

Dalos Anna

## HAGYOMÁNY ÉS ESZKATOLÓGIA JENEY ZOLTÁN „HALOTTI SZERTARTÁS”-ÁBAN

„Soha nem volt szó a hagyomány tagadásáról” – fogalmazott egy néhány éve készült interjúban, pályakezdése ideáljaira visszaemlékezve Jeney Zoltán, majd az akkor még készülőfélben lévő HALOTTI SZERTARTÁS-sal kapcsolatban hozzátette: „Már jó ideje nem érzem, hogy a tradíció bármely értelemben gondot jelentene számomra: sőt kifejezetten vonz, hogy szembesítsem magam a hagyománnyal.”<sup>1</sup> Meglepő vallomás ez egy olyan komponista szájából, aki radikálisan hagyománytagadó zeneszerzői kísérleteiről híresült el. E traditionalizmus zavarba is hozta egyes elemzőit: Wilhelm András szerint Jeney „radikálisan végrehajtotta azt a fordulatot, amelynek révén kompozíciós eszköztárát az alapelemekig, az alkotórészekig bontotta le, s számos kompozícióban szinte egyenként szemügyre véve ezeket az alapelemeket, mára eljutott addig, hogy a tradíció bizonyos elemei újra visszatérhetnek műveibe”.<sup>2</sup> A megfogalmazásban megjelenő megengedő feltételes mód azt sugallja, Wilhelm szükségesnek érzi, hogy felmentse a zeneszerzőt, akinek *magnum opusa*, az 1987 és 2005 között komponált HALOTTI SZERTARTÁS – mint azt kritikusai egyöntetűen megfogalmazták<sup>3</sup> – a hagyományhoz fűződő viszony új, korszerű példáját állítja elének.

A tradíció iránti tiszteletet reprezentálja már az is, hogy oratóriuma alapszövegét Jeney egy középkori halotti szertartásból emelte át – műve a pálos temetésrendet követi. Jeney nem zenésíti meg az egész liturgiát: válogat belőle, sűríti a tételeket. Hat nagyobb részre osztja oratóriumát: I. COMMENDATIO ANIMAE – LÉLEKAJÁNLÁS, II. VESPERAE MORTUORUM – HALOTTI VECSEERNYE, III. VIGILIA DEFUNCTORUM – HALOTTI VIRRASZTÁS, IV. ABSOLUTIO – FELOLODOZÁS, V. DEPOSITIO CORPORIS – ELTEMETÉS ÉS VI. CONSOLATIO – VIGASZTALÁS, s a hat rész negyvenhét hosszabb-rövidebb tételt foglal magában. A gyakran meghúzott-tömörített, máskor viszont héber, görög, orosz, német liturgikus szövegekkel kiegészített latin textus mellé magyar és olasz költők tollából származó versek megzenésítését, illetve autentikus népdalokat társít a zeneszerző.

A librettóválasztáson túl a zenetörténeti hagyomány iránti elkötelezettséget dokumentálják az oratóriumban feldolgozott gregorián dallamok és népi virrasztók, továbbá az idézetek, áldézetek és allúziók. A mű hangzásvilága időnként emlékeztet Stravinsky kései egyházzenejére, sőt a ZSOLTÁRSZIMFÓNIA egyik jellegzetes záróformuláját citálja is (no. 39.b., LAUDATE DOMINUM, 148/149. zsoltár; alcíme: HOMMAGE À IGOR STRAVINSKY). A 29. tétel (AIR UND CHORAL – HOMMAGE À J. S. B. VARIAZIONE SOPRA ICH BIN NUN ACHTZIG JAHR) Bach 71. KANTÁTÁ-jából (GOTT IS MEIN KÖNIG) emel át egy tételt, az orosz nyelvű CANTICUM SIMEONIS (no. 41.c.) Rahmanyinov egyházi kórusainak emlékét eleveníti fel, míg az ABSOLVE DOMINE sűrű ellenpontja Ligeti György mikropolyfóniáját fogalmazza újra. Az I. rész olvasmányai a CANTATA PROFANA legnagyobbik fiújának dús melizmái köszönnek vissza. A DE PROFUNDIS (no. 5.i., 129/130. zsoltár) megzenésítésében pedig Jeney zenekari művét, a Schoenberg előtt tisztelgő ALEF-et (1972) idézi meg. A negyvenhét tételes kompozíció műfajai és zeneszerzői technikái is a hagyomány jegyében lépnek színre: találunk benne korált, korálvariációt, ricercarét, kánont, kettős ellenpontot és variációt.

Egyik írásában Szitha Tünde úgy fogalmazott, hogy Jenej hagyomány iránti érdeklődése a HALOTTI SZERTARTÁS SUBVENITE-tételének (no. 4.) komponálása közben szerzett tapasztalataival függ össze.<sup>4</sup> Jenej 1979-ben felkérést kapott Dobszay Lászlótól és Szendrei Jankától, hogy a Schola Hungarica számára dolgozza fel a magyar rítus e jellegzetes tételét. E tétellel való kísérletezését követően, 1987-ben fogant meg benne egy nagyobb, gregoriánra támaszkodó liturgikus mű terve – ebből született meg tizen-nyolc év munkájával a monumentális alkotás. Egy 2003-as tanulmányában Szitha háromféle okát adja Jenej hetvenes évek elején kibontakozó experimentális attitűdjének: eszerint a zeneszerző egyrészt az akkorra kifáradó motívumfejlesztő technikától akart elhatárolódni, másrészt elutasította a romantikus önkifejezés esztétikáját, harmadrészt pedig el kívánta kerülni a tradicionális beidegződéseket, vagyis az új zenei toposzokra, formulákra épülő komponálásmódot, ami az ötvenes-hatvanas évek magyar zeneszerzését jellemezte.<sup>5</sup>

Ma, kellő történeti távlatból úgy tűnik, Jenej meglehetősen hamar túljutott ezen az alkotói fázison. Első kísérleti műve, A SZEM MOZGÁSAI 1973-ban keletkezett, de már a SUBVENITE komponálása előtt, illetve azzal egy időben, a 12 DAL (1975–1983) írása közben visszanyúlt tradicionális zeneszerzői megoldásokhoz.<sup>6</sup> A hetvenes-nyolcvanas években egyidejűleg keletkeztek experimentális alkotásai és hagyományra reagáló kompozíciói, úgy is fogalmazhatunk, hogy ez utóbbival való szembenézése a kísérletezés egyik lehetséges terepeként funkcionált. Sőt a tradíció felé fordulás mintha annak felismerését is dokumentálná, hogy az experimentális alkotói attitűd nem teszi lehetővé hosszú távon érvényes, vagyis klasszikus műalkotások létrehozását. Éppen ebből a szempontból tekinthető a HALOTTI SZERTARTÁS életprogramnak. Ilyen hosszú idő alatt egy zeneszerzői műhelyben jelentős változások mennek-mehetnek végbe, a koncepcionális szempontból feltűnően egységes nagy kompozíció azonban e változásoknak semmi jelet nem mutatja. Jenej Zoltán műveinek jegyzékét áttekintve inkább az a benyomásunk támad, hogy egész műhelye alárendelődött a főműnek, s ha születtek is más, a ciklusba végül be nem épülő alkotások, mind szoros kapcsolatban állnak a HALOTTI SZERTARTÁS-sal. Valójában a nagy rítussal párhuzamosan komponált darabok közül több is bekerülhetett volna a végső alakba, s tulajdonképpen csak a szerző lezáró gesztusú, önkényes döntése határozta meg, mi válhatott s mi nem az oratórium részévé. E sajátos *work in progress* eljárással magyarázható az is, hogy a HALOTTI SZERTARTÁS egyes tételei önálló műként vagy más ciklusokban elhelyezkedve is életképesek.<sup>7</sup>

Ennek ellenére nem tagadható, hogy a Szitha Tünde által felsorolt három szempont a HALOTTI SZERTARTÁS komponálása idején is meghatározó jelentőséggel bírt: főművében Jenej Zoltán arra tett kísérletet, hogy e problematikus zeneszerzői kérdésekre tradicionális keretek között találjon választ. A romantikus önkifejezés esztétikája egyáltalán nem ismeretlen Jenej életművében, csupán az, amit kifejezni kíván – többnyire egy-egy életfilozófiai gondolat – nem közvetlenül jelenik meg, hanem kódokba rejtve, burkoltan. Ezt sugallja legalábbis az úgynevezett irányított véletlenre támaszkodó kompozíciós eljárás, amelyben Jenej – a korábbi klisékre épülő zeneszerzői gyakorlat helyett új szisztémát létrehozandó – a választott szöveg minden egyes betűjéhez más-más hangot társít (ugyanahhoz a betűhöz mindig ugyanazt a hangot), s ennek alapján építi fel a kompozíciót.<sup>8</sup> A módszerben érvényesülő rejtett kódok maguk is jelentést hordoznak, így ezek megfejtése alkotói üzenetként revelálódik. A rejtett kódok – mint látni fogjuk – a HALOTTI SZERTARTÁS struktúrájának is meghatározó építőkövei.

Dobszay László mellett érvelt, hogy a motívumfejlesztés előregedő elvével való szakítás tette lehetővé a gregorián kortárs zenei alkalmazását.<sup>9</sup> Ugyanakkor Jeney a tanulmány előmunkálataként Dobszaynak adott interjúban a gregoriánnak egy másik tematikai potenciálját – nagyfokú variabilitását – emeli ki: számára a gregorián egyik legvonzóbb tulajdonsága, hogy a repertoár jellegzetes zenei formulái a legkülönbözőbb helyeken és kontextusokban tudnak megjelenni.<sup>10</sup> Valójában a gregoriánnak ez a tulajdonsága a HALOTTI SZERTARTÁS teljes koncepcióját meghatározza. A darab a gregorián repertoárt, mint zenei komplexumot tekinti modelljének: egyes motívumok különböző kontextusban térnek vissza, a témák variálódnak, a letéteket zenei-szövegi trópusok gazdagítják, komponáltság és rögtönzésszerűség váltja egymást, különböző történeti stílusok jelennek meg egyszerre, a dallamosság hol recitatív, hol melizmatikus, hol pedig neumatikus-melodikus jelleget ölt – akárcsak a gregoriánban.<sup>11</sup> A motívumokat a darab folyamán kibontó, azaz fejlesztéses technikát a téma variálása, ismétlése, tematikus emlékeztető jellé transzformálása váltja fel. A gregorián organizmusát imitáló kortársi szertartászene pedig a középkor szellemét idézi meg.

A középkori modellek annak ellenére tért hódítanak, hogy Jeney a komponálásnak egy viszonylag korai fázisában még úgy nyilatkozott: „szellemtörténetileg a középkornak nincs külön kitiüntetett szerepe nálam”.<sup>12</sup> A szabad és ritmizált gregorián használatán túl mégis középkorias allúziót teremt a homoritmika alkalmazása (vagyis amikor egy kórus minden szólama ugyanazt a ritmust szóllaltatja meg), például a LIBERA ME responzóriumban (no. 27.), ahol a fekete menzurális notáció ritmusmodusznak nevezett jellegzetes formulái és azoknak makacs, változatosságot nem ismerő ismétlődései középkori haláltáncra formálják az egész tételt. Idillikus paradicsomábrázolásával az IN PARADISO körmeneti antifóna a misztériumjátékok (például a DÁNIEL-JÁTÉK) csilingelő előadásait idézi fel. Középkori rejtjelezésként fogható fel az is, hogy Jeney a *seculorum amen* szavak hagyományos rövidítését (e-u-o-u-a-e) is megzenésíti, ráadásul titkos belső utalásként e magánhangzók vokális megszólaltatása a mű több pontján visszatér (no. 3.c., d., 43.b., d.).

Archaikus, ám a barokkban is ismert retorikus hagyományt éleszt újja Jeney akkor is, amikor a JÓB KÖNYVÉ-ből vett lectiókat három különböző nyelven (héber, görög, latin), három énekessel szóllaltatja meg (no. 3.b. és d., no. 11.).<sup>13</sup> Mint ahogy retorikai funkciója van annak is, hogy Jeney az egész szertartást Prudentius végső konklúziókat levonó, közösségi bölcséleti hangot megütő himnuszával zárja (no. 46., IAM MAESTA QUI-ESCE QUERELA). A középkori rituálékhoz itt is barokk emlékek társulnak, hiszen a kantáták, oratóriumok, sőt operák többnyire ilyen klisészerű záróformulákkal végződnek.<sup>14</sup> Középkori-barokk előképeket idéznek fel az olyan monodikus tételek is, mint a MÁRIA SIRALMA (no. 5.o., Weöres Sándor: MÁRIA SIRALMA A MÁSODIK SZIMFÓNIAÓL) vagy az ÉN IMÁDOTTAM (no. 21.a., Weöres Sándor: SZENT GYÖRGY ÉS A SÁRKÁNY), amelyek egyrészt Caccini és Monteverdi *nuove musiche*jének lassú harmóniai változásokra és hol dallamos, hol röviden díszített énekstílusára épülő világát elevenítik fel, másrészt viszont közvetlenül leszármaztathatók a gregorián neumatikus-melodikus stílusrétegéből.

A HALOTTI SZERTARTÁS-ban megjelenő, Lajtha László gyűjtéséből származó népdalok, egyáltalán, Jeney népdalok iránti érdeklődése is a gregorián dallamok felszabadító hatásának köszönhető.<sup>15</sup> Jellemző módon a zeneszerző kizárólag siratódallamokat használ fel, és saját, Orbán Ottó versére írott népdalimitációja is (HALLOD-E, TE SÖTÉT ÁR-  
NYÉK) a siratóstílus dallamkörébe tartozik – Orbán költeménye egyébként ráilleszthető lenne a II. rész egyik népdalára (ÉLETADÓ HALÁL URA, no. 5.j.). A sirató azonban nem-

csak tárgyának és műfajának köszönhetően kerülhetett a HALOTTI SZERTARTÁS szövetébe, hanem azért is, mert a magyar népzene részben ősi, részben viszont középkori rétegeit képviseli, s szoros kapcsolatban áll a gregorián hagyománnyal.<sup>16</sup> A magyar zenei tradíció Jency számára kiemelt jelentőségét bizonyítja ugyanakkor az, hogy a zeneszerző a specifikusan hazai hagyomány őrzőinek, a pálosoknak gregorián repertoárjához nyúlt vissza.<sup>17</sup>

Régmúlt korok – a középkor mellett a reneszánsz és a barokk – zenei eszményeit és kompozíciós gyakorlatát idézi emlékezetünkbe a HALOTTI SZERTARTÁS-ban mindenütt megjelenő, többféle kanonikus eljárás, a korál-, illetve *cantus firmus*-technika is. A HALOTTI SZERTARTÁS-sal egy időben komponált művek jelentős részében is szembetűnő ezeknek a jelenléte (a kánon például az 1982-es MADÁRHÍVOGATÓ-ban vagy az 1991-es ÖNIDÉZETEK-ben, a korál pedig többek között szintén az ÖNIDÉZETEK-ben vagy az 1986-os EL SILENCIÓ-ban), de alkalmazásuk itt a kompozíció tételei nagy többségének alakját meghatározza. A 13. tétel négyszólamú RICERCARÉ-ja például négy teljesen egyenrangú szólamra épül. A téma – a HALOTTI SZERTARTÁS-t indító mottó – mellett kanonikus ellenszólamként annak tükör-, rák- és ráktükörfordítása hangzik fel, igaz, a ritmus módosul. Maga a konstrukció a KUNST DER FUGE kánonjaira hajaz, de egy régebbi kompozíciós hagyomány is felsejlik mögötte. Az eljárás a reneszánsz fehér menzurális notációjának rejtvénykánonjait idézi fel, vagyis azt a gyakorlatot, amikor egy többszólamú motettát egy szólamban jegyezték le, s bizonyos utalások – olvasd fordítva vagy középről, olvasd más menzúrában – segítettek az előadókat abban, hogy ebből az egy szólamból bontsák ki a tétel három-, négyszólamú szövetét. Hasonló kanonikus feladványként hat a Laura Romani költeményére komponált IL SILENZIO DE MORTI (no. 31.) mozgás és esemény nélküli álló zenéje is. Az énekes dallamát az ütősök kettőzik, belépéseik azonban mindig eltolódnak az énekelt dallamhoz, illetve egymáshoz képest.

Ám nem csak a mottó vagy egy-egy Jency fogalmazta dallam válik kontrapunktikus eljárások alapjává. Mint arra Dobszay László is felhívja a figyelmet, a gregoriánhoz kapcsolódó ellenpontoszó manipulációk is fontosak a zeneszerző számára.<sup>18</sup> Az ABSOLVE DOMINE antifóna (no. 16.) tizenhat szólamú, sűrű kontrapunktikus szövege a gregorián dallamból fejlődik ki: a Ligeti mikropolifóniáját megidéző kettős proporciós kánon eltolásokkal jön létre. A gregorián dallam különböző szólamokban történő belépései az ütemnek mindig más és más pontján indulnak útra. A két téma augmentált és diminuált formában is elhangzik, sőt mindkét témának rák-, tükör- és tükörráfordításával is találkozunk.<sup>19</sup> Jency az IN PARADISO antifónában (no. 30.) is a gregorián dallamból alakítja ki a kóruskánon, s az OMNIS SPIRITUS antifónához (no. 39.a.) tartozó zenekari elő- és utójáték ellenpontjának is a gregorián az alapja.

A *cantus firmus*-technika, vagyis az eredeti dallam megkomponált környezetbe való beillesztése köszön vissza a CIRCUMDERUNT ME Invitorium-antifónában (no. 6.), ahol a gregoriánt modern zenekari szövet öleli körbe. A no. 32-es RICERCARE SOPRA „AUS TIEFER NOT SCHREI ICH ZU DIR” feldolgozásában viszont a bachi KLAVIERÜBUNG III. részéből vett dallam hangjait a zeneszerző szétdobálja a különböző szólamok és regiszterek között. A koráldallam – amely egyébként a KUNST DER FUGE témájának egyik változatával is rokon (tiszt kvint ugrás lefelé, kis szext ugrás felfelé, majd lefelé haladó skála) – az azt körülvevő harangozás ellenére tisztán kivehető, sőt tonálisan is kiemelkedik az új zenei környezetből.

Bizonyos mértékig a *cantus firmus*-elv kivételéseként értelmezhetők a nagyformán belüli témavisszatérések is. A különböző visszatérő témák, illetve tételek a formai ko-

hézió megteremtésének eszközévé válnak. Jeney Zoltán többször is úgy nyilatkozott, hogy a legnagyobb kihívást számára a nagyforma megteremtése jelentette, s e megfogalmazásban – „a szertartás nagymértékben segítségemre volt, hogy az eddigi kisebb, egytematikájú formák után egy hagyományosabb értelemben vett összetett, nagy formát kialakítsak. Valójában a kihívást szakmailag számomra pontosan ez jelenti”<sup>20</sup> – a „kihívás” kifejezés egyértelműen azt a fajta, Schoenbergtól eredeztethető kompozíciós magatartást képviseli, amely a zeneszerzést problémamegoldásként fogja fel. A nagyforma megoldandó zeneszerzés-technikai problémája természetesen nem csupán azt jelenti, hogy a közel háromórnyi zenét magában foglaló HALOTTI SZERTARTÁS monumentalitása révén eleve a nagyformában való gondolkodásra kényszerít. Sokkal inkább arról van szó, miként építhető fel koherens módon, de a követhetőség érdekében alkalmazott didaxist kerülve egy ilyen oratórium.

Az appercipiálható nagyforma kialakításának egyik eszköze a már említett visszatérési technika. Az EXULTABUNT DOMINO (no. 2.a.) dallama például a 14. tételben jelenik meg újra, a DE PROFUNDIS (129/130. zsoltár) többször is felcsendül a mű különböző pontjain (no. 5.i.; 18.; 43.). Hasonlóképpen ismétlődik meg a MISERERE MEI (50/51. zsoltár), amelynek első két variált megjelenését (no. 3.a. és f.) a VI. rész idézi vissza (no. 44.f.), és a REQUIEM AETERNAM, amely egyrészt a SUBVENITE responzóriumhoz (no. 4. és 23.), másrészt más tételekhez társul (no. 6., CIRCUMDERUNT; no. 20., INTROITUS; no. 47., REQUIEM AETERNAM). Az ABSOLVE QUAESUMUS DOMINE ORATIO (no. 28.) vége („Absolve Domine”) is feleleveníti az azonos szövegű antifónát (no. 16., ABSOLVE DOMINE). Ugyanakkor Jeney mer eltérni a logika által kikövetelt formai szabályosságtól, vagyis az általa felállított elvek sohasem válnak önjáróvá. Nincs például kapcsolat a DE PROFUNDIS már említett megzenesítései (129/130. zsoltár) és a RICERCARE SOPRA „AUS TIEFER NOT SCHREI ICH ZU DIR” (no. 32.) között sem, holott ez utóbbi a latin textus német fordítása.

A legfontosabb visszatérő tematikai egység a művet indító, Pilinszky-vershez társuló mottódallam („Hol volt, hol nem volt” – részlet a SÖTÉT MENNYORSZÁG – KZ ORATÓRIUMBÓL). A mottó variált megszólalásai tartalmi fonálként vezetnek végig a HALOTTI SZERTARTÁS-on, a hozzá kapcsolódó szövegek egymásra utalnak, egymást értelmezik-komentálják. A 128 hangos mottódallam, habár komputeres eljárásokkal jött létre, a személyesség hangján szól. Személyességét – mint azt elemzői hangsúlyozták – gregoriánt idéző dallamossága és a d-tonális központra való hivatkozása teremti meg.<sup>21</sup> Ugyanakkor mégis bizonyos kettősség mutatkozik meg benne: a Pilinszky-vers kiváltotta döbbenetet távolságtartóan közvetíti. Jeney zenéjét egyébként sem jellemzi az expresszionista – például Webernnél, Kurtágnál megjelenő – érzelmkifejezés: a MISERERE MEI könyörgése (50/51. zsoltár, no. 3.a.) például semmiféle fájdalmat nem fest le.

A mottó eredeti alakban és fordításokban éppúgy megjelenik, mint ahogy nyitómotívuma későbbi tételek tematikus magjaként is funkcionál. A MISERERE MEI zenekari kíséretében (no. 3.a.) vagy a háromnyelvű olvasmányt követő oráció (no. 3.e., SUSCIPE DOMINE) második csellószólamában is megbúvik. A HONNÉNI ELOHIM (no. 15., 51/50. zsoltár) héber nyelvű kantillációja is belőle bontakozik ki. A mottó megszólalásai szinte mindig jól felismerhetők, s dallamossága olyan alaposan beivódik emlékezetünkbe, hogy a hozzá hasonló, de nem feltétlenül azonos tematikával rendelkező tételeket is – mint például az ADJA AZ ISTEN című Ady-versre komponált korált (no. 29.b.) – rokonainak érezzük (Tandori-Ady). Ugyanakkor keretfunkcióban is szerepet kap: a VI. részben (no. 43.a.) hangsúlyosan, az indítás gesztusára utalva tér vissza. Jeney nemcsak a dallamot, de Pilinszky költeményét is megismétli, mégpedig Kosztolányi HALOTTI BESZÉD-ének hason-

ló szövegű szakaszával társítva („*Hol volt, hol nem volt a világon egyszer*”). Ezt követően pedig a mottót a szintén felidézett MISERERE-tétel szövegeivel újrapontozta meg újra (no. 43.f.).

A mottó visszatéréseire leggyakrabban kontrapunktikus megoldások társulnak. A Pilinszky-verssel való bemutatkozását követően teljes egészében, jól felismerhető módon, első alkalommal a CONFITEBOR MIHI-tételben (no. 5.l., 137/138. zsolttár) jelenik meg. Ez az első megszólalás világossá teszi, hogy a zenei-tematikai kapcsolat mellett a zsolttárszöveg tartalmilag is kötődik a Pilinszky-költevényhez. Pilinszky farkasa – akárcsak a zsolttár Istent dicsőítő embere – a teljes odaadás jelképe. S miként a versbéli farkas az embert, Isten teremtményét csodálja („*Istenen kívül soha senki ilyen szépségnek nem látta őket*”), a zsolttárt megelőző antifóna is az Úr alkotásának, az embernek csodálatára szólít fel („*Opera manuum tuum, ne descipies*”, azaz: „*Ne vesd meg kezed alkotását*”).

A következő három zsolttárszöveg hasonlóképpen fűz kommentárt a költevényhez, s a közöttük lévő kapcsolatot a mottódallam felidézése még inkább nyilvánvalóvá teszi. A VERBA MEA (no. 7.b., 5. zsolttár) megzenésítésében a mottó rákfordítása szólal meg, míg a DOMINE, NE IN FURORE TUO (no. 8.b., 6. zsolttár) kánonszerkezetben, eltolva jeleníti meg a mottót, a DOMINE DEUS MEUS-ban (no. 9.b., 7. zsolttár) pedig annak tükörfordítása csendül fel. Mindhárom zsolttárszöveg Isten és ember viszonyát taglalja más-más aspektusból. Bennük az Isten előtt megjelenő gyenge és kiszolgáltatott ember hasonlóképpen tekint fel az Úrra, mint azt Pilinszky éppoly gyenge és kiszolgáltatott farkasa teszi az emberrel.

A nagyformát követhetővé tévő ritmikus ismétlődések létrehozásában meghatározó szerepet játszik a ricercare műfaja is. A negyvenhét tétel közül tizennégy tartozik e műfajba, közülük azonban csak néhány variálja a mottót, a többi más témákra épül. Amúgy nagy a jelentősége annak, hogy Jenev éppén egy variációs műfajt emel be a HALOTTI SZERTARTÁS-ba, egy olyan műfajt, amely már nevében is a keresni-visszakeresni gesztusát hordozza. E választás ugyanis egy meghatározó zeneszerzői magatartásformára világít rá, arra, hogy Jenev figyelme mindig egy-egy zenei elem felé fordul, s arra kérdez rá, mit lehet kezdeni az adott elemmel, mivé lehet formálni, miként lehet feldolgozni, egyáltalán milyen potenciállal rendelkezik. Itt, akárcsak a kihívásra válaszoló, problémamegoldó zeneszerzői attitűd esetében, Jenev a variációt centrális jelentőségű zeneszerzői eszközként felfogó Schoenberg követőjének bizonyul.

A variációnak, illetve a ricercarének azonban van egy másik olyan vonása is, ami meghatározza a HALOTTI SZERTARTÁS felépítését. A variáció ugyanis – poétikai szinten – a témaként megtestesülő gondolat interpretációját nyújtja, kommentálja. Vidovszky László mégis vitatja, hogy Jenev műve bármilyen értelemben is kommentálná a rítust: „*Az a tény, hogy a HALOTTI SZERTARTÁS egy, a nagyközönség számára gyakorlatilag ismeretlen liturgikus eseményt értelmez zeneileg újra, sokkal közelebb áll a zeneszerzés eredeti funkciójához, elkerüli a kommentár bármily derék és fontos, de mégiscsak másodlagos jellegét.*”<sup>22</sup> Eltekintve attól a ma már általánosan elfogadott nézettől, hogy minden újonnan született mű korábbi művek kommentárja, a HALOTTI SZERTARTÁS kommentárjellege több síkon is érvényesül, s ennek igen csekély köze van „*a zeneszerzés eredeti funkciójához*”, ami – ha jól értelmezem Vidovszky homályos, ám sokat sejtető megfogalmazását – a zene rituálé voltára vonatkozik.

Ha a közönség nem is, Jenev jól ismeri az általa feldolgozott szertartást. A szent textust pedig középkori hagyományt követve trópusokkal látja el, azaz később keletkezett költői, illetve népzenei szövegekkel egészíti ki, értelmezi, gazdagítja, s teszi a szemé-

lyesség révén átélhetővé. A HALOTTI SZERTARTÁS-nak valójában már a szövegek könyve is jelentős kompozíció: a középkori rítus szigorú rendjét Pilinszky János, Weöres Sándor, Tandori Dezső, Ady Endre, Orbán Ottó, Kosztolányi Dezső és Szép Ernő költeményei lazítják fel, s hozzák közelebb a XX. század kötöttségek alól felszabadult, ám mégis magányos emberéhez. A női hangon vagy kóruson megszólaltatott versek személyes hangú, lírai betétként funkcionálnak. Ráadásul az alkalmazott zsoltárok is értelmezik egymást, s – mint láthattuk – hasonló kapcsolat alakul ki a műköltési és bibliai szövegek között is. A tropizálás elvét követi a HALOTTI SZERTARTÁS zenéje is. Jeney minden hangja értelmez, reflektál, vagyis: kommentál. Mindez azonban nemcsak abban ragadható meg, hogy Jeney minden megnyilvánulását a hagyomány kontextusában fogalmazza meg, vagyis a hallgató számára jól érthető, kommentárértékű jeleket rejt műve szövetébe, hanem az általa kiválasztott, tradicionális zeneszerzői technikákban is.

Ugyanakkor Jeney alkotása kétségkívül őriz valamit az archaikus rituálék szelleméből. A komponista művészete korábban is szoros kapcsolatban állt a rítussal, amit elsősorban szövegválasztásai támasztanak alá: a Federico García Lorca költeményére komponált *EL SILENCIO* (1986) vagy a Giuseppe Ungaretti versére írt *SPAZIOSA CALMA* (1987) például – mindkettő az *IL SILENZIO DEI MORTI* (no. 31.) előképének tekinthető – sámán- vagy éppen ókori vallásos rituálék emlékét idézi meg.<sup>23</sup> A HALOTTI SZERTARTÁS keresztény rituálét felelevenítő megoldásaiban azonban megint csak zenetörténeti emlékképekre épít Jeney. Részben középkori, részben reneszánsz liturgikus gyakorlatot eleve-nítenek fel azok a többszólamú kórusrecitálások, amelyeket Jeney elsősorban az *oratóiókhoz* társít (no. 3.c., *TIBI DOMINE COMMENDAMUS*; no. 3.e., *SUSCIPE DOMINE*; no. 22., *NON INTRES IN IUDICUM*; no. 24., *DEUS CUI OMNIA*; no. 26., *FAC QUAESUMUS*; no. 28., *ABSOLVE, QUAESUMUS DOMINE*; no. 41.b., *OMNIPOTENS SEMPITERNE DEUS*; no. 45.b., *EXAUDITOR*). E recitációk azt a hatást keltik, mintha papok kórusa szólaltatná meg őket, hivatalos hangvétel-lel, egyfajta kötelességszerű könyörgésként. A formális rituáléjelleget a liturgiában használt csengőket, kereplőket megidéző krotálok, illetve fadobok még fokozzák is.

A tradicionális kompozíciós technikák mellett a mű tételeinek kisformái is a zenetörténeti hagyomány jegyében jelennek meg. A legfontosabb szerep a visszatéréses formáknak jut. A *RICERCARE SOPRA „AUS TIEFER NOT SCHREI ICH ZU DIR”* (no. 32.) például háromtagú A–B–A formát követ: a *ricercare* körbeöleli Orbán Ottó versének, a *HALLOD-E, TE SÖTÉT ÁRNYÉK-nak* megzenésítését. Más formák a gregorián műfajok szerkezeti jellegzetességeit viselik magukon. A–B–Av–Bv–A–b struktúrájával a *NE RECORDERIS* (no. 25.) például a rezponzóriumok hagyományos felépítését követi (az utolsó b rész a B soroknak csak a felét adja vissza), mint ahogy a *CIRCUMDERUNT ME* (no. 6., 94/95. zsoltár) is a zsoltáréneklés gyakorlatát ismétli meg (A–B–Av–Bv). A hosszabb tételek ugyanakkor összetettebb struktúrákat követnek: a *MISERERE-t*, két lectiót és két oratóiót tartalmazó 3. tétel például a *MISERERE* visszatérésének köszönhetően keretes szerkezetet ad ki (A–B1–C1–B2–C2–Av). A 4. tétel (*SUBVENITE*) viszont rondószerűen épül fel: míg a rondótémát a zenekari részek szólaltatják meg, a közjátékokban gregorián dallamok uralkodnak.

A II. rész (*VESPERAE MORTUORUM – HALOTTI VECSENYE*) mindössze egy tételből (no. 5.) áll, mégis több, egymástól elkülönülő szakasza van. Jeney a mottóra épülő *ricercarék*at ötvözi gregorián antifónákkal és Lajtha László gyűjtötte népi virrasztóénekekkel. A három tematikus csoport kezdetben ritmikus szabályossággal követi egymást, a 129/130. (*DE PROFUNDIS*), majd később a 137/138. zsoltár (*CONFITEBOR MIHI*) megjelenése azon-

ban felborítja az addigi rendet, s ez teszi lehetővé egy lírai betét, a STABAT MATER helyét átvevő Weöres-megzenésítés (MÁRIA SIRALMA) beillesztését.

Szembetűnő ugyanakkor, hogy nem mindegyik tétel mutat ilyen szabályosságot. Az V. rész (DEPOSITIO CORPORIS) két nagy lírai betéttel kezdődik (no. 31., IL SILENZIO DEI MORTI; no. 32., RICERCARE SOPRA „AUS TIEFER NOT SCHREI ICH ZU DIR” – HALLOD-E, TE SÖTÉT ÁRNYÉK – RICERCARE SOPRA „AUS TIEFER NOT SCHREI ICH ZU DIR”). Ezeket követően azonban a forma sokkal kötetlenebbé válik, talán éppen az első két, hosszú lírai tétel ellenpontjaként. Sok rövid tétel váltja egymást: a személyesebb hangú zsolnármegzenésítésekhez és a formálisabb könyörgésekhez azonban újabb lírai betét társul: SIMEON HÁLAÉNEKÉ-nek orosz nyelvű megzenésítése (no. 41.c., NYNE OTPUSCHAYESHI). A 33.-tól a 43. tételig tartó nagy formaszakasz mégsem hull darabjaira. Egységességét a mottó hol látványos (no. 34.b., 117/118. zsolnárt; no. 37.b., 138/139. zsolnárt), hol burkolt (no. 41.a., NUNC DIMITTIS – SIMEON HÁLAÉNEKE) megjelenései teremtik meg. Végeredményben az V. rész azt a benyomást hagyja maga után, mintha olyan nagyra nőtt variációs formát követne, amelyben a mottó apró elemei kerülnek feldolgozásra – benne a schoenbergi variáció motívumának sorsát követhetjük nyomon. A mottó témájának darabokra hullása azonban szimbolikus jelentéssel bír: a halott test sírba helyezésével a mottó alakjában megjelenített individuum szétbomlik, az eltemetett földi élete visszavonhatatlanul véget ér.

Hasonlóképpen az átmenet rítusát reprezentálják a mű hangrendszerében bekövetkező változások. A nagy- és a kisformák kohéziójának megteremtésében meghatározó szerepet játszik a kompozíció – talán Mozart vagy Cherubini második REQUIEM-jét idéző, de mindenképpen a mottó d-központúságából kibontakozó – d-tonalitása.<sup>24</sup> A HALOTTI SZERTARTÁS egyik legfontosabb és többször visszatérő tétele, a REQUIEM AETERNAM d hangon recitál, ezen a hangon is fejeződik be az alkotás, s így a d hang viszonyítási alapként szolgál. Sokkal fontosabb azonban, hogy a szertartás zenéje egyfajta szép hangzás utáni vágyódást dokumentál. A HALOTTI SZERTARTÁS alapélményét: a diatonikus jelleget azonban elsősorban a kromatikát nem ismerő gregorián dallamok teremtik meg. A gregorián diatóniához hasonló jelentőségre tesz szert azonban a tizenkét fokú hangrendszer is. Dobszay László *objet trouvé*ként jellemzi a DE PROFUNDIS (no. 5.i.) tizenkét hangú *Mutterakkord*ját: Jeney itt a „*De profundis clamavi ad te Domine*” szöveg-sor tizenkét szótagját felelteti meg a tizenkét kromatikus hanggal.<sup>25</sup> A tizenkét hang csak az utolsó szótagon szólal meg egyszerre.

A diatónia és a kromatika mellett a HALOTTI SZERTARTÁS egy harmadik hangrendszert is felléptet. A hathangos pseudomodális sor számos alakja megjelenik a kompozícióban: e sajátos *Reihe* tulajdonképpen állandó változásban van, a darabban megszólaló skálák mind egymás leszámazottai. Mint Dobszay László fogalmaz, e skálaszerkezet valójában „egy olyan 64 hathangú skálából álló »pseudomodális« rendszer, mely két hiányos (6-6 hangból álló), egymást tizenkét hangra kiegészítő görög skálából áll, melyek az eredeti skála egymás irányában történő fokozatos áthangolásából nyerhetők”.<sup>26</sup> Teoretikusan megközelítve a jelenség sokkal bonyolultabbnak tűnik, mint amit a hallásélmény ténylegesen sugall. A PATER NOSTER (no. 10), a könyörgések, a NUNC DIMITTIS (no. 41.a.), a Prudentius-himnusz és a közé ékelődő közzjátékok (no. 46.) vagy a NYNE OTPUSCHAYESHI (no. 41.c.) tételit hallgatva világosan kiemelkedik egy-egy hathangos diatonikus skála. E hangsor egyes változatai – például az IN PARADISUM (no. 30.) körmeneti antifónájában – a gregorián dallamok hatfokú diatóniájához is közelíteni próbálnak. Sokkal fontosabb azonban, hogy motivikus elemmé alakulnak át: a DEUS, QUI FUNDASTI TERRAM oratióban

(no. 33.) jelenik meg először egy könnyezést idéző, lefelé haladó, egyértelműen témaként körvonalazott skála, amely a későbbiekben meghatározó jelentőségű tematikus elemmé nővi ki magát.<sup>27</sup> Ez a könnyezésesztus tér vissza később a NUNC DIMITTIS-ben (no. 41.a.), a DE SZÉGYEN ÉLNI Szép Ernő-kórusban (no. 45.e.), a Prudentius-himnuszban (no. 46.a.) és az ezt követő oratóióban (no. 46.b., DEUS QUI NOS MELIUS).

Habár a pszeuododális skála, illetve ennek néhány kivágata a HALOTTI SZERTARTÁS korábbi szakaszaiban is megtalálható, hangsúlyos megszólalásai az oratórium második felére tehetők. A skálák csak a 33. tételt követően válnak vezérdallammá, vagy ahogy Schoenberg nevezné: *Hauptstimmé*vé. Ugyanakkor a mottódallam, amely a mű első felében rendkívül meghatározó szerepet játszik, a pszeuododális sor egyre dominánsabb fellépéseit követően mintha veszítene jelentőségéből: a mottó a lét, míg a pszeuodododális sor a nemlét, a halál jelképeként jelenik meg. A rituálé folyamatában az eleinte még élő, teljes valójában még el nem távozott individuum lassan átadja magát a mindent megszüntető halálnak – a mottó helyét a pszeuodododális sor veszi át.

Jency Zoltán HALOTTI SZERTARTÁS-a a halálhoz vezető úton kalauzol végig minket. A mű felépítése azt sugallja: az ember azt viszi magával a végső útra, s talán a halálon is túlra, ami életében fontos volt. Ilyen a zeneszerző számára néhány technika: az ellenpont, a cantus firmus, a korál, a variáció, a visszatéréses forma. És ilyen az elmúlt évezred nagy hagyománya, a gregorián repertoár, a magyar népdal, a középkori és reneszánsz kóruspolifónia, Bach, Rahmanyinov, Stravinsky, Schoenberg, Bartók, Ligeti és saját zenéje, de ilyen a magyar irodalom is. Ezek a technikák, idézetek és allúziók segítenek választ találni arra a kérdésre, miért is vállalkozik egy zeneszerző ma, ebben a szellemekre kevésbé fogékony s mindenféle transzcendenst tagadó korban arra, hogy halotti szertartást komponáljon; mit keres, mit talál Jency Zoltán a végső búcsú rituáléjában? Nekem úgy tűnik, Jency elsősorban az összegzés lehetőségét látja benne: azét a felszabadító összegzését, amelyre töredezett világunkban mindannyian oly reménytelenül vágyunk.

### Jegyzetek

1. Olsvay Endre: EZREDVÉGI BESZÉLGETÉS JENY ZOLTÁN ZENESZERZŐVEL. 2000, 1993/10. 3–7. Ide: 3. és 7.
2. Demény János–Wilhelm András (közr.): JENY ZOLTÁN. Budapest: Editio Musica, 1996. 9.
3. Kroó György: ÚJ ZENEI ÚJSÁG. 1994. MÁRCIUS 20. In: Uő: A MIKROFONNÁL KROÓ GYÖRGY. ÚJ ZENEI ÚJSÁG, 1981–1997. Magyar Rádió, 1998. 588–591. Farkas Zoltán: „LÉLEKTŐL LÉLEKIG.” MAGYAR MŰVEK MÁRCIUSI BEMUTATÓI. *Muzsika*, 37/5. (1994. május.) 30–33. Porrectus: KÖZÖSSÉGI ZENE. JENY ZOLTÁN: HALOTTI SZERTARTÁS. *Muzsika*, 43/10. (2000. október.) 17–18. Dalos Anna: A LÉLEK ÉS A FORMÁK. JENY ZOLTÁN: HALOTTI SZERTARTÁS. *Holmi*, XVI/9. (2004. szeptember.) 1175–1179. Szitha Tünde: HALOTTI SZERTARTÁS. *Muzsika*, 48/12. (2005. december.) 34–35.
4. Szitha, i. m. 34.
5. Szitha Tünde: TALÁN AZ „A” ELHELYEZÉSE DÖNTI EL AZ ELDÖNTETLEN MARADÓT... SZÖVEG, DALLAM ÉS HANGRENDSZER ÖSSZEFÜGGÉSEI JENY ZOLTÁN MŰVEIBEN. *Muzsika*, 46/8. (2003. augusztus.) 36–42. Ide: 36–37.
6. Szitha, i. m. 40.
7. A SUBVENITE és néhány zsoltár mellett ilyen önálló tétel többek között a MÁRIA SIRALMA (no. 5.o., Weöres Sándor: MÁRIA SIRALMA A MÁSODIK SZIMFÓNIÁBÓL), a MINDEN ELTŰNENDŐK (no. 19., Tandori Dezső: „MINDEN ELTŰNENDŐK...”), az ÉN IMÁDOTTAM (no. 21., Weöres Sándor: SZENT GYÖRGY ÉS A SÁRKÁNY), a HALLOD-E, TE SÖ-

TÉT ÁRNYÉK (no. 32.b., Orbán Ottó: HALLOD-E, TE SÖTÉT ÁRNYÉK), a DE SZÉGYEN ÉLNI (no. 43.e., Szép Ernő: DE SZÉGYEN ÉLNI) és a IAM MAESTA QUI ESCE QUERELA (no. 46–47., Prudentius: DEUS IGNEE FONSI ANIMARUM).

8. Lásd ehhez Szitha Tünde már idézett tanulmányát (5. jegyzet).

9. 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. Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, 2003. 445–481. Ide: 473.

10. Dobszay, i. m. 477.

11. A gregorián zenei stílusok leírásához lásd Dobszay László könyvét: A GREGORIÁN ÉNEK KÉZIKÖNYVE. Budapest: Editio Musica, 1993. Különösen a IV. és V. fejezetet (A GREGORIÁN ÉNEK STILISZTIKÁJA, A GREGORIÁN MŰFAJOK). 169–334.

12. Richter Pál: COMMENDATIO ANIMAE. BESZÉLGETÉS JENEY ZOLTÁNNAL. *Holnap*, V/3. (1994. május.) 64–65. Ide: 65.

13. Az Úr szava a régi zenetörténeti hagyományban is gyakran szólalt meg több szólamban, például a VARÁZSFUVOLA három fiújának hangján vagy Monteverdi VESPRŐ-jának egyik vokális concertójában (DUO SERAPHIM CLAMABANT).

14. Jency egy interjújában barokk oratóriumokhoz hasonlította művét: Hollós Máté: MŰVEK BONTAKOZÓBAN. JENEY ZOLTÁN: HALOTTI SZERTARTÁS. *Muzsika*, 47/2. (2004. február.) 24. Ennek nyomán Szitha Tünde is alkalmazta ezt a párhuzamot: Szitha Tünde: JENEY ZOLTÁN. MAGYAR ZENESZERZŐK 10. Budapest: Mágus, 2002. 19., és uő: HALOTTI SZERTARTÁS, i. m. (3. jegyzet) 34. Vidovszky László azonban – a maitól eltérő barokk időérzékre hivatkozva – figyelmeztet arra, hogy az összevetés nem feltétlenül állja meg a helyét. Vidovszky László: MÉG EGYSZER A HALOTTI SZERTARTÁSRÓL. *Muzsika*, 49/1. (2006. január.) 27–29. Ide: 28. A barokk oratóriumok és a HALOTTI SZERTARTÁS felépítése között – véleményem szerint – az az alapvető különbség, hogy előbbiek sokkal formálisabban

építkeznek, vagyis kevésbé élnek a formai, apparátusbeli, műfaji, illetve stílári változatoság lehetőségeivel, mint Jency alkotása.

15. Lásd Jency vallomását: Dobszay: CHANT THEMES... (9. jegyzet) 479.

16. A HALOTTI SZERTARTÁS komponálását indítványozó Dobszay László egy egész könyvet szentelt e tárgykörnek: A SIRATÓSTÍLUS DALLAMKÖRE ZENETÖRTÉNETÜNKEN ÉS NÉPZENÉNKEN. Akadémiai Kiadó, 1983.

17. Farkas, i. m. (3. jegyzet) 30.

18. Dobszay: CHANT THEMES... (9. jegyzet) 458–459., 472.

19. Augmentáció = a téma arányos megnövelése, diminúció = a téma arányos kicsinyítése; rákfordítás = a téma hangjai visszafelé olvasva; tükörfordítás = a téma hangjai fejjel lefelé olvasva, azaz a téma minden hangközét ellentétes irányban énekelve; ráktükörfordítás = a téma hangjait visszafelé és fejjel lefelé olvasva.

20. Richter, i. m. (12. jegyzet) 65. A *kihívás* kifejezést Jency egy másik interjúban is használta a nagyformával kapcsolatban: Hollós Máté: MŰVEK BONTAKOZÓBAN. JENEY ZOLTÁN: HALOTTI SZERTARTÁS. *Muzsika*, 37/6. (1994. június.) 26.

21. Farkas, i. m. 32.; Richter Pál: PILINSZKY- ÉS WEÖRES-IDÉZETEK EGY KÖZÉPKORI PÁLÓS TEMETÉSI SZERTARTÁSBAN. JENEY ZOLTÁN: COMMENDATIO ANIMAE. *Holnap*, V/3. (1994. május.) 62–63. Ide: 63.

22. Vidovszky, i. m. (14. jegyzet) 28.

23. Dalos Anna: A RÍTUSOK POÉTÁJA. JENEY ZOLTÁN SZERZŐI LEMEZE. *Holmi*, XV/2. (2003. február.) 280–283.

24. Porrectus, i. m. (3. jegyzet) 18.

25. Dobszay László: JENEY ZOLTÁN: HALOTTI SZERTARTÁS. PROGRAMFÜZET. Budapesti Őszi Fesztivál, 2005. 13. A Schoenberg-irodalomból ismert *Mutterakkord*-terminust Porrectus alkalmazza a tizenkét hangú akkordra. Porrectus, i. m. (3. jegyzet) 18.

26. Dobszay, i. h.

27. E könnyező skála megjelenik Jency 1997-es HERACLITUS' TRANSFORMATIONS című művének 4. tételében is, amelynek címe: HÉRAKLEITOSZI KÖNNYCEPP.