, minden hátsó értelmezés nélkül.

A fraktálsor és a lélek felajánlására énekelt *Exsultabunt Domino* gregorián dallam között is kohézió fedezhető fel. A Mottó záró dallamhangjai („agyonverték” szövegre *disz-cisz-cisz-e*) szünet nélkül folytatódnak az antifóna melódiájával, amelynek kezdő sorai („*exsultabunt Domino*” szövegre *d-esz-f-d-esz-c-c*) pontosan a tükörfordítását adják ki az előzőleg említett Jeney-tétel dallamának.¹ Ez a kapocs azáltal is erősödik, hogy az intonáció folytatása (*Domino*) egyben a fraktálsor kezdetére is visszautal (*esz-c*). A két kezdősor – a magyar vers és a latin antifóna – fő hangjai és belső hangközmozgásai megegyeznek, hasonlóságuk elmossa a stílusbeli kontrasztokat.

Az oratóriumot nagyban gazdagítják a Halotti Szerződés előtt íródott, saját műveinek hangsorát felhasználó részletek. *Alef* című opusza tovább él a *De profundis clamavi* antifóna hangsorában, valamint a Vesperás virrasztóénekeinek kísérete is ennek szerkesztési elve mentén jött létre, a népi dallamok intonációját, fordításait és rákmeneteit alapul véve.

A Tandori Dezső Minden eltűnendők versére komponált kórustétel már 1995-ben szerepel az *Infinitívusz* című vegyeskari sorozatban. A negyedik egység körmeneti antifónája (Weöres Sándor: Én imádoztam) pedig már 1971-ben elkészült, Weöres drámájának – Szent György és a sárkány – bemutatójára, kísérőzeneként.

Nem kórustétel, ám a karnagynak az „egész-ség” láttatásához elengedhetetlen a Mária siralma című tétel beható ismerete. A négy hangú skálákon csúszkáló melódia, amelynek tetrachordjai a cimbalomszólam 2-2 hangja által egy hat hangú pszeudomodális skálává egészülnek ki. Stílusában a bihari siratókhoz hasonló², de az ehhez hasonló hangzásélményt a komponista invenciózus szerzői eljárása és nem a

¹ Ezt Jeney Zoltán a kezdeti rész komponálásával kapcsolatban így fogalmazza meg: „a felsőbb hatalmak mindvégig beleszóltak”. Lásd: Farkas/2006. ide: 874.

² Farkas Zoltán: „Jeney Zoltán: Halotti szerződés”. *Magyar Zene*, XLIX/1. (2011. február): 68-88. Ide: 78-80.

felidézés tudatossága teremti meg. A négyhangos képlet feljebb, illetve lejjebb helyezése a költemény érzelmi kilengéseit hivatott megjeleníteni. A gyermeki lét és a kereszthalál közti feszültség a hangsorok elmozdulásával, azok csúsztatásával jön létre. Ezek kategorikus ismétlése (a visszatérő szövegkörnyezet azonos tetrachordon szólal meg) az egyszólamúság határain belül szinte modulációként értelmezhető. Ugyanakkor a négyhangú szerkezet egyszerűsége frázisonként egyfajta tonális elven való modulációt juttat eszembe.

A mű záró himnusza, Prudentius költeménye szintén pseudo skálán alapuló dallam. Érdekessége, hogy a szerző a gregorián jellemző dallamíveit és mozgásrendszerét a saját egyszólamú dallamán illusztrálja. Jól tükrözi Jeney gondolatait a stílushoz és a hagyományhoz egy 1999-ben írt cikke, melyben így vall:

„A hagyomány bármely területével való kapcsolat attól a pillanattól és oly mértékig válik igazán zeneszerzőivé számomra, amikor és amennyiben a hagyománnyal való foglalkozás kikényszeríti magának a hagyománynak az újragondolását is. Ilyen kényszer pedig szükségszerűen áll elő akkor, ha egy zeneszerző nem csupán csodálójá egy bizonyos hagyománynak, hanem alkotó módon élni is akar vele.”³

A fent említett eljárások soha nem önmagukban, hanem mindig a zenekar egyenrangú megszólalásaival értelmezhetők csupán. A kezdő Pilinszky sorok bariton-cselló kettőse nem szóló-kíséretként funkcionál: amellet, hogy a hangszer a fraktál jelzésértékű hangjaival támasztja alá a dallamot, magányosan megszólaló melódiái, hangközei reflektálnak is az elhangzott sorokra, gazdagítják és kiegészítik azt. A nagy együttes megjelenése fokozatosan történik. A 2.b *Ricercare* tétel 2-4 szólamúsága már egyszerűségében is a soron következő 3.a *Miserere mei* tágasságát vetíti előre. Sordino hangokkal, de előkészítve a nagyzenekari hangzást, az egy-egy hangon megszólaló fa-, rézfűvós, valamint vonós⁴ hangszerekhez az *attacca* következő, nyitó-jellegű 3. részben már csak a húros és ütős⁵ hangszerek csatlakoznak.

Kiemelt szerepet kapnak az ütős hangszerek, az átlagos mai zenekar mellett a hat tagból álló Amadinda ütőegyüttes is része a zenekarnak. Ők a legjelentősebb

³ Jeney Zoltán: „Mit jelent a gregorián a ma zeneszerzője számára?”. *Magyar Egyházzene* VI/1 (1998/1999. 1. negyedév): 89–92. Ide: 90.

⁴ Fuvola, oboa, klarinét, fagott, kürt, trombita, harsona, tuba, vonósnégyes, bőgő.

⁵ Hárfá, zongora, timpani, tom-tom.

kifejezőerővel az 3.c., 4., 5.i., 10., 18., 23, 24., 30., 31., 37.a., 42., 45.b., 46. és 47. tételekben rendelkeznek.

Jellemző Jeneynél az obligát szólamok gyakori használata. Ahogy az elemzett 3.a. tétel kórus szólamai mellé egy-egy rezes hangszert rendel, gyakorta szerepeltet társként a szólista énekesek dallamai mellett hangszeres ellenpontot is. A vesperás siratóit a cimbalom dallamai fonják körül, a *processio* (no. 21.) versszakait húros hangszerek kísérik, a holtak csendjét (no. 31.) pedig ütőhangszerek jelenítik meg.

A felsorolt szerkesztési és kompozíciós eljárások ismerete és ízekre szedése, megértése az oratórium stiláris képének egészének összerakásában játszik fontos szerepet. Átaluk lesz hitelesen interpretálható a szertartás hangulata, és a haldokló ember útjának megjelenítése, illetve nyomon követése.

4.1. Karvezetői lehetőségek az oratórium betanítása során

Mivel a modalitás és a tizenkétfokúság együtt jelenik meg a szertartás részeiben, tudatosan kell arra nevelni a kórust, hogy funkciókhoz és relatív hangrendszerhez szokott hallását állandóan az adott dallamvilághoz igazítsa. Az intonációs nehézségek okán folyamatos kontroll alá kell helyezni az előadott tételleket, minden pillanatban nyitott füllel kell énekelni. A modern műveknél alapvetően előnynek tartom a karvezető végzettségű és az abszolút hallással rendelkező kórustagokat. A magabiztos intonációjú emberek segítségével egy egész kar munkája könnyebbé válik. Mivel egy ilyen nagy apparátust igénylő darab a mai magyar lehetőségek reális figyelembevételével mellett nem hangzik el gyakran, minden lehetőséget meg kell ragadni arra, hogy a külön is előadható tételfüzéreket magas igénnyel betanítsuk. A tisztán énekes összeállítás elhangozhat egész estét betöltő *a cappella* koncerten, fesztiválon, vagy tematikus koncerten vendégelőadóként is.

A gyakorló karnagy pontosan tudja, hogy a nehezen olvasható tételek nagy energia befektetést igényelnek és nagy szerep jut a szólampróbáknak. Itt kell megjegyezni, hogy a kórusbetanítás igazi csapatmunka: a karnagy instrukciók sok esetben rugalmasan változhatnak a betanulás során szerzett tapasztalatok birtokában. Fontos előre megállapodni a betanító szólamvezetővel, hogy milyen technikával (memorizálás, támhangok megszólaltatása és kitöltése, hangvillás segítség) tanítják be a darabot, és utólag megbeszélni, milyen sikereket értek azzal el. Meggyorsítja a tanulás folyamatát a pontos ütéstechika, a hanghiba azonnali javítása, a betanító

zenei vezető gyors reakcióideje. Meg kell tanítani a hibázni tudás képességét, vagyis, az elrontott hangok, vagy hamisan énekelt frázis után tovább kell menni, kijavítani a hanghibát és esetleg hangvillával ellenőrizve az abszolút magasságot, folytatni kell az énekelt tételt. Ha többször nagy egységeket ismétlünk át, a formai, szerkezeti határok is rögzülnek a kórustag emlékezetében és így a többféleképp memorizált zenei frázis hamarabb rögzül az énekes emlékezetébe.

A no. 16. *Absolve Domine* tétel tanításakor, első lépésként megismertetem az eredeti gregorián szemelvényt, mivel a sok szólamú zsoltár szólamai ugyanazt a dallamot variálják. A melodikus ismertetés elhangozhat akár a beéneklés részeként is, így az ismétlődés rögtön memorizáláshoz is vezet. Ezáltal már a próba első perceiben sor kerül az adott mű intonációs, ritmikai problémáinak közelebbi megismerésére és az artikulációs ismétlődések gyakoroltatására is. Ha a beéneklés dallamai már előrevetítik a felsorolt jelenségeket, magabiztosabb stílusismerettel, tudatosabb formálással kezdik tanulni a kórus tagjai a művet.

Az egyszólamú tétel megismerése után a ritmikai csoportok használatát és együttmozgását tudatosítom, majd szólamonként tanulva összeénekeltem az azonos fekvésű dallamokat. A ritmus pontosságára külön ügyelni kell, mert a tanulási fázisban beidegződött bizonytalanság zenekari próbán már a belső lüktetés hiányát szüli. A következő gyakorlási fázist is a ritmikai nehézségek oldaláról közelítem meg. Együtt énekeltem a negyed és fél értékekben mozgó szólamokat (A1, A4, T1, T4,) ezekhez kapcsolom a pontozott negyedet éneklő A3, T3, B2, B4 szólamot. Ha ezek rendben vannak, prózai, majd énekelt szöveggel hozzá jöhetnek a triolás ritmusképlettel dolgozó S2, S4, B1, B3 témák is. Amint pontatlan ritmus, illetve hanghiba kerül elő, vissza kell térni ahhoz a gyakorlati fázishoz, amikor az egyszerű – negyed és fél – értékekben mozgó melódiákhoz egy bonyolultabb ritmusképlettel dolgozót párosítunk. Így kevesebb a zavaró tényező, növekszik a biztonságérzet és kijavíthatóak a hanghibák is. A kvintolás (S1, S3, A2, T2) értékekben mozgó variációkat szintén az álló ritmusú dallamokkal kell összeénekelteni, és ezután jöhet ritmikai keveredés. Szólamok négy felé osztva, csak a triolás, csak a kvintolás dallamok, csak az eredeti majd csak a tükörfordítást éneklő dallamok, csak férfikar majd nőikar, vagy mély fekvésű és magas fekvésű szólamok együtt. Az analógia tehát: minden szólam mindegyikkel párban, majd egyre több együtt, míg végül eljutunk az összes téma megszólaltatásához. Számptalan variáció lehetséges, a fontos minden esetben az, hogy se hang-, se ritmushibát ne hagyjunk rögzülve az énekesek

memóriájában. A ritmika mellett a metrum szerepét is tudatosan hangsúlyozni kell. Bár a tétel szólamonként olvasva is tartalmaz bonyolult képleteket, a folyamatos tempóérzet az egész kartól elengedhetetlen. A hagyományos metrumérzet itt nem vezet eredményre, hiszen az ütemek és az ütemvonalak csak tájékozódásul szolgálnak, az állandó mozgáson belül a frázisok tagolását segítik, illetve tartják össze. Több olyan tájékozódási pontot kell megbeszélni és kijelölni, amelyek összetartják az együttest. Egyszerre fontos az énekes számára a ritmikai precizitás (mérőztetni, vagy metronómmal gyakorolni), illetve a zenei szövet egészsként való érzékeltetése, annak dinamikus és állandó belső mozgásainak egyéni leképezése.

A dallami megvalósításban gyakori, hogy a modern zeneszerzők műveinek nagy része sokszor az énekesek egyéni megoldásaira fekteti a hangsúlyt. Tagadhatatlan ez az *Absolve Domine* esetében is: a hangzás feltétele a magas szintű énektudás, a kotta nehezen olvashatósága, vagy akár extrém hangterjedelme és ritmikája miatt. Véleményem szerint a kórus – énekes szólamokból álló önálló egység – hangzása egy külső vezető segítségével létrejövő szín-egyveleg, mely a konkrét műhöz igazodva egységes intenzitással valósítja meg azt a karaktert, amely a szerző elgondolását közvetíti. Jeney tizenhat szólamú tételénél is erre törekszem: a magas minőségű egyéni hangszíneket egységes hangzó formálással és együtt pulzással alakítom kórus hangzássá.

Technikailag a szoprán 1 szólamnak van a legnehezebb dolga. Bár az ambitus egy átlagos női felső szólam határain belül mozog (d²-a²), annak megtartása, az állandó magas regiszter használata torokkímélő és jól irányított próbafolyamatot igényel. Érdekes az egy vonalas oktávban megtanulni a gregorián variánst, külön ügyelve a kvintola értékek magabiztos és ritmikailag helyes éneklésére. Ha az intonáció rögzült, egy választott alsó szólammal párban (ez szólampróbán lehet a S3, amely szintén kvintolákban mozog, összkari próbán inkább a hosszú hangokat éneklő és azonos ambitust használó A3), gyakoroltassuk, hogy mindig legyen az énekeseknek lehetséges viszonyítási pontjuk. Ezt a magas fekvés miatt tartom hasznosnak.

Énektechnikai szempontból célravezető, ha az azonos pentatóniát éneklő egységek hallják egymást, így együtt gyakorolhat a S1, A3, a S2, T1, az A1 a B1-gyel, az A2 és B2, az A4 és B3. Ezt próbarendtől és alkalomtól függően lehet rövidebb, vagy hosszabb ideig gyakorolni. Ezek éneklése közben tudatosítom azokat a pontokat a műben, ahol összeérnek a szólamok, ritmikailag kiegészítik egymást,

vagy szimultán mozognak. A következő lépés az egymástól távolabbi hangközökben haladó szólamok egyszerre való megszólaltatása. A tercet, kvintet ugyanis könnyebb egy jó hallással rendelkező kórustagnak követni, mint a folytonos sűrűlődést. Ilyen szólamok például a négy felső és a négy alt, a T2 és a T4, illetve a mély szólamok egyaránt. Ha pontos az intonáció, érdemes a szekund távolságú dallamokat is párban hallani, mivel a klaszterhangzás csak akkor lesz kiegyenlített és tiszta, ha a hangszínek nem különülnek élesen el egymástól. A szerző által jelzett *poco forte* dinamika a kezdeti alkalmak során inkább közép erős, kényelmes hangzású legyen, az énekelt vokálisok könnyebben hasonulnak egymáshoz erőlködés nélkül. Szintén jobban lehet ellenőrizni az intonációt, ha visszafogottabb a hangerő.

Ha az antifóna minden dallamvariánsa megszólalt már párban, szólamok szerint (csak négy alt, csak tenorok stb.), a férfikart, majd nőikart hallgatom meg egyszerre és csak a fentebb leírt fázisok után jöhet a tizenhat szólam összeéneklése. Mindig csak rövid részt ismételtetek. Mivel direkt cezúra nincs a tételben, meghatározom, melyik szólam belépéséig énekeljük. Érdemes több helyről is indítani, nem csak az első ütemtől, mert ezzel is az intonáció válik magabiztosabbá. A hangfűrtök, változatos ritmusok a komplex gyakorlás hatására pontosan és egységes hangszínből fognak megszólalni.

Összefoglalva: a pontos és előre átgondolt próbafolyamat elengedhetetlen betanítás során. Mivel a stílust a mai szerzők műveinél általánosítani nem lehet, a hangzásképző jellemzőinek kialakítása a karnagy feladata, ezért az előre elképzelt és verbálisan érthetően megfogalmazott kell legyen. Túl kell látni a kottakép komplexitásán, és a hangjegyek tanítását az érzelmi mondanivaló megmutatásával egyensúlyban, azzal együtt kell megoldani. Tanulni kell mindkettőt, hiszen nincs még a levegőben a modern vokális zenei köznyelv.

A betanítás utolsó szakaszában fokozatosan háttérbe kell vonulni: ennek oka, hogy a zenekari próbákön a karmester veszi át az irányítást, más technikai jellemzőkkel, és más zenei köznyelvvvel. Érdemes az utolsó *a cappella* próbákön a kóruson belül több karnagynak vezényelni, elkerülve ezzel a megszokottságot, rugalmatlanságot az énekkarban.

4.2. Egyéni hang a kóruskezelésben: újítás a hagyomány eszközeivel

Jeney oratóriuma temérdek stílust, zeneszerzési technikát ötvöz, a több száz éves melódiák korához illő megjelenési formákat (gregorián egyszólamúság, kanonikus eljárások és annak variációi, rejtett kódok, *cantus firmus* technika proporciós felosztások, visszatérésszerű formák, melyek elsősorban a rítus kötelező ismétlődéseit veszik alapul, a korál, a monódikus stílus műbe ágyazása), és modern kori eljárásokat egyaránt (nagy ütőegyüttes, 128 hangú sor, mikropolifónikus hangzás, 20. századi irodalmi idézetek, a pszeudomodális sor, idézetek saját, régebbi műből). Ezek összefűzése, a hagyományos és az újszerű technikák egyensúlya, a variabilitás változatossága és magyar (pálos) örökség jelenkori használata újszerűvé, egyedivé és emblematikussá teszik a zeneszerző oratóriumát.

Elsőként meg kell említenem a mű központi elemét, az alapvető szerkezeti sorrendet adó pálos temetési szertartást. Középkori eredetéhez archaikus megjelenési formák társulnak a kórustételekben. A dolgozatom során már többször idézett zenei tételek hosszú sora használ középkori rejtett technikákat, nehezen felismerhető kánonokat, azok rák-, illetve tükörfordításait. Az idézett kompozíciós megoldások modern kori párjának látom a betű-hang kódoláson alapuló, ebben a formában kizárólag Jeneyhez köthető zeneszerzői megoldást. Fontos konkrétum, hogy amíg a szóló hangra írott *Tizenkét dal* című művében az énekes és a hangszeres előadók egyaránt használják a kódolt sort, addig ugyanezt, a *Halotti szertartás*ban a zenekari faktúrába építi be.

A szövegkönyvből eredően újdonság az európai nyelvek vegyes használata. A szokásoktól eltérően bábeli, vagy mai korban élve brüsszeli zűrzavar is keletkezhetne a többnyelvűségből. A művet ismerve fel sem tűnik, hogy a hosszabb ciklusként összefűzött Vesperás rövid időközönként változtatja a megszólaló nyelveket, ám van példa egy tételben belüli, egymást követő énekelt nyelv változásokra (3., 29., 45., tétel) is. Sőt, a 11. tételben előadott olvasmányt három szólista, egy időben három különböző nyelven szólaltatja meg. Itt említem meg a Laura Romani szövegére írott 29. tételt is, ahol a szerző – a kivételesen hosszú időtartama okán – az előadott verset szinte külön életet élő, érthetetlen szótagokra bontja, így a szótagok közötti kapcsolat megszűnik és a szöveg valamilyen formában egyfajta meg nem értett idegen nyelvre emlékeztet. Jeneynél a több nyelvre megírt eszmei mondanivaló így átlényegül: nem

a szavak konkrét értelme írja le a haldoklás metódusát, hanem nyelvekben rejlő együttes hatás fokozódik gyászzenei kifejezéssé.

A gazdagon megírt szövegekönv tehát, amihez gazdag zenei anyag társul, egy olyan pontosan végigvitt tematikán alapszik, amely újdonság, emellett megvalósítható, átlátható egy vegyeskar számára. A gregorián idézetek és a Mottó sorának pontos ismerete olyan dallami mankóként szolgál egyes tételekhez, ami megkönnyíti megtanulásukat. A régi és új összefonódása, folyamatos együtt lélegzése olyan keveredést idéz elő, ahol természetesnek hat, hogy a modern dallami fordulatokat átmenet nélkül, egy más korból származó idézés követ. Megjegyzem, a gregorián dallamvilág ma már ugyanolyan ismeretlennek hat, mint a mottó hangsora.

A régi és új szerves használata már Liszt *Krisztus* című oratóriumában is fellelhető.⁶ Liszt családi neveltetéséből eredő vallásossága konkrét művészi feladatokban csak élete második felében öltött formát. 1861-től, amikor Rómába költözött, célul tűzte ki a templomi zene reformálását, a repertoár újjáteremtését. Bár erre szerkezetileg nem volt módja, alkotásainak szereplői, témái többnyire liturgikus eredetűek. Három részes oratóriumának gondolata 1853-tól foglalkoztatja, a teljes mű 1866-ban készül el, de két részletet⁷ még 1867-ben is illeszt hozzá. Az oratórium vegyeskarra öt szólistára, nagyzenekarra és orgonára íródott, a tételek változatos összeállításúak, szerepel tutti és *a cappella* tétel egyaránt. E főbb vonások a *Halotti szertartással* kapcsolatosan is elmondhatóak, ám mégis a gondolatiság fűzi össze a két művet. A három nagy egység (I. Karácsonyi oratórium, II. Vízkereszt után, III. Szenvedés és feltámadás) lazán kapcsolódik egymáshoz. Liszt a bibliai szövegek és a liturgikus részletek sorát Krisztus életét és tanítását előtérbe helyezve válogatja össze, így annak belső szerkezete szorosan kötődik a katolikus szertartás rendjéhez. Ugyanakkor jelmondata⁸ vezérmotívumként köti össze a történéseket, a tételek tablószerű állóképeit. Eszmei mondanivalójának közlésére pedig modern és középkori zeneszerzői technikákat is felhasznál. Gregorián idézettel indítja az első részt (*Rorate coeli desuper* – Harmatozzatok egek, onnan felülről⁹) ennek felfelé ívelő indítása: *c-d-d-a-b-a* a közel három órás mű bevezetője, és többször visszatér¹⁰,

⁶ Jeney maga is utal Liszt inspiratív voltára művével kapcsolatban. Erről lásd: Farkas/2006. Ide: 902.

⁷ No. 8: Az egyház alapítása és no. 13: O fili et filiae – Húsvéti himnusz

⁸ Az oratórium mottója: „Inkább igazságban kell élnünk, és szeretetben, hogy egyre inkább összeforjunk a Fővel: Krisztussal.” Ef. 4, 15.

⁹ Izajás, 45, 8.

¹⁰ A második rész kezdetén— No. 6: A nyolc boldogság – valamint az utolsó tétel elején és végén – No. 14: Resurrexit— hallható.

keretbe foglalva a művet. Gregorián ihletésű a szintén többször visszaidézett 2. tétel – *Angelus ad Pastores ait* – dallama¹¹ is. Liszt dallam, de gregorián fordulatokra épül a 6. tétel: a *Nyolc boldogság*. A tematikus egységét még szorosabbra fűzi azzal, hogy a zárótétel, szintézisként még egyszer fölidézi a mű fontosabb témáit. A záró ámen sorok alatt még visszatér utoljára a *rorate caeli* dallam, ezzel adva keretet a kompozíciónak. Liszt oratóriuma *Krisztus – a Fő* – minden alakját megjeleníti: emberként a büntelen gyermek, az érett vezető és a szenvedő mártír arca mellett helyet kap a transzcendens, testnélküli Istenfia is, aki beteljesíti az isteni ígéretet.

Jeney oratóriuma tehát gondolatiságában és szerkezeti felépítésében mutat hasonlóságot Liszt e művével – ő is a gregorián szemelvényeket, bibliai idézeteket használt műve magyarázataként – de amíg a Krisztus oratórium egyfajta szimfonikus költemény programjaként vehető, addig Jeneytől távol áll mindenfajta posztromantikus önkifejezés, vagy akár jellemábrázolás. Ahogy Porreectus fogalmaz: „Jeney műve közösségi zene – s mint ilyen, nem lehet szentimentális”.¹² A halál központi gondolata rituálisan kötelező imákkal, vagy több nyelven megfogalmazott áriákkal, versekkel jelenik meg, ám a halál természetfölötti jellege, mitikus volta, valamint az haldokló ember hite nem témája a szertartásnak. Jeney nem mond véleményt, nem sugall ezzel kapcsolatban semmi konkrétumot: csak leírja, és láttatja, ami egy ember haldoklása során történik, valamint követi a holttest útját az elföldelésig. A liszti végszó, a feltámadásba vetett hit bizodalma helyett az életben maradt ember megnyugvása zárja Jeney oratóriumát.

¹¹ Variáltnan jelen van az 1. Bevezetés, az 5. A Háromkirályok vonulása és a 14. Resurrexit tételekben.

¹² Porreectus: „Közösségi zene. Jeney Zoltán: Halotti szertartás”. *Muzsika* XLIII/10 (2000. október): 17–18. Ide: 18.

5. Utószó

A mai társadalom nem szereti látni a gyászt. A gyászoló szeretné világgá kürtölni fájdalmát, de nem tudja, hogyan lehet a mai konvenciók mellett, a többi ember pedig nem szívesen gondol bele, illeszkedik egy ilyen helyzetbe. A gyász feldolgozásához régen a hit szolgált kapaszkodóul. Az idős ember halálát nagyobb megnyugvással fogadták, és szakrális módon búcsúztatták. A városi léthez köthető, hogy a haldoklók már nem otthon halnak meg, inkább kórházban. Így a család tagjainak sokszor lehetőségük sincs elbúcsúzni szerettüktől. Míg a falusi létben a születés és a halál nagyon közel volt az emberhez, ma az emberi lét kezdete és vége intézményi keretek közé van illesztve. Most az urbanizáció korában a halott kultusz és temető-kultusz egyaránt változóban van. A halálra ma már nem készülnek – hiszen alapvetően a mai kor embere jóra szeret gondolni, kizárólag arra akar várakozni, a másvilág csupán ezotéria vagy okkultizmus kapcsán jelenik meg – a maga elkerülhetetlen természetességében már nincs jelen. A faluban összegyűjtött kelengye, szentelt gyertyák voltak félretéve erre a célra. A siratóasszonyok a gyászoló családot is vigasztalták, és a temetés után halotti tort ülték, melyen szintén együtt volt a közösség.¹ Nem fér e dolgozat keretei közé, hogy a társadalomtudomány szempontjait is figyelembe véve keressem a választ arra a kérdésre, miért változik a gyászolás lelki hátterének feldolgozása, az oratórium kapcsán azonban elkerülhetetlen a témához kapcsolódó cselekvés sorozat közelebbi megismerése. A pálos rítus olyan elemeket is tartalmaz, amelyek a fentebb említett történések miatt szinte teljesen kivesztek már. A halott másvilágra való elimádkozása egy kórházban lehetetlen feladat. Ritka, hogy valaki tudja, hogyan is beszéljen egy haldoklóval², és a temetés után a gyászév, vagy a rövidebb, de igen szigorúan vett hat heti gyász is elkopott. S így, hogy a

¹ Tátrai Zsuzsanna: „Gyász”. In: Ortutay Gyula (szerk.): *Magyar Néprajzi Lexikon*. 2. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1979. Ide: 339.

Tátrai Zsuzsanna: „Halott búcsúztatás”. In: Ortutay Gyula (szerk.): *Magyar Néprajzi Lexikon*. 2. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1979. Ide: 437.

Tátrai Zsuzsanna: „Virrasztás”. In: Ortutay Gyula (szerk.): *Magyar Néprajzi Lexikon*. 5. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1982. Ide: 572.

Tátrai Zsuzsanna: „Virrasztóének”. In: Ortutay Gyula (szerk.): *Magyar Néprajzi Lexikon*. 5. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1982. Ide: 573.

² Magyarországon intézményes keretek között 1991-től a Polcz Alaine (1922-2007) vezetésével induló hospice mozgalom foglalkozik a haldoklás folyamataival, a halálra készülés fontosságával, az utolsó pillanatok méltósággal való megélésével, a gyász fontosságával, vagy többek között a halál kérdésének nyílt kommunikációjával.

halál nincs előkészítve és nincs lelkileg feldolgozva, a fájdmával egyedül maradó ember csak torz megnyugvást talál.

A jelenséggel kapcsolatban választ adni nem tudok, csak gondolatokat, illetve kérdéseket felvetni. A jelenkori traumák feldolgozásának ismereteim szerint kevés irodalma van (nem sorolom ide a heti magazinokban megjelenő összefoglaló jellegű, felszínes cikkeket). Mivel az autonóm személyiségek világa vagyunk, minden probléma egy külön világ, egy külön megoldási kulccsal, és ez a kulcs ma a pszichológus kezében van. Mivel a falusi mikro-közösségek korát eltörölte az urbanizáció, a régi korok papja helyett ma ő gyógyít. Gyónási titok, lélekfeloldozó beszélgetés helyett rendelési időpont és terápiás eszköz van. Lehete időzíteni a bánatot? Van-e napokban pontosítható elmúlása a gyásznak? Véleményem szerint még az egészséges, önálló és kiforrott személyiségek is segítséget, kapaszkodót keresnek egy traumatikus lelki állapot megoldásához, ám nem biztos, hogy irányítható és keretbe foglalható egy családtag, egy társ elvesztése és annak feldolgozása. Nincs recept. Minden embernek egyedül kell megélnie az elhagyatottságot. Hiszen amikor a halállal szembesül az élő, akkor érti meg, hogy az utolsó pillanatokban, bár lehet, hogy valaki fogja a kezét, mindenki egyedül lép át a másvilágra.

Miként kapcsolódnak össze a társadalmi-szociológiai szempontok Jeney művével? A folyamat feldolgozása, mely az oratóriumban szigorú rend szerint zajlik, egy elfeledett szokást idéz tehát vissza. Egy rendszert, melynek szigorúsága és kérlelhetetlensége segítség abban, hogy a fájdalom ne borítsa el az ideát maradt barátot. A rítus arra is választ ad, mi történik a halál után: imádsággal és bűnei megbánásával a halott lehetőséget kap az üdvözülésre. Így a család a valóságként hitt túlvilági lét ígéretével vigasztalódik, és idővel csökken az elvesztés miatt érzett fájdalom.

Az oratórium nagysága nem más, mint hűség és alázat a hagyomány készen kapott anyagával szemben, ugyanekkor ennek önálló, saját stílusában megszabott és saját vallási tapasztalataihoz igazodó tolmácsolása. Munkájával hidat ver a múlt és jelen megszentelt pillanatai közé (gregorián szövegek és Pilinszky, Kosztolányi stb. versei). A szerzőt szinte közvetítői szerep jellemzi a mű ezen aspektusában (híd a mondanivalók közt, melyeket több száz év választ el), és ezzel szavak nélkül is kifejezi ars poeticáját, miszerint a gregorián zenét igenis lehet természetes módon a mai kor zenéjébe ágyazni.

6. Függelék

1. számú függelék

Halotti szertartás tételeinek komponálása, bemutatása időrendi sorrendben:

cím	év	bemutató	végleges helye a Halotti szertartásban
Subvenite	1979	1980. 02.14.	4, 23
Tételek a Halotti Szertartásból – szopránszólóra vegyeskarra és kamaraegyüttesre	1987	1987. 10. 05. Korunk zenéje	1. Introitus: Requiem æternam (20), 2. Processio (21), 3. Oratio: Non intres in iudicium (22), 4. Lectio: Job, 1, 21 (3.d), 5. Subvenite (4, 23)
Ricercare in Variazioni sopra il motto dal Rito Funebre orgonára	1988	1988. 06. 25., Nürnberg	128 hangú sorra írt vázlatokból született
Psalmus 137/138: Confitebor tibi Domine A szóló, kamaraegyüttes	1989 (rev. 2000)	2000. 08. 28.	5.1
Psalmus 5: Verba mea auribus percipe MS vagy A, kamaraegyüttes	1989	1990. 05. 27.	1. Ricercare a 4 voci 2. Psalmus 5 (7.b)
Absolve Domine vegyeskar	1990	1990. 05. 27	16
Psalmus 50/51: Miserere mei Domine. Változatok: Ms vagy A szóló 1991, ua. vonósnégyessel 1991, ua. orgonával vagy szabadon választható vonós hangszerrel 1993, ua. vegyeskarra 1993, ua. egy vagy több szólóhangra és nyolc hangszerre 1994	1991 (átdolgozások folyamatosan)	1992. 02. 05 (A szóló változat)	3.a, f, 45. f

cím	év	bemutató	végleges helye a Halotti szertartásban
Pater noster férfikarra ill. vegyeskarra	1991	1994. 10. 06	10
Psalmus 6: Domine in furore tuo – nőikar, kamaraegyüttes	1992	1992. 09. 26.	8. b
Psalmus 7: Domine Deus meus – T szóló, férfikar, kamaraegyüttes	1992	1992. 09. 26.	9. b
Ricerca – zongorára, ua. a 8 voci, 1993	1992		
Mária siralma – Weöres Sándor költeményére, S szóló, cimbalom	1995	1995. 11. 23.	5. o
Én imádoztam S, vagy MS szóló, vagy nőikar, zongora	1995	1995. 02. 04,	21
Infinitívusz – nyolc tétel Pilinszky J., Ady E., Szép E., Tandori D. és Weöres S. verseire vegyeskar	1995	1996. 03. 15.	3. De szégyen élni (45. e), 6. minden eltűnendők (19)
Honnéni Elohim (Psalmus 50/51) T szóló	1996	1996. 10. 13.	15
Iam maesta quiesce querella – szóló, egynemű kar vagy vegyeskar	1997	Solt Ottília emlékére	46, 47
Minden eltűnendők – női hang, zongora (Infinitívusz sorozatból)	1997	1997. 10. 17.	19
Air und Choral – Hommage à J. S. Bach S, T szóló, kamaraegyüttes	2000	2001. 05. 14.	29
Il silenzio dei morti	2002	2003. 03. 22	31
Hallod-e Te sötét árnyék	2002	2003. 06. 20	32.b

2. számú függelék

A Halotti szertartás elhangzása koncerten:

Mikor	Hol	Előadók	Mely részek
1980. 02. 14.	Budapest	Új Zenei Stúdió Kamaraegyüttese, Schola Hungarica, vez. Dobszay László	Subvenite
1987. 10. 05.	Korunk Zenéje Fesztivál	Schola Hungarica, Amadinda Együttes, Új Zenei Stúdió Kamaraegyüttese, vez. Dobszay László, szólót énekel Verebics Ibolya	Öt tételes összeállítás a Halotti Szertartásból – szopránszólóra, vegyeskarrá és kamaraegyüttesre 1. Introitus: Requiem æternam 2. Processio 3. Oratio: Non intres in iudicium 4. Lectio: Job, 1, 21 , 5. Subvenite
1994. 03. 11.	Budapest, Zeneakadémia	Budapesti Fesztiválzenekar, Magyar Rádió Énekkara, vez. Lord Yehudi Menuhin, szólót énekelnek Kristófi Mária, Károlyi Katalin, Mukk József, Tóth János, Fried Péter	I. Commendatio animae (első verzió)
2000. 08. 28.	Budapest, Zeneakadémia, Cantus Planus konferencia	Magyar Rádió Zenekara és Énekkara (karig. Strausz Kálmán) Ars Longa kamarakórus (műv. vez.: Soós András), vez. Kovács János, szólót énekelnek Jónás Krisztina, Károlyi Katalin, Fekete Attila, Busa Tamás, Fried Péter	I-III. rész (I. rész rev. 2000. jan.-márc.) III. rész nem teljes

Mikor	Hol	Előadók	Mely részek
2003. 07. 09.	Szombathely, Bartók terem	Szombathelyi Szimfonikus Zenekar vez. Tihanyi László, Közzr.: Vékony Ildikó cimbalom szólót énekelnek Jónás Krisztina, Derecskei Zsolt	1. Mottó (no. 1) 2. Introitus (no. 20) 3. Processio (no. 21.) 4. Air und Choral (no. 38) 5.a Ricercare sopra il Motto a 8 (no. 5) 5.b Psalmus 137/138 (no. 5.1) 5.c Mária siralma (no. 5.o) 6. Ricercare a 4 (no. 13) 7. Psalmus 5 (no. 7.b) 8 Psalmus 50/51 (no. 15) 9. Absolve Domine – zenekarra (no. 16)
2004. 04. 21.	Budapest, Olasz Intézet	Magyar Rádió Zenekara és Énekkara (karig.: Strausz Kálmán) Amadinda Ütőegyüttes, vez. Tihanyi László, közreműködik Jónás Krisztina, Meláth Andrea, Bubnó Tamás	I-IV. rész, V. VI. részből részletek
2005. 10. 22	Budapest, Művészetek Palotája	Ősbemutató Nemzeti Filharmonikus Zenekar és Énekkar (karig.: Antal Mátyás), Amadinda Ütőegyüttes, vez. Kocsis Zoltán, szólót énekelnek Kolonits Klára, Károlyi Katalin, Timothy Bentch, Rezsnyák Róbert, Fried Péter	teljes mű

3. számú függelék

Jeney Zoltán vokális kompozíciói 1987-ig, a Halotti szertartás részleteinek első bemutatásáig

cím	év	előadói apparátus
Omaggio – Szabó Lőrinc költeményére	1966	S szóló, zenekar
Három dal Apollinaire verseire	1962	S vagy MS szóló, zongora
Vier Lieder R. M. Rilke verseire	1962 (rev. 2002)	S vagy MS szóló, zongora
Öt dal József Attila verseire	1963	S szóló, klarinét, gordonka, hárfa
Az áramlás szobra – Weöres Sándor versére	1965	S, MS, A, T és B hangra
Ladislaus de Madæ világi énekeiből – Amadé László költeményeire	1971 (rev. 1984)	vegyeskar
Solitude – Henry David Thoreau szövegére	1973-1974	nőikar, zongora
Monody (in memoriam Igor Stravinsky) – Herman Melville versére	1974	vegyeskar
Monody (in memoriam Igor Stravinsky) – Herman Melville versére	1977	S szóló, zongora
Caput-tropusok	1977	vegyeskar, fuvola, gordonka, tuba vagy orgona
Apollónhoz – kantáta Kallimakhosz himnuszára	1978	női- vagy vegyeskar, angolkürt, orgona, 12 antik tányér
Subvenite	1979	vegyeskar, kamaraegyüttes
Wie leicht wird Erde sein – Nelly Sachs versére	1981 (rev. 1986)	vegyeskar
Madárhívogató – négyszólamú kánon Weöres Sándor versére	1982	gyermek- vagy nőikar
Lángok árnyékában – négy conductus Kálnoky László verseire	1982	vegyeskar

cím	év	előadói apparátus
Szajkó – négyszólamú kánon Weöres Sándor versére	1983	
Az örök folyosó – Babits Mihály versére	1983	vegyeskar, kamaraegyüttes
Tizenkét dal – e. e. cummings, William Blake, Friedrich Hölderlin, Tandori Dezső és Weöres Sándor verseire	1975-1983	S szóló, hegedű, zongora
Cantos para todos – három dal Gonzago Millán és egy ismeretlen chilei költő verseire	1983	S szóló, kamaraegyüttes (altfuvola, klarinét, trombita, brácsa, marimba, hárfa)
Songs – William Carlos Williams költeményeire	1984	S vagy MS szóló, zongora
Spaziosa calma... – három dal Giuseppe Ungaretti verseire	1984 (rev. 1987, 1988)	S szóló, kamaraegyüttes
El silencio – Federico Garcia Lorca versére	1986	S vagy MS szóló, vonósötös
Dalok Márton László verseire	1986-	S szóló, klarinét, hegedű, cimbalom
Nyolc dal Tandori Dezső verseire	1984-1987	S szóló, zongora
Psalmus 116/117	1986 (rev. 1987)	S, A szóló, kamaraegyüttes
The Locus Tree In Flowers – dalok William Carlos Williams verseire	1984-1995 (rev. 1996)	S vagy MS szóló, zongora
Tételek a Halotti szertartásból	1987	S szóló, vegyeskar, kamaraegyüttes
Én imádoztam a kereszt tövébe hullva- Weöres Sándor költeményére	1971-1987	S vagy MS szóló vagy nőiakar
Wie leicht wird Erde sein – Nelly Sachs versére	1987	vegyeskar, kamaraegyüttes

4. számú függelék

A 128 hangú sor és változatai (tükör-, ráktükör és rákfordítás):

Alapsor

1



17



33



49



65



81



97



113



The image displays eight staves of musical notation in treble clef, each representing a line of the 128-note sequence. The notation consists of quarter and eighth notes with various accidentals (sharps, flats, naturals). The staves are numbered 1, 17, 33, 49, 65, 81, 97, and 113, indicating the starting measure of each line.

Motto-InverzRák

The musical score consists of eight staves, each containing a sequence of notes with numerical indices below them. The notes are arranged in a descending order from 128 to 1. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The notes are as follows:

- Staff 1: 128, 127, 126, 125, 124, 123, 122, 121, 120, 119, 118, 117, 116, 115, 114, 113
- Staff 2: 112, 111, 110, 109, 108, 107, 106, 105, 104, 103, 102, 101, 100, 99, 98, 97
- Staff 3: 96, 95, 94, 93, 92, 91, 90, 89, 88, 87, 86, 85, 84, 83, 82, 81
- Staff 4: 80, 79, 78, 77, 76, 75, 74, 73, 72, 71, 70, 69, 68, 67, 66, 65
- Staff 5: 64, 63, 62, 61, 60, 59, 58, 57, 56, 55, 54, 53, 52, 51, 50, 49
- Staff 6: 48, 47, 46, 45, 44, 43, 42, 41, 40, 39, 38, 37, 36, 35, 34, 33
- Staff 7: 32, 31, 30, 29, 28, 27, 26, 25, 24, 23, 22, 21, 20, 19, 18, 17
- Staff 8: 16, 15, 14, 13, 12, 11, 10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1

Alapsor-R

7. Bibliográfia

Bent, D. Ian. et al: „Notation”. In Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 18. London : Macmillan, 1980. 73–189.

Dalos Anna: „A rítusok poétája”. Jeney Zoltán szerzői lemezéről. *Holmi XV/2* (2003. február): 280–283.

—————: „A lélek és a formák. Jeney Zoltán: Halotti szertartás”. *Holmi XVI/9* (2004. október): 1175–1179.

—————: „Hagyomány és eszkatológia Jeney Zoltán »Halotti szertartás-ában«”. *Holmi XVIII/7* (2006. július): 903–912.

Darázdsdi Zita: *Ligeti György Lux aeterna című művének elemzése*. Szakdolgozat, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Ének-zenetanár, Karvezetés Szak, 2005.

Demény János–Wilhelm András (közr.): *Jeney Zoltán. Műjegyzék angol és magyar nyelven Wilhelm András bevezető tanulmányával*. Budapest : Editio Musica, 1996.

Déri Balázs: „Új magyar szakrális zenemű. Jeney Zoltánnal beszélget Déri Balázs”. *Magyar Egyházzene XIII/3* (2005/2006): 293–302.

Dobszay János: „Minden darabnak magáért kell helytállnia”. *HVG* (2007. január 6.)

Dobszay László: *A siratóstilus dallamköre népzeneinkben és zenetörténetünkben*. Budapest : Akadémiai Kiadó, 1983.

—————: *A gregorián ének kézikönyve*. Budapest : Editio Musica, 1993.

—————: „Chant themes in the Contemporaneous Composition in Hungary. In: The Past in the Present. Papers read at the IMS Intercongressional Symposium and the 10th meeting of the Cantus Planus. 2. kötet”. LFZE, 2003. 445-481.

—————: „Jeney Zoltán: Halotti szertartás – Funeral Rite. Az ősbemutató műsorfüzetének bevezető tanulmánya”. *Magyar Egyházzene XIII/3* (2005/2006): 265–275.

—————: „Jeney Zoltán: Halotti szertartás – Funeral Rite - Szövegek”. *Magyar Egyházzene XIII/3* (2005/2006): 275–292.

Farkas Zoltán: „Lélektől lélekig”. *Muzsika* XXXVII/5 (1994. május): 30–33.

—————: „Spekuláció nélkül nincs intuíció - »Jób könyvé«-től a fraktálokig. Jeney Zoltánnal beszélget a »Halotti szertartás«-ról Farkas Zoltán”. *Holmi* XVIII/7 (2006. július): 869–902.

—————: „Népzenei hatások Jeney Zoltán Halotti szertartás című művében”. *Magyar Zene* XLIX/1. (2011. február): 66–88.

Feuer Márta: „Jeney Zoltán. Külön úton járva”. In: Uő: *50 muzsikusi műhelyében*. Budapest : Zeneműkiadó, 1976. 31–35.

Gardner, Martin: „Mathematical Games. White and brown music, fractal, curve and one-over-fluctuations”. *Scientific American* 238 (1978. április): 16–32.

Hafner Zoltán (szerk.): *Pilinszky János összegyűjtött művei*. Budapest : Osiris, 1995.

Hollós Máté: „Művek bontakozóban. Jeney Zoltán: Halotti szertartás”. *Muzsika* XXXVII/6 (1994. június): 26.

—————: *Az életmű fele: zeneszerzőportrék beszélgetésekben*. Budapest : Akkord, 1997.

—————: „Művek bontakozóban. Jeney Zoltán: Halotti szertartás”. *Muzsika* XLVII/2 (2004. február): 24.

—————: „Művek bontakozóban. Jeney Zoltán: Rimembranze+”. *Muzsika* L/11 (2007. november): 38.

Jeney Zoltán: „Solitude – Szerzői előszó”. In: Uő: *Solitude for female choir and piano to Henry David Thoreau's Text*. Budapest : Editio Musica Z. 12599, 1984.

Jeney Zoltán: „Halotti szertartás – I. Commendatio animæ”. Ősbemutató. A Tavaszi fesztivál programfüzetének a szerző által írt bevezető tanulmánya. Budapest, 1994. március 11-12.

—————: „Mít jelent a gregorián a ma zeneszerzője számára?”. *Magyar Egyházzene* VI/1 (1998/1999. 1. negyedév): 89–92.

Jeney Zoltán–Szitha Tünde: „Az Új Zenei Stúdió hangverseny-repertoárja 1970–1990 között”. *Magyar Zene* (2012. augusztus): 303–347.

Kárpáti János: „Jellemző törekvések a fiatal magyar zeneszerzőnemzedék alkotásaiban”. *Magyar Zene* (1968. március): 231–237.

Lajtha László: *Sopron megyei virrasztóénekek.* (Népzenei monográfiák 4.) Budapest : Zeneműkiadó, 1956.

Kroó György: *A magyar zeneszerzés 30 éve.* Budapest : Zeneműkiadó, 1975.

—————: „Új zenei újság. 1994. március 20.” In: Batta András–Kovács János–Zsoldos Mária (közr.): Uó: *A mikrofonnál Kroó György. Új zenei újság, 1981–1997.* Budapest : Magyar Rádió, 1998.

Molnár Szabolcs–Szitha Tünde–Porreclus: „Számok, évek, művek. Nyolc kortárs zenei est a Budapesti Tavaszi Fesztiválon”. *Muzsika* XLVI/6 (2003. június): 31–37.

Olsvay Endre: „Originality means reaching back to the origins. An Interview with the Composer Zoltán Jeney”. *Hungarian Music Quarterly* IV/1 (1993. december): 9–18., magyarul: „Ezredvégi beszélgetés Jeney Zoltán zeneszerzővel”. 2000, (1993. október): 3-7.

Ortutay Gyula (szerk.): *Magyar néprajzi Lexikon.2.kötet.* Budapest : Akadémiai Kiadó, 1979.

Ortutay Gyula (szerk.): *Magyar néprajzi Lexikon.5.kötet.* Budapest : Akadémiai Kiadó, 1982.

Pászthory Blanka: *Igor Stravinsky magyarországi recepciója 1950 és 1989 között.* Szakdolgozat, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Zenetudományi Tanszék, 2010.

Porreclus: „Közösségi zene. Jeney Zoltán: Halotti szertartás”. *Muzsika* XLIII/10 (2000. október): 17–18.

Rajeczky Benjamin: Lemezismertető”. In: Rajeczky Benjamin. *Schola Hungarica: „Ludus Danielis (Dániel-játék)”.* Hungaroton, HCD 12457, 1983.

Richter Pál: „Pilinszky és Weöres-idézetek egy középkori pálos temetési szertartásban – Jeney Zoltán *Commendatio animæ*”. *Holnap* V/3 (1994. május): 62–63.

Richter Pál: „*Commendatio animæ*”. [Interjú Jeney Zoltánnal], *Holnap* V/3 (1994. május): 64–65.

Rózsa Huba (szerk.): *Biblia – Ószövetségi és Újszövetségi szentírás*. Budapest : Szent István Társulat, 2005.

Spiró György: „Jeney Zoltán: Halotti szertartás. Elhangzott 2006. szeptember 29-én a Bárka Színházban, az AEGON Művészeti Társdíj átadó ünnepségén”. *Élet és Irodalom* L/40 (2006. október 6)

Szitha Tünde: *Jeney Zoltán*. Magyar Zeneszerzők 19. Budapest : Mágus, 2002.

—————: „Az amerikai minimálzene hatása az Új Zenei Stúdió zeneszerzőire az 1970-es és 1980-as években”. *Magyar Zene* XXXVIII/2 (2000. május): 127–139.

—————: „Talán az „a” elhelyezése dönti el az eldönthetetlen maradandót... Szöveg, dallam és hangrendszer összefüggései Jeney Zoltán műveiben”. *Muzsika* XLVI/8 (2003. augusztus): 36–42.

—————: „Halotti szertartás”. *Muzsika* XLVIII/12 (2005. december): 34–35.

—————: „Lemezismertető”. In: Uő: Jeney Zoltán: „Önidézetek, Sostenuto, Spaziosa calma, El silencio, Madárhívogató”. HCD 32050, Hungaroton, 2002.

Varga Bálint András: *3 kérdés 82 zeneszerző*. Budapest : Zeneműkiadó, 1986.

Várnai Péter: *Beszélgetések Ligeti Györggyel*. Budapest : Zeneműkiadó, 1979.

Vidovszky László: „Még egyszer a halotti szertartásról”. *Muzsika*, 49/1. (2006. január): 27–29.

Wilhelm András: „*Zoltán Jeney. Műjegyzék angol és magyar nyelven Wilhelm András bevezető tanulmányával*”. Budapest : Editio Musica, 1996.

—————: „Lemezismertető.” In: Uő: Jeney Zoltán: „12 dal, Spaziosa calma, Hérakleitosz vízjele, Cantos para todos”. SLPX 129, Hungaroton, 1989.

—————: „Lemezismertető”. In: Uő: „Impho 102/6, Orfeusz kertje, Százéves átlag, Végjáték.” SLPX 12059, Hungaroton, 1979.

—————: „Lemezismertető”. In: Uő: „Alef – Hommage a Schönberg, To Apollo, Cantos para todos, 12 Songs”. HCD 31653, Hungaroton, 1996.

Williams, Alan: „Budapest loves New York: The New Music Studio 1971-1980”. *Perspectives of New Music*, LXIII/1. (2005. január): 212–235.