WINDHAGER ÁKOS*

TERÉNYI EDE *MISEPARAFRÁZISA* NÉGY OLVASATBAN. A FIÚ(ISTEN) DRÁMÁJA

Kulcsszavak: *Terényi Ede, missa brevis, megszakított hagyomány, szakrális tartalom*

„Amikor verset ír az ember
nem írni volna jó.”
(József Attila, töredék)

TERÉNYI EDE FARKAS UTCAI MISÉJE

A Kolozsvári zeneszerzők – zeneszerzők Kolozsváron című tudományos konferencia¹ kulcskérdése ihlette azt a szellemtörténeti kutatást, amely Terényi Ede és a Város (értsd: Kolozsvár) kapcsolatát vizsgálta. Az a cél lebegett előttem, hogy a zeneszerző, valamint a szellemi és társadalmi közeg kapcsolatát megrajzoljam. Követve Németh László, Márai Sándor és Cs. Szabó László esszéíró hagyományát, megfordítva közelítettem a tárgyhoz: a Farkas utcai templomba megálmodott *Miseparafrázis* elemzése révén mutatom meg a szerző kolozsvári attitűdjét. Vállalásom a zenei alapszöveghez készült többretegű glosszát eredményezett, amely a hagyományt egyre mélyebben beengedte az értelmezés folyamatába. A *Miseparafrázisok a XVII. századi Erdélyből* című vonózenekari darab négy olvasata együtt adja ki azt a képet, amelyben Terényi a szeretett Városa polgára, ahogy az erdélyi szakrális örökséget megtartva aktualizálja, ahogy kolozsvári zenei együttesekben fogalmaz, végül ahogy a Farkas utcai templom spirituális otthont nyújt számára. Jelen esszé tehát életrajzi, műelemző, hermeneutikai és teológiai olvasatból áll, és ezek egymásra rétegződésében rajzolódik ki választott tárgyam: az egyén és a Város *symphoniája*.

* WINDHAGER ÁKOS (1975), PhD, irodalom- és zenetörténész, szakíró, a budapesti Magyar Művészeti Akadémia Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézetének munkatársa, továbbá az *Országút* című kétheti lap rovatvezetője. E-mail: windhager.akos@mma-mmki.hu.

1 *Kolozsvári zeneszerzők – zeneszerzők Kolozsváron*. Nemzetközi tudományos konferencia. 2019. április 12–13. Szervező: Erdélyi Múzeum-Egyesület I. szakosztály, Erdélyi Zenetudományi Munkaközösség.

TERÉNYI EDE ÉS KOLOZSVÁR – ÉLETRAJZI ELŐOLVASAT

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

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

Kolozsvár tehát zeneszerzővé tette, tanárrá avatta, és megtartotta őt. Hívta őt Budapest, de Bukarest is, várt rá Darmstadt és a nagyvilág, amelyet időről időre fel is keresett, de Kolozsvárt a fél világért nem adta volna. Műveiben viszont bebarangolta az egész földkerekséget, Finnországtól Japánig, Amerikától Indiáig, Tahititől a Kraszna völgyéig. Valós világjárás, képzelt túrák és belső utazások során született meg a színes-szimfonikus panoptikum. A jellegzetes Terényi-geográfia annyiban tér el a Baedekertől, hogy amíg utóbbi mindenben meglátja a német Bürgertumot, addig a zenei világrajz minden elemében kicsit felsejlik a Farkas utca, Házsongárd vagy Fadrusz Mátyás király portréja. Lényeggé szűrve a külső elemeket, a világot képezte le, de nemcsak emlékműveiben, hanem barátságaiban is. Az utolsó pillanatig kitartott Vermes Péter és Szabó Csaba mellett, s mai napig őrzi Balassa Sándor barátságát. A végleteket egyesíti magában társasági középpontként, tanárként és alkotóként, s eh-

hez éppen a végletek városa tud teret és spirituális helyet nyújtani. Nem melleleg, éppen Kolozsvár segítette abban is, hogy felnőttként is háborítatlanul megőrizze magyar identitását. Amíg dalokat és kórusműveket magyar és latin nyelven írt, addig a zeneakadémiai óráit rendszerint románul kellett tartania. Műveivel azt nyilatkoztatta ki, hogy Constantin Brâncuși, George Enescu és Kájoni János az egyetemes erdélyi kultúra része, hasonlóan Bakfark Bálinthoz, Bornemisza Péterhez vagy Tinódi Sebestyénhez. A kincses városban ismerik, nevére az emberek felkapják a fejüket, s ha nem jelenik meg hosszabb ideig, aggódva keresik ifjak és idősebbek. Így, amíg a zenében övé az egész világ, addig ő már végérvényesen Kolozsváré.

MISEPARAFRÁZIS A XVII. SZÁZADI ERDÉLYBŐL

1992-ben született meg az – általa alkotott művész pályakép kulcsfogalmát használva – alkotói fennsíkon a *Miseparafrázis a XVII. századi Erdélyből* című vonószenei kompozíció. A mű rímelt az 1980-ban befejezett *Variațiuni pentru orgă pe o temă din sec. al XVII-lea* című orgonakompozícióra, illetve megidézi a tizenkét historikus koncertet is, de azoktól mégis független. Az öt misetételt tartalmazó alkotás mindegyik tételét egy-egy Kájoni- vagy vele kortárs szerző témája nyitja, amelyek azonban önálló életre kelnek. Coca Gabriela hívja fel a figyelmet arra, hogy ebben a tökéletesre csiszolt darabban az életmű esszenciális ötvözése történik meg, tulajdonképpen a *scordaturák*, a harmóniafúzió és a dallam „függőlegesítése” is együttesen hozza létre az oeuvre új minőségét.² Maga a szerző még annyit fűzött hozzá a darabjához, hogy a Farkas utcai református templom terét képzelte el műve írása közben. Így válik számára a konkrét építészeti tér a Makovecz-concerto (*A hétornyú vár* – versenymű szólóhegedűre, vonósokra és ütőhangszerekre, 1993) után ismét fontossá, amit tudatosan és tudattalanul is beépít a zenei térszerkezetbe. Így elmondhatjuk, hogy a *Miseparafrázis* esszenciális kolozsvári zene.

A mise – szoros olvasat

A *Miseparafrázis* a szoros olvasatot három pontban provokálja: a műfaj meghatározásában, az előadói együttes precíz behatárolásában, végül a szerkezeti súlypont megtalálásában. Ehhez képest a párhuzamos harmóniasíkok akkordmultiverzuma könnyű kérdésnek tűnik. A *Miseparafrázis* címéből következően miseként értelmezhető. Ezt támasztja alá az is, hogy a klasszikus besorolás szerint paródiamiséről beszélhetünk az említett és a partitúrában gondosan feltüntetett tudatos idézetek miatt.³ Szintén a

2 Coca Gabriela: *Terényi Ede*. Parlando 2016/5, 12.

3 TERÉNYI Ede: *Mass-Paraphrases for Strings*, In: Ede TERÉNYI: *Chamber Symphonies*, [szerzői magánkiadás], Graficolor, Cluj, 2007, 1–47.

misejelleget erősíti az öt tétel *missa ordinariuum*ot idéző elnevezése, valamint a *missa brevis* kimutatható szerkesztési hagyománya. Később azt látjuk majd, hogy egyik besorolási kísérlet sem igazolható teljesen. Így a klasszikus öt misetétel: *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* és *Agnus Dei* rögtön kérdés elé állítja a szoros olvasatot. A hagyományos (zeneileg szerkesztett) misében a *Sanctus*t a *Benedictus* kellene, hogy kövesse (vagy legalábbis összevont címként kellene megjelennie), míg a *missa brevis*ekben a *Credo* kimarad. A *Miseparafrázis* hangszerelése ismét csak több módon értelmezhető. A partitúra szerint az előadói együttes nagy vonózenekar, amely változatos módon szólal meg. A *Kyrie*ben és a *Gloria*ban tizenkét hegedű-, négy mélyhegedű-, két cselő- és egy nagybőgőszólam jelenik meg, ám a *Credo*ban és *Sanctus*ban egy vonósnégyes és egy vonóskar concertál egymással. Az *Agnus Dei* helyzeténél fogva nemcsak a témákat és a programot összegzi, de a korábbi hangszerelést is, így a *solí* vonósnégyes mellett az első tételek osztott vonóseggyüttese muzsikál. Tovább fokozza a hangszín sokszínűségét, hogy sok esetben az első hegedű önálló, szólista szerepet kap (például a *Sanctus* esetében), illetve a hangzás következtében több ízben orgonát (*Agnus Dei*) és ütőapparátust (üstdobot, harangot) vélünk hallani.⁴ A harmadik jellegzetesség, amely a szoros olvasatot provokálja, az az egyes tételek terjedelme. Noha nincs kőbe vésve, hogy a *Credo* legyen a mise súlypontja, azt szakrális súlya (hiszen a teljes üdv-történetet tartalmazza: a mi Urunk, Jézus Krisztus születését, kinszenvedését és feltámadását) mégis kiemeli a többi tétel közül. Az egyes zeneszerzők a rejtett programnak megfelelően súlyozzák a tételeket, így Kodály a *Missa brevis*ben az utolsó tételt nyújtotta a leghosszabbra, és annak tartalmát emelte ki érzelmi többlettel. Terényi viszont a *Kyrie*vel tett így, amely önmagában olyan hosszú, mint az azt követő három tétel. Így az első és az utolsó tétel, amelyek tematikailag is összeillenek, együtt alkotják az Istennel való találkozás időtartamának a felét. Ennek jelképességét majd később fejtem fel, viszont e külsődleges paraméter ismételtlen figyelmezteti az olvasót, hogy nem foghat hozzá klasszikus miseolvasási módozattal a *Miseparafrázis*hoz.

A harmóniai olvasatot pedig végképp megfricskázza a következő, szinte már rigorózus és makacs A-centrum. Bármelyik tétel kezdetét, kidolgozási szakaszát, visszatérését nézzük is, az A-centrumnak nincs elsődleges szerepe, a záratokban azonban átható erővel szabadul (f)el. Mintha mindaz, ami addig a harmóniák terén történt volna, csak földi poroszkalás lenne az égi A-sugárúthoz. Az A-centrum jelképessége az életművön belül és attól függetlenül éppen úgy provokáció tehát a harmóniai olvasat útjában, mint a hol durván, hol finoman exponált kisterc-*ostinato*. Egy barokk műben, főképp egy manierista madrigálban a fényességtől kistercre levő

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

A-centrum jelképiséget könnyedén fordítanánk, a *Miseparafrázis* sokszorosán telített, többszörösen felülírt szimbólumterében mindez azonban elsősorban kérdésfeltevés-ként hangzik fel.

Kyrie

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

A *Christe eleison* szakasz eltérő zenei mikrokozmoszt teremt. A *Christe eleison*-téma ötütemes félperiódusokban nyilatkozik meg, amelynek kérdésrésze repetitív mikromozgás, a válasza pedig perpetuum mobile-ingajárás. A továbbra is 6/2-es ütemekben az első két brevis erejéig csak ismétlődő hangokat hallunk, mert a mozgás az utolsó harmadban kezdődik el. A ritmusképlet hatására a zene most (is) hármas lüktetésben mozog – és ennek szakrális jelképe megegyezik a kyrie-szakasz hármas ritmusáéval (ti. a háromszemélyű Egyisten hangszimbolikája). A nyugodtabb harmóniák mentén a tonális centrum eltolódott az F felé. A téma előbb a középszólamokban mutatkozik be, majd egy epizód erejéig a magas(ság)ban is felhangzik, ám ezután tovább már nem fejlődik. A végső kifejlődés pusztán rituális megtisztulás volt a beavatás megkezdéséhez, mert miközben a téma visszatér oda, ahonnan vétetett, a magasban kétszer intonál a lefelé lépő kisterc drámája. Jól hallhatóan ez adja a tétel igazi kulcsát, mert erre reagál a leghevesebben, minden korábbi témát, ritmust és harmóniát elsöprő vonósgörgeteg. A harmadik azonos szerkezetű epizódban újabb

kísérlet történik a kisterc „kinyilatkoztatására”, de ott már a hangköz tritónusszá torzul. Ezzel a bűnbe esett bőnegyeddel lépünk vissza mindössze négy ütem erejéig a kezdő kyrie-témáig. A hirtelennek tűnő lezárás váratlanul a-mollban történik. A zárlat szembemegy a narratív logikával, mert semmiből nem következik, semmi előre nem jelezte. A teljes mű ismeretében az állapítható meg, hogy az „A-centrum” a mise „programja”, amely ebben a tételben úgy értelmezhető, mint a *Kyrie* Gesz-clusterére és C-hangtornyára adható egyetlen szakrális válasz.

Ha a tételt még egyszer meghallgatjuk, akkor számos, kortárs zenei párhuzamot találunk. Így, az a pillanat, amikor a vonósbaszus felett alig hallhatóan szólal meg a fájdalmas dallam, Gija Kancseli vonósdrámáit idézi fel. A komponálás idején Romániában Kancseli művei nem voltak elérhetőek sem partitúrában, sem koronglemezen, előadáson még kevésbé, így a párhuzam alapvetően korszakkijelölésben segít. Mindkét szerző azt a gesztust ábrázolja, ahogy a misztikus anyagot (legyen az „népi” vagy „régi”) a környezete nyers és vad indulattal fogadja be, amiképpen az „avított” szakrális és az elevenen lüktető anyag reszketve feszül egymásnak. A kíséret és a téma egymásnak feszülése azért is hátborzongató, mert, ahogy korábban bemutattam, a baszus *ostinato* a több ezer éves *Kyrie* szócskából képzett szózene, amely e hörgés révén válik nagyon maivá. Szintén a befogadói horizont érzékeli rokonnak a téma-clusterre növe polifon szólam vezetését Ligeti mikropolifon stílusával. Az egybeesés ezúttal is a korszak sajátja, a párhuzamos zenei folyamatok szabadon engedése és predesztinált egybefűzése logikus következménye a Bartók utáni zenei folyamatoknak. Végül Steve Reich minimalizmusát is párhuzamba hívja az öttételes félperiódusban gondolkodó *Christe eleison*. A nyolc azonos hang után bekövetkező tonális jellegű mozgás olyannyira új dimenziót képez a tételben, hogy legalább fél percbe kerül, mire a fülünk megszokja a monotóniáját. Reicht ismerhette ugyan Terényi, de a *Miseparafrázis* komponálása közben már egy évtizede meghaladta a minimalizmust. Végül, a fájdalmas *Kyrie* esetén nem felejtkezhetünk el a szerző egyik kedvenc Mesteréről, Mozart-ról se, mert a tétel kulcspillanata, a kisterc kétszeres kiemelése úgy lép ki a zenei környezetéből, ahogy a „Dreimalige Akkorde” a *Varázsfuvola* nyitányában.

Gloria

A *Gloria* (*Allegro molto*) tétel megértéséhez érdemes felidéznünk, hogy a „Dicsőség Mennyben az Istennek, békesség Földön az embernek!” szózat akkor hangzik el, amikor a pásztorok a kisdedhez sietve egy pillanatra bepillanthatnak a mennybe, ahol nagy a sürgölődés. Ezt a sürgős-forgást véljük hallani a tétel első húsz ütemében. A 4/4-es lüktetésű E-dúr szakaszban apró témasejtek (pl. E–Disz–Cisz) ismétlődnek állandó basszusképlet felett, amely nem meglepő módon E–Cisz-ellenpontba torkollik. A kisterclépések ismételt exponált helyzetű alkalmazása kiemeli, megerősíti és kanonizálja a hangköz-ostinato programját a teljes kompozícióban. Utána azonban, azonos hangnemi keretben az égi dicsőséget idéző barokkos zenei formula harsan fel.

A V alakú „trombitamotívum” Marc Antoine Charpentier és Jean-Baptiste Lully *Te Deum*-kiáltásaira emlékeztetve örvendezik, igaz, a basszusban négyelemű, kromatikus *passacaglia*-lépegetés társul hozzá. Végül a 41. ütemben immáron az áhított „földi békesség” ígérete hangzik fel Somlyai Miklós *Magyar litánia* dallamában. A 16. században az egész Kárpát-medencében elterjedt egykori dallamot többek között protestáns zsoltárban is megtaláljuk. A jellegzetes dór dallamban a földi békesség felmagasztosul, de azt, hogy mindez csupán a szerző mély vágya, jelzi a hátralevő száz ütem dramaturgiája.

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

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

Credo

Az egyházi zeneirodalom egyik legkülönösebb *Credója* (*Moderato*) a *Miseparafrázis* középső tétele. Hiányzik belőle a hagyományos krédók fensége, békéje és hitvalló ereje, mert rövid, hajszolt és kétségekkel telt. A *Kyrie*-ből eredő dráma folytatódik a *Gloriából* származó futammal, igaz, a *Credó*-ban az A–D–G-kvartfűzér ismétlődik, ahol a dallamsíkon a G hang ismétel. Az egyszerre hármas funkciót betöltő kvartfűzér keretbe foglalja a *Credót*, mert előrevetíti a finálét: ugyanezt a formulát találjuk majd ott is. A fűzér a Szentháromság tanát előlegezi meg, ahogy a hármasság a *Kyrie*-ben harmonikus egymásutániségben, itt feszült egyidejűségben jelent meg. Az előző tételt is eluraló feszültséget átveszi tehát, de más módon küzd meg vele, más választ ad rá, illetve máshova transzponálja. Ezek együtt eredményezik, hogy a ha-

gyománnyosan nyolczszakaszos misetétel összesen három szakaszból áll: a „Hiszek egy Istenben” és a „és hiszek Jézus Krisztusban”, valamint „és a Szentlélekben” kezdetű hitvalló mondatokból.

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

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

Sanctus és Agnus Dei

Az *Allegro* tempójú *Sanctus* passacaglia-szakaszokra épül, amelynek témája – bár nincs jelölve – a kora barokk világot idézi. A bevezető négy és a záró hat ütem A-lokriszi témát hordoz, amelynek nincsen elsődleges köze a tétel belső programjához. Miközben a drámaiságot hangsúlyozzák, és ismétlődő jelleggel az ünnepi üstdob-ütéseket és trombitaszót pótolják, harsányan intonálják a mise kisterc ostinatóját (A-b-Desz). A téma feltételezhetően a hozsannakiáltást imitálja. A programot te-

kintve a tétel csak ezután kezdődik el: a passacaglia-téma idővel dübörgéssé, majd hörgéssé torzul, később átadja helyét félelmetes skálameneteknek. A hagyományos *Sanctus*ok fényességét a basszus szólam imitálja, a magas szólamok azonban mégsem a „Mindenség Ura, Istene” szentségét zengik. A 13. ütemtől a záró 64. ütemig ugyanis a szólóhegedű eltéveszthetetlenül elkülönül a többi zenei anyagtól. Szólamában olyan Kájoni-dallam bontakozik ki, amely tétován lépeget, variálódik és ereszkedik, ám mindvégig bensőséges karaktert hordoz. A szentség megvallásánál tehát kettészakadt a zenei szövet, a lélek hangja hegedű érzékenyen felsír, a fundamentumok mélysége azonban ellenpontoszza. „Tempora mutantur, nosque mutamur in illis” – üzenheti a kettős zenei szövet. Az, hogy a világon túl, a végtelen teljességben rend van, jelzi, hogy végre egyértelműen A-dúrban zárul a tétel. Ezúttal az A-centrum logikusan és előkészítve jelenik meg. Az *Adagio*-tempójú *Agnus Dei* a mise legrövidebb tétele, alig két percig tart. A legrétegzettebb zenekari apparátust alkalmazza ugyanakkor a szerző, hogy a teljességhangzat hatalmas D-clusterét felépíthesse. Amíg a tétel kezdetén Kájoni *Dies irae*-idézete hangzik fel d-mollban, addig a tétel közepére a téma töredékeire esik. Ismét középpontba kerül a kisterc-osztinató a magas szólamok dallamképzésében (a *Dona nobis pacem!* könyörgésénél), amely üvöltésig erősödik, és hatalmas hangfűzértömbbé szilárdul. A tizennyolc szólamú zenekar d-moll alapú clustert szolgáltató meg, amely az utolsó ütemben diatonikus A-dúrba vált.

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

A MISE SZEREPE AZ ÉLETMŰBEN – HERMENEUTIKAI OLVASAT

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

Terényi Ede – érthető okokból – az 1989 előtti időszakban csak rejtett módon vállalhatta a nyílt szakralitást, így a mikor misét írt – akkor azt nem misének jegyezte le. Így lesz érvényes rá a mottónak választott és módosított József Attila-gondolat: „amikor misét ír az ember, akkor nem misét írni volna jó”. A rejtjeles, nem misék azonban a gondolkodó alkotót új műfaji megoldásokra csábították, így mire misét írhatott, már létrehozta sajátos, szakrális, nemmise-írásmódját. A korai korszakból megemlíthető az 1956-os forradalmat gyászoló *Csángó sirató* vegyeskar és a *B.A.C.H. mise* (1967) című orgonamű.⁵ Terényi műjegyzéke szerint 1988-tól kezdve szaporodtak meg a vallási témájú (orgona- vagy orgonás) darabok, pl. *Introitus* (1988), *Septem dolores* (1988) vagy *Stella aurorae* (1988), illetve *Octofelicitatis* (1989) és *Vier biblische Lieder – Münchener Codex* (1989).⁶ A temesvári forradalmat követő rendszerváltás felszabadította az erdélyi alkotókat is, Terényi is megújulva alkothatta meg szakrális műveit.⁷ 1990-ben végre számos szakrális kompozíció robbant ki belőle, példaként említve a *Die sieben Worte des Erlösers am Kreuz* – orgonadarabot, a *Hymnus pro Dominica Palmarum* kórusművet vagy az *ars poeticának* is tekinthető *Csíksomlyói Stabat matert*.⁸ A szakrális művek még hét éven keresztül sorjáztak ujjai alól, így a *Missa in A* (1991/93), a *Maria Madre* (1992), a *Mise egynemű karra* (1993), az *Il cantico del*

5 Jellemző a korszakra, hogy nemcsak az Istent, de az ördögöt sem lehetett megvallani, így Vermes Péter hiába küzdött hosszú ideig az *Ördögváltozás Csíkban* című operája bemutatásáért.

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

7 HAUSMANN KÓRÓDY Alice: *Az erdélyi harmincasok*. In: *Adalékok a romániai magyar zene-szerzés történetéhez*, (szerk.) HAUSMANN KÓRÓDY Alice, Presa Universitară Clujeană, Cluj-Napoca, 2018, 32.

8 Terényi Ede: *Alleluja*. In: uő: *Zene Tegnap, Ma, Holnap*, Stúdium Kiadó, Cluj/Kvár, 2004, 214.

Sole (1994), végül az *Epiphania Domini* (1997) és a *Veni, veni Jesu* (1997). A címek is jelzik, hogy egyedi felkérések, konkrét megkeresések és alkalmi kompozíciók éppen úgy születtek, mint az életmű érdemi irányát folytatók (pl. *Stabat mater*).

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

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

A Kájoni-idézetek azonban még egyszer gáncsolják a hermeneutikai értelmezést. Ezúttal nem térhetünk ki azokra a jelentős részletkérdésekre, hogy a kalandos életű Kájoni-kötet pontosan citált dallamait egykoron kik írták, milyen célból, milyen liturgikus és zenei közegben, s mely funkcióval bírtak.⁹ A *Miseparafrázis* hallgatói, hacsak arra külön bevezető beszélgetés fel nem hívja a figyelmet, nem fogják érzékelni sem Solymosi, sem Kájoni közvetlen szerzőségét, pusztán az idézetet és jó esetben annak stílárius idegenségét hallják. A tragikus hangulat és az eltérő zenei nyelvezet jól elkülöníthető, a többi azonban nem, mert nemcsak a kora barokk miseénekek, de a szakrális muzsika hagyománya Kolozsvárott, Erdélyben, de egész Közép-Európában is többszörösen megszakadt. A megszakítottság drámája a *Miseparafrázis* – címében is vállalt – talán legerőteljesebb programja. Nem véletlen tehát, hogy a megszakított hagyományt célkeresztbe állító mű műfaja oly sokveretű, s közben mégsem konkretizálható (legfeljebb *nem mise*ként). Így kapott tehát Terényi posztmodern metafizikai látomása a szakrális erdélyi örökségről XVI–XVII. századi külsínt és kortárs vonószekerekari belbecset a Farkas utcai templom terében.

A FIÚ DRÁMÁJA – TEOLÓGIAI OLVASAT

Cesare Ripa az *Ikonológiát* lapozva valószínűleg gyorsan megfejtene a zenei jelképeket. Ahogy azonban fennebb már kiderült, nem világosan körülhatárolható, egyes attribútumokat kell elhelyeznünk stílárius jól megragadható értelmezési mezőben, hanem egymásra torlódó, megszakadt és aktualizált hagyományrétegek között kell időbe vetett értelmezési kísérletet tennünk. A szerkezeti elemzés során annyi nyilvánvalóvá vált, hogy a *Kyrie* bűnbánati könyörgése meghatározza a mű dramaturgiáját és programját. Az is tisztán kitűnik, hogy a kisterc-osztinátónak, illetve az A-tonális centrumnak legalább zenei szempontból szerepe van. Amíg a bűnbánati könyörgés az adott művön túlmutat, addig az 1993-as zenei környezetben adott tonális centrum és hangköz nem. Igaz ez akkor is, ha az A-centrum egyébként nem akadémikus módon van jelen a műben, hanem a hangfűzések mikro-polifonitásából bukkann fel a súlyos záróakkordokban. A jelentéssíkot kutatva immáron a liturgikus tartalmat szakrális programként olvasva kiderül, hogy mindegyik konkrét esetben a Fiúisten szekvenciájánál történt előre nem látható zenei elkülönülés. A *Kyrie*ben tritonusszá válik a magasságban bemutatott kisterc(-áldozat); a *Credo*ban a Ő szekvenciájánál lágyul el a zene, ám hamarosan megakad, s makacs kisszekundus ismétlésbe fullad, végül diadalmas tusba kezd (ti. „meghalt, eltemették, és harmadnapra feltámadott”). Az *Agnus Dei*ben a Fiúistenhez, azaz az Isten bárányához szóló fohász

9 BENKŐ András: *Kájoni János, a humanista muzsikuskorunk* 1981/11., 819–823.

leveti a dallami keretet, és a végtelenbe kiált fel. A két dicsőítő tételben viszont a szentség megvallása idején válik motorikussá a zene. Jézust, az Istenfiút Terényi halandó emberként állítja elénk? A földi lét szükséges állomása a halál, amelynek árnya oly erősen érződik a teljes mise megrendült hangvételében, még a hagyományosan derűs *Gloriában* és *Sanctusban* is. Az *Agnus Dei* idézete pedig Kájoni *Dies irae*-szekvenciája, amely így végül rekviemmé avatja a misét. A Farkas utcai mise tehát a Fiústen gyászmiséje, ahol a kisterc a bécsi klasszikus siratómotívumnak feleltethető meg, az A-dúr pedig a világos, tiszta, égi hangnemnek. A zene konstruáltsága és természetessége, megrendült hangvétele és éles felkiáltásai, elidegenítő keretmotívumai arra utalnak, hogy személyes élmény (is) áll a mise programja mögött. Kájonival Erdély népeiért, a Farkas utcában a kolozsváriakért, nem miséjével a Fiúért sírva könnyörgő szerző így állított emléket égi-közösségi és személyes pátriájáért. A jó hírt a szerző az utolsó ütemre tartogatta: a legmagasabb hegedűhang cisszé válva a zárlatot klasszikus A-dúrrá teszi, miáltal Terényi hitet tesz amellet, hogy van megváltás.

ITA MISSA EST

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

EDUARD TERÉNYI'S *MASS-PARAPHRASES*. TUNES FROM THE OLD AND THE CONTEMPORARY CHURCH ON FARKAS STREET

Keywords: *Ede Terényi, missa brevis, tradition interrupted, sacral program*

Eduard Terényi, who has lived since his university years in Cluj, composed his *Paraphrase Mass of Transylvania of the seventeenth century* inspired by the protestant church on the Farkas/Kogălniceanu street. The artwork crosses three aesthetic borders, similar to other Terényi-compositions. First of all, he presents a Catholic mass in a protestant sphere. Breaking the long tradition of the human voice and organ employed in sacral works, Terényi uses strings and only imitates the choir. Finally, in his modern confession he evokes tunes from the 17th century. In the vernacular language of the mass we can detect the organic reception of Béla

Bartók and the similarity of Leoš Janáček', Steve Reich' and Gia Kancheli's style. In the mass he declares his faith in the communal ethos in the way of using the Latin and Hungarian sacred songs described by the Romanian monk, Ioan Căianu. Thus, the place (the church on Farkas street), the tradition (musica sacra in Transylvania) and artistic credo become ecumenical, universal and Cluj-like.

MISA PARAFRAZĂ A LUI EDUARD TERÉNYI. MELODII DIN BISERICA VECHE ȘI CEA NOUĂ DE PE STRADA KOGĂLNICEANU DIN CLUJ

Cuvinte-cheie: *Eduard Terényi, missa brevis, tradiția întreruptă, program sacru*

Compozitor clujean, Eduard Terényi a compus lucrarea intitulată *Misa parafrază din Transilvania, sec. XVII*. inspirată de Biserica Reformată de pe strada Kogălniceanu, Cluj-Napoca. Similar altor compoziții a lui Terényi, piesa trece mai multe granițe estetice. Întâi, artistul concepe o misă catolică într-un lăcaș de cult protestant. Întrerupe lunga tradiție a vocii umane și al orgii în muzica eclesiastică, Terényi folosește instrumente cu coarde și doar imită corul. În al treilea rând, evocă melodii din secolul al XVII-lea. În limbajul autohton a misei putem detecta receptarea artei bartókiene și anume similarități cu stilul lui Leoš Janáček, Steve Reich și Gia Kancheli. Compozitorul clujean alege să-și declare credința prin versuri în latină și maghiară, notate demult de călugărul Ioan Căianu. Astfel locul (biserica reformată de pe strada Kogălniceanu), tradiția muzicii sacre din Transilvania și credo-ul artistului devin ecumenice, universale și clujene.