

Dalos Anna

Talált tárgyak és zeneszerzés-történeti paradigmaváltás

Jeney Zoltán *Halotti szertartás*-ának születése (1987–2005)*

„Egy idő után a kompozíció elkezdett a saját törvényszerűségei szerint formálódni” — nyilatkozta Jeney Zoltán a *Halotti szertartás* szövegkönyvéről és annak liturgiához

Dalos Anna zenetudós (Budapest), a MTA BTK Zenetudományi Intézetének munkatársa, a 20–21. Századi Magyar Zenei Archivum és Kutatócsoport vezetője.

való viszonyáról 1994-ben Richter Pálnak adott interjújában.¹ Megfogalmazása azonban nemcsak a szövegkönyvre, de az egész kompozícióra is vonatkoztatható: mintha 1987 és 2005 között komponált főművének keletkezése egy ponton önjáróvá vált volna, vagyis a kompozíció saját magát kezdte volna írni saját szabályai szerint, egyrészt függetlenül a keretül szolgáló liturgikus szerkezettől, másrészt az alkotótól is. Ebből a nézőpontból a Halotti szertartást az irányított véletlen eljárásával létrehozott zeneműként írhatjuk le, amit megerősít az is, hogy az interjúban Jeney is hivatkozik az Új Zenei Stúdió tagjainak közös improvizációira, mondván: e rögtönzések tapasztalatai alapján jutott arra a gondolatra, hogy —az 1992-es keltezésű *Önidézetek*-hez hasonlóan— a Halotti szertartásban is idézni fog életművének különböző alkotásaiból (i. h.). Jeney nyilatkozata olyan folyamatként írja le a közel húsz évig tartó, ám az interjú keletkezésekor még csak hétéves kompozíciós munkát, amelynek egyik csúcspontját éppen annak felismerésével érte el, hogy egy ilyen műben önidézetek is alkalmazhatóak. Tanulmányomban azonban —amelyben először történik kísérlet Jeney Zoltán kompozíciós módszerének leírására— elsősorban arra kívánok rámutatni, hogy az *opus magnum*-ban felhasznált önidézet-praxis, egyáltalán: maga a kompozíciós folyamat a kezdetektől a zeneszerző általánosan jellemző alkotói módszerében gyökerezett.

A Halotti szertartás keletkezéstörténete meglehetősen jól rekonstruálható abból az interjúból, amelyet Farkas Zoltán készített 2006-ban Jeney Zoltánnal

* E tanulmány szerkesztett és bővített változata *Keletkezéstörténet mint zeneszerzés-történeti paradigmaváltás. Jeney Zoltán Halotti szertartásának születése (1987–2005)* című előadásomnak, amely 2012. október 12-én hangzott el a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság *In memoriam László Dobszay* elnevezésű konferenciáján. Itt mondok köszönetet Jeney Zoltánnak, aki jelentős mértékben segítette munkámat kéziratokkal, felvételekkel és információkkal. A kottapéldákat a zeneszerző és az Editio Musica Budapest engedélyével közöljük.

¹ RICHTER Pál: „Commendatio animae. Beszélgetés Jeney Zoltánnal”, *Holnap* V/3 (1994. május) 64–65 (64).

a *Holmi*-nak.² Dobszay László —egy, Caput-trópusok megírásáról szóló, 1977-es megbízást követően— 1979-ben kérte fel a Schola Hungaricában is éneklő Jeneyt arra, hogy dolgozza fel a *Subvenite* responzóriumot (i. m., 869). Mindkét gregorián-feldolgozás az 1975 és 1983 között keletkezett 12 dalban kidolgozott betű-hang kódolósos technikára épült (i. m., 879). E feldolgozásoktól és a betű-hang kódolástól függetlenül Jeney 1978–79 táján egy fraktált előállító program megírásával jutott el 128 hangból álló sorokhoz, melyek egyikében erős d tonalitást vélte felfedezni (i. m., 872). 1981-ben —még mindig a 12 dal körüli kísérletezések részeként— Pilinszky *Fabula* című költeményét, amely később a Halotti szertartás mottója lett, alkalmazta erre a 128 hangból álló sorra, valamint ugyanerre a sorra felvázolt egy nyolcszólamú darabot, amelyből később a Vesperás cimbalom-ricercaréja született meg (II/5) (i. m., 874). Ez a 128 hangból álló sor lett végül a Halotti szertartásban megszólaló zsoltárok alapanyaga.

Az első komoly indítást a teljes kompozíció megírásához az adta, hogy 1987. október 5-én az Országos Filharmónia a Korunk zenéje fesztivál keretében szerzői estet rendezett Jeneynek, amelyen a IV. rész öt tétele —1. Introitus: Requiem aeternam; 2. Processio: Én imádoztam; 3. Oratio: Non intres in iudicium; 4. Lectio: Job 1,21; 5. Responsorium: Subvenite— szólalt meg a Halotti szertartásból (i. m., 870). A mű keletkezésében később is meghatározó szerepet játszottak a különböző nagyobb részletek bemutatóinak határidői (1994, 2000), amelyek kikényszerítették a Halotti szertartás komponálásával való előrehaladást. Jeney az 1987-es szerzői estet követően döntötte el, hogy az egész oratóriumot megkomponálja. Ekkor már ismerte a librettó alapjául szolgáló pálos kódex (XVI. sz. częstochowai kantuále) anyagát is. Saját emlékezete szerint ez idő tájt már a mű zenei alapanyagainak nagy többségével is tisztában volt: a fraktálsoron kívül a betű-hang átkódolásának rendszerével, az ezt „erősítő” oktáv-transzpozíciós rendszerrel (amelyet az 1979-es *Sostenuto*-ban dolgozott ki), illetve a lekciokhöz kapcsolódó hangkészlettel-skálarendszerrel, amelyeknek forrása a női- vagy vegyeskarra, angolkürtre, orgonára és antik tányérokra komponált, 1978-as *Apollónhoz* volt (i. m., 883–884). 1987–88 táján döntötte el, hogy a szertartást a Pilinszky-mottóval fogja indítani, és hogy a zsoltárok alapját is a mottódallam —a 128 hangból álló sor— fogja képezni. Azonban —saját bevallása szerint— ekkor még tanácstalanul állt szemben a gregorián feldolgozásának lehetséges módzataival: ezt tanúsítja az 1994-ben lezárt és bemutatott *Commendatio animae*, amelyben a Subvenite kivételével nincs gregorián dallam (i. m., 884).

1988-ra, az V. rész tételeinek kivételével, elkészült már az összes zsoltár, olyan feldolgozások is (például a *Domine exaudi*, 101/102. zsoltár), amelyek végül nem kerültek be a Halotti szertartásba. Jeney úgy tervezte, egy éves berlini

² JENEY Zoltán — FARKAS Zoltán: „Spekuláció nélkül nincs intuíció — «Jób könyvétől» a fraktálokig” *Holmi* XVIII/7 (2006. július) 869–902. — A továbbiakban az I. m., I. h. rövidítések a főszövegben erre a beszélgetésre vonatkoznak.

tartózkodása idején (1988–1989) befejezi a művet (i. m., 871). A II. részben felhasznált, Lajtha László gyűjtötte soproni virrasztóénekeket saját másolatában magával is vitte Berlinbe (i. m., 888).³ Ezek az énekek —mint mondta— felszabadították a gregoriánnal kapcsolatos szorongásait (i. m., 888). A virrasztóénekek és az antifónák hangkészletéből kiindulva építette be a szertartásba az 1972-es *Alef*-ben használt, 12 hangú összintervallum-akkordot (Mutterakkord), amely teljes alakjában a 129/130. zsoltárban (De profundis) szólal meg, vagyis ez a zsoltár nem a fraktálsorra épül (i. h.). 1991-re sok olyan tétel elkészült, amely önállóan is előadhatónak bizonyult: Jeney Zoltán műjegyzéke 2005-ig 25 önállóan előadható tételt sorol fel.⁴

1994-re rögzült a Halotti szertartás végleges szerkezete (i. m., 871). 1995-ben született a *Mária siralma* (II/o), amely a Magnificat helyére került (i. m., 885) —Jeney épp a Vesperás szertartásrendjét szűrte meg leginkább—, valamint ekkor keletkezett a Tandori-versre komponált *Minden eltűnendők* is (a III. részt lezáró korál), amely egyben az 1995-ös *Infinitívusz* sorozat 6. tétele is lett (i. m., 891). 1997-ben keletkezett a Prudentius-megzenésítés,⁵ amely azonban csak a 2000-es részbemutató után találta meg végleges helyét az egész szertartás zárótételeként (i. m., 892). Eredetileg ugyanis Jeney korállal tervezte zárni a ciklust, de először a Tandori-vers visszaidézésére gondolt. Később a Prudentius-megzenésítés mellett döntött, a Tandori-vershez pedig korálvariációt kívánt kapcsolni (i. h.). A korálvariáció végül is a IV. rész *Air und Choral* tételében találta meg helyét, ahol azonban Ady költeménye, az *Adja az Isten* csatlakozik hozzá. Átlapozván Ady verseit, Jeney mindössze két olyan költeményt talált, amely nem egyes szám első személyben beszél, és mindkettőt feldolgozta: így került az *Adja az Isten* a Halotti szertartásba, míg a másik megzenésítés, *A Haláltól fölött*, a Halotti szertartást kísérő kompozíciók körébe szorosan tartozó Infinitívusz második tétele lett (i. m., 893).

Orbán Ottó költeménye —a *Hallod-e, Te sötét árnyék*— dallamának megzenésítését a költő halála után, 2002-ben készítette el Jeney (i. m., 890). A lassú csárdást idéző kíséret azonban csak akkor alakult ki, amikor Kurtág *Aus tiefer Not*-feldolgozásának megismerése után Jeney is ki akarta próbálni, mit tud kezdeni a bachi tematikával. Ebből jött létre a temetési harangozást jelző *ricercare*, amely végül a *Hallod-e, Te sötét árnyék* keretét és kíséretének tematikáját is meghatározta (i. m., 891). A lassú csárdás azonban —amelyet Jeney Lajtha *Széki gyűjtéséből* ismert meg— már zeneakadémiai növendékként is foglalkoztatta (i. m., 890). A V. részt indító *Il silenzio dei morti* önálló darabnak készült, de mivel a 2003. március 22-i bemutatón mindenki úgy vélte, hogy ez a tétel is a Halotti szertartás része, és dramaturgiailag valóban illett is a rituálé

³ Az említett kiadvány: LAJTHA László: *Sopron megyei virrasztóénekek*. Zeneműkiadó, Budapest 1956.

⁴ JENEY Zoltán—SZITHA Tünde: *Zoltán Jeney: Works (in Chronological Order)*. Folyamatosan bővülő kézirat (a zeneszerző tulajdonában).

⁵ Megjelent: *Magyar Egyházzene* VI (1998/1999) 93–94. Uo. a 92. oldalon tévesen „1977” szerepel a keletkezés dátumaként.

folymatába, ez is bekerült a kompozícióba (i. m., 893). Az Air und Choral viszont csak 2004-ben találta meg végleges helyét (i. m., 892).

Kocsis Zoltán kérésére Jeney 2004 májusában elvállalta, hogy a Halotti szertartást 2005. május 31-ig befejezi, ám a művel nem haladt kellő gyorsasággal, így a VI. részt —amelynek még szerkezete sem volt kész— az V. rész hangszerelésével párhuzamosan kísérelte meg megírni (i. m., 894). Eredetileg több tételt tervezett: bele kívánta illeszteni a záró részbe egy Tandori-vers, az *Orfeusz kertjének visszhangjai* megzenésítését, illetve Weöres Sándor *Talizmán* című költeményének feldolgozását (i. h.). A Tandori-vers eredetileg az 1984 és 1987 között keletkezett *Nyolc dal Tandori Dezső verseire*-ciklus záró darabja volt, míg a Talizmán 2000-ben, Farkas Ferenc emlékére készült. Végül Jeney úgy döntött, hogy a VI. részben —ellentétben eredeti elképzelésével— nem a Prudentius-himnuszról fog építkezni, hanem felhasználja az 1998-as *Herakleitosz-töredékek* egyik szakaszának tematikáját (i. h.). Legutolsó trópusként Szép Ernő versének, a *De szégyen élni*-nek megzenésítése került bele a darabba (i. m., 890).

Farkas Zoltánnak adott interjújában Jeney Zoltán nem tagadta, hogy egyes tételek, de különösképpen azok, amelyek végül nem kerültek be a szertartásba, a mű lezárása után is foglalkoztatják. A kompozíció átalakítása, illetve bővítése azonban 2006-ban már nem volt számára elképzelhető: „Nem hinném ugyanis, hogy a szerkezeten változtatnék, bár azt vettem észre, hogy nagyon érdekes ez a szerkezet, mert egyszerre kemény és rugalmas. Bővíthetne még akár négy órára is, csak ennek nem lenne értelme.” (i. m., 898) Így is valószínű, hogy a mű teljes egészében csak ritkán fog megszólalni. Jeney felvázolt egy egyszerűsített változatot, és persze önálló részletek, illetve önálló tételek is elhangozhatnak belőle, mint a korábbi bemutatókon, továbbá a szertartás egyes tételei más ciklusok részeként is megszólalhatnak (i. m., 899).

Mindez arra utal, hogy talán épp a mű elemekre, kisebb egységekre való bonthatósága áll a szerkezeti rugalmasság hátterében. A mű rugalmassága valószínűleg már az alkotás folyamatában is meghatározó szerepet kellett játszani. A komponálással párhuzamosan Jeney folyamatosan módosította a librettó szerkezetét. Az első számítógépes tételrend-leírás 1993. augusztus 24-i dátummal maradt fenn,⁶ de 2000-től látványosan megnő a leírások száma, amelyek alapján rekonstruálható, hogy a komponálás egyes fázisaiban a zeneszerző mely tételek helyének keresésével kísérletezett, és a számítógépes fájlok dokumentálják azt is, mely tételek mikorra készültek el. Feltűnő, hogy míg az első két rész szerkezete igen korán rögzült, a III. résztől a struktúra igen nagy változékonyságot mutat. A komponálás viszonylag kései szakaszában készült el a III. részben a *Circumdederunt me* és a *Canticum Ezechiae*,⁷ a IV. részben egy responzórium és két oráció (*Ne recorderis*, *Fac quaesumus*, *Absolve quaesumus*). Az V. részből sokáig csak a befejező *De profundis* volt lezárva, de még az anti-

⁶ Jeney Zoltán 35 ilyen tételrend-leírást, továbbá 3 szertartásrend-fájlt bocsátott rendelkezésemre.

⁷ Jeney sokáig három lekiót tervezett ide (végül csak egy szerepel), valamint a 95. zsoltár megzenésítését.

fónák is jelentősen megelőzték a zsoltárok megzenésítését, amelyek csak 2005 februárjában nyerték el végleges formájukat. A VI. rész felépítése is csak az utolsó alkotói fázisban alakult ki (az utolsó dátum: 2005. július 29.). A tételek helykeresése —leglátványosabb példája ennek az Air und Choral-tétel (IV/29), amely a tervezetekben egyaránt felbukkant a IV., az V., és a VI. részben— leginkább egy kirakós játék (puzzle) működését idézi fel: egyes elemek több helyre is behelyezhetők lennének, mégis meg kell találniuk a nekik funkcionálisan és tartalmilag egyképp megfelelő helyet.

De nemcsak a kisebb formai egységekből kialakított nagyforma teremti meg ezt a rugalmasságot, szerkezeti változékonyságot, hanem az is, hogy a komponálásához eredendően hozzátartozott korábbi vagy párhuzamosan keletkezett művek beépítése a textusba. Tartalmilag mindez úgy is megragadható: Jeney az egész életét belekomponálta a Halotti szertartásba. Vagyis önéletrajzi kompozícióról beszélhetünk, amit csak aláhúz a mű azon tulajdonsága, hogy nagy számban jelennek meg benne emlékdarabok. Az is nyilvánvaló, hogy a műbe komponált önéletrajz kezdőpontja jóval megelőzi a Subvenite keletkezésének idejét.

A Halotti szertartás azonban nemcsak a magánember Jeney önéletrajza, hanem a zeneszerzőé is. A keletkezéstörténet felidézésekor is utalt arra, miként épültek be életműve kulcskompozíciói, az Alef, a Sostenuto, az Apollónhoz vagy a Herakleitosz-töredékek, a szertartásba. Egyértelműen szándékos hivatkozások ezek —akkor is, ha látszólag ellentmondanak Jeney vélekedésének a magától íródo műről—, és nyilvánvalóan poétikai-tartalmi funkcióval is bírnak. Ugyanakkor jelenlétük magyarázatot ad arra is, miként vált lehetségessé 18 évnyi munkával megírni egy ilyen nagy terjedelmű, szerkezeti rugalmassága ellenére is egységes műalkotást, miközben a zeneszerző több mint hatvan másik művet is komponált ebben az időszakban.⁸

A „több mint hatvan másik mű” megfogalmazás akkor is érvényes, ha tudjuk: Jeney Zoltán életművében nagyon sok átdolgozás található, a legtöbb kompozíciónak több verziója létezik. A változatok kidolgozását néha egy évtized is elválasztja egymástól. Az 1979-es zenekari Sostenutóból Jeney 1988-ban *etwas getragen* címmel készített vonósnégyesváltozatot, a *Quand j'étais jeune, on me disait* 1994-ben először zongorára vagy két szabadon választható hangszerre íródott, 1997-ben azonban Jeney kiegészítette egy harmadik ellenszólammal. A 2001-ban két klarinéttra komponált *TROPI* az azonos című, 1975-ös két trombitára készült darab átdolgozása, míg a *For quartet* 1999-es második verziójának eredetije 1973-ban született. A *wie leicht wird Erde sein* szövegű Nelly Sachs-megzenésítés első változata 1981-ben, a második 1987-ben keletkezett, míg a *The Locust Tree in Flowers* 1995-ös dalváltozatát 1997-ben egy zongoraverzió követte. (1. táblázat)

⁸ Lásd Jeney Zoltán műveinek jegyzékét (JENEY—SZITHA, i.m.).

Sostenuto (1979) → etwas getragen (1988)
 Quand j'étais jeune, on me disait (1994) → Quand j'étais jeune, on me disait (1997)
 TROPI (1975) → TROPI (2001)
 For quartet (1973) → For quartet (1999)
 wie leicht wird Erde sein (1981) → wie leicht wird Erde sein (1987)
 The Locust Tree in Flowers (1995) → The Locust Tree in Flowers (1997)

1. táblázat. Jeney Zoltán átdolgozásai

Egyes változatsorozatok esetében teljes műcsoportok jöttek létre egy-egy zeneszerzői ötlet-gondolat évtizedek folyamán megszülető változataiból. Ilyen a különféle hangszerekre komponált *Soliloquium*-műcsoport vagy a *Szem mozgásai*-, illetve a *Being time*-sorozat (2. táblázat).

<i>Soliloquium</i>	<i>Being-time</i>
No. 1 fuvolára (1967)	I. 4 előadóra (1979)
No. 2 hegedűre (1974-78)	III. 4 előadóra (1979)
No. 3 zongorára (1980)	V & VI. négy előadóra (1985)
No. 4 orgonára (1980)	IV. négy játékosra (1991, átdolg. 1994)
No. 1a fuvolára (1982)	VII. négy előadóra (1998)
	II. négy előadóra (1999)
<i>A szem mozgásai</i>	<i>Orfeusz kertje</i>
I. zongorára (1973)	Orfeusz kertje (1974)
II. két zongorára (1973, átdolg.: 1999)	Orfeusz kertjének visszhangjai — Nyolc dal Tandori Dezső verseire (1984–87)
III. három zongorára (1973)	Orfeusz kertjének visszhangjai — Infinitívusz (1995)

2. táblázat. Műcsoportok Jeney Zoltán életművében

A változatok bizonyos technikák, például a betű–hang átkódolásos rendszer, vagy véletlen eljárások különféle kidolgozásaira éppúgy épülhetnek (így például a *Szem mozgásai*- és a *Being time*-sorozatban), mint zenei vagy tartalmi kapcsolatokra. Az 1982-es *Soliloquium* 1a például az 1967-es *Soliloquium* 1 rákfordítása, de tartalmi —Tandori Dezső költeményére hivatkozó— kapcsolat köti össze az Orfeusz-kertje csoportot is, amelynek kiindulópontja az 1974-es keltezésű, nyolc hangszerre írott Orfeusz kertje, tíz évvel későbbi folytatása az Orfeusz kertjének visszhangjai című vers megzenésítése a Nyolc dal Tandori Dezső verseire ciklusban, és újabb tíz évvel későbbi verzió ugyanennek a versnek Infinitívusz-beli változata. Hasonló műcsoportot képeznek egyébként a Halotti szertartás mottójára épülő, különféle előadói apparátusra írott *Ricercaré*k is. Ezekből nyolc különböző változat készült 1988 és 2008 között (3. táblázat):

1988: orgonára	1992: zongorára
1989: MIDI-vezérlésű samplerre és tizenhat hangszóróra	1993: vonószzenekarra (átdolg.: 2009)
2003: két vonószzenekarra	2003: két zongorára
2007: vonósötösre	2008: négy fuvolára

3. táblázat. Jeney Zoltán *Ricercare*-változatai

A leginkább figyelemre méltó műcsoport Jeney oeuvre-jében az 1980 és 1998 között keletkezett Herakleitosz-sorozat, amely különböző hangszerelésű és koncepciójú alkotásokat foglal magában (4. táblázat):

Herakleitosz H-ban — szóló hangszerre (1980)

Herakleitosz vízjele — két előadóra (1983)

Herakleitosz-értelmezés — 5-6 előadóra (1984)

Herakleitosz utóidényben — vibrafonra, cimbalomra és 12 hangszerre (1984–1988)

Heraclitus's transformations — egy vagy két zongorára (1997)

Herakleitoszi töredékek — kamaraegyüttesre (1998)

4. táblázat. A Herakleitosz-műcsoport

A Herakleitosz H-ban esetében a szóló hangszeren előjátszott hosszú dallamot emlékezetből kell visszaidézniük más hangszereknek (1. kottapélda):



1. kottapélda

E dallamból a többi előadó hangszerén csak annyi marad meg, mint Hérakleitosz töredékeiből, amelyeket csak mások emlékei és leírásai alapján ismerünk. Mindez azt is jelenti, hogy a Herakleitosz H-ban című kompozíciónak nem létezhet két egyforma előadása, annak ellenére, hogy a zeneszerző a darab és előadása igen sok elemét előre pontosan meghatározza. Ugyanez az elv Jeney Zoltán számos, egykorú művében megjelenik (ilyen például a *Rondellus*, a *something found*, a *Fantasia su una nota*).

A Herakleitosz H-ban után keletkezett Herakleitosz-kompozíciók az első darab egy-egy lehetséges kidolgozását mutatják be, ám e kidolgozásokból kiindulva a kilencvenes évek végére ciklusokká bővülő műváltozatokban már valódi Herakleitosz-feldolgozásokkal, hagyományos értelemben vett variációsorozatokkal találkozunk. A Herakleitosz-változatok legszembetűnőbb jellegzetessége az a lefelé haladó skála (h-a-g-f-e-d kezdettel), amellyel mindegyik verzió kezdődik. Ez a hangsor, illetve a belőle származtatott másik 63 változat — amelyet Dobszay László hat hangból álló pszeudomodális skálának nevezett el⁹ — Jeney hangrendszérének legmeghatározóbb eleme. Első alkalommal az Apollónhoz című 1978-as kantátában alkalmazta Jeney, itt az orgona a skála 64 verzióját mutatja be a darab elején, és a kórus, illetve a kíséretet ellátó orgona és angolkürt többször ismételve, végig unisonóban énekli-játssza több mint 25 percig. (2. kottapélda)



2. kottapélda

⁹ DOBSZAY László: *Jeney Zoltán: Halotti szertartás. Programfüzet.* Budapesti Őszi Fesztivál, Budapest 2005. 13. A teljes szöveggel együtt olvasható: *Magyar Egyházzene* XIII (2005/2006) 265–292.

Az Apollónhoz-ban azonban felfelé halad a nyitó skála, míg a legtöbb Jeney-kompozícióban inkább a Herakleitosz-féle lefelé haladó sor a gyakori. A hathangú skála alakjai különböző Jeney-művekben tűnnek fel, az Infinitívusz ciklusát is ez tartja össze tematikailag: megjelenik a Mottóban és A Halál-tó fölött-ben is, valamint a Halotti szertartással közös „De szégyen élni”-tételben.

E kórustétel mellett a hathangos pszeudomodális skála a Halotti szertartás más tételeiben is meghatározó szerepet tölt be. Elrejtve jelenik meg a Vesperás népdalfeldolgozásaiban (II), a *Pater noster*-ben (III/10), az *In paradisum* antifónában (IV/30) és a *Memento mei* responzóriumban (V/42). A Halotti szertartás három tétele azonban egyértelműen feltárja a kapcsolatot a Herakleitosz-műcsoporttal: a hegedűkön megszólaló skáladallam —a Heraclitus' Transformations 4., Herakleitoszi könnyecsepp című tételének átvételével— először az V. rész *Deus qui fundasti terram* orációjában (33) jelenik meg, és ennek egy variánsa szólal meg később, a VI. rész *Deus qui nos melius in domo luctus* orációjában (46b) (3a–b kottapélda). A *Nunc dimittis*-ben viszont (V/41a) a Heraclitus' Transformations egy másik tétele, a Herakleitosz újabb vízjele idéződik vissza. Mellesleg mindkét önidézet megjelenik a Herakleitosz-töredékekben is.

A felsorolt példák tanúsítják, hogy Jeney Zoltán alkotásai között sok az átjárás, és hogy bizonyos jellegzetességek átszövik az egész életművet. Látványos példája ennek az Önidézetek minden tételében megjelenő cantus firmus, egy dallam, amely a b és a hangok aszimmetrikus váltakozására épül. A két hang forrása Jeney 1979-es kísérleti alkotása, a KATO NK BJ 300 1979. július 22. 10.30 Liptó utca, amelyben egy daru b és a hangját használja fel a zeneszerző. A b–a hangpár azonban nemcsak az Önidézetekben tér vissza, hanem más Jeney-kompozíciókban is, például a Kálnoky László verseire írott *Lángok árnyékában* kórusciklus (1982) A labirintus című, 2. tételében (4a kottapélda), illetve a Babits-költeményre írott *Az örök folyosó* című kórusműben (1983) (4b kottapélda). A két hang ismétléséhez a végtelenség poétikai képzelete társul, ennél azonban lényegesebb, hogy általában egy jellegzetes kórusletét is kapcsolódik hozzá: a szólamokban fáziseltolódásos módon kisszekundban mozgó, homoritmikus szólamok jelennek meg, és a b–a hang valamelyik belső szólamba kerül. E letét szerepel a Halotti szertartásban is: az V. részben épp a Herakleitosz-dallamhoz kapcsolódik a *Deus qui fundasti terram* orációban (3a kottapélda), itt a tenor 1 szólaltatja meg a b–a hangokat. A b–a alapra épülő, homoritmikus-akkordikus recitáció azonban a Halotti szertartás két másik orációjában (IV/26, 28), illetve egy lekción két változatában (I/3d és III/11) is visszatér. Mind a két önidézet —a Herakleitosz-dallam, illetve a b–a hangpár— alkalmazásának gondolata a komponálás viszonylag kései szakaszában merült fel, mint arra a tételrend-leírások egyértelműen utalnak.

No 33 - Oratio: Deus, qui fundasti terram

1 $\text{♩} = 88 (\text{♩} = 264)$

Vocal parts: S. (Soprano), Ca. (Cantata), T. I. (Tenor I), T. II. (Tenor II), B. I. (Bass I), B. II. (Bass II). The lyrics are: De - us, qui fun - das - ti ter - ram, for - mas - ti cae - los, qui lo - ca si - de - ri - bus sta - bi - li - ta - ti -

Woodwinds: Fl. 1, Fl. 2, Fl. 3, Ob. 1, Ob. 2, Cl. 1, Cl. 2, Cl. 3, Mib. (Musical Instrument B). The woodwinds play a complex, rhythmic pattern throughout the piece.

Brass: Cu. 1, Cu. 2, Cu. 3, Cu. 4, Cu. 5, Cu. 6, Cu. 7, Cu. 8, Mar. 1. The brass section provides a strong harmonic and rhythmic foundation.

Strings: VI. I. 1-2, VI. I. 3-4, VI. I. 5-6, VI. II. 5-6. The strings play a steady, rhythmic accompaniment.

Other instruments: The score includes various other instruments such as the Oboe, Clarinet, and Bassoon, each with its own part.

3a. kottapéllda.

A labirintus

- Kálnoky László

Jeney Zoltán (1902)

[♩ = 300 MM.]

conciato, con articolazione precisa

1

S. A la-bi-rin-tus a-hol a pa-lo-ta ka-pu-ján be-lép-ni már bu-ka's

M.s. A la-bi-rin-tus a-hol a pa-lo-ta ka-pu-ján be-lép-ni már bu-ka's

A. A la-bi-rin-tus a-hol a pa-lo-ta ka-pu-ján be-lép-ni már bu-ka's

T. A la-bi-rin-tus a-hol a pa-lo-ta ka-pu-ján be-lép-ni már bu-ka's

Ba. A la-bi-rin-tus a-hol a pa-lo-ta ka-pu-ján be-lép-ni már bu-ka's

B. A la-bi-rin-tus a-hol a pa-lo-ta ka-pu-ján be-lép-ni már bu-ka's

2

a-hol a fo-lyo-só-kon a já-ra's bi-zony-ta-lan ta-po-ga-tó-zás

a-hol a fo-lyo-só-kon a já-ra's bi-zony-ta-lan ta-po-ga-tó-zás

a-hol a fo-lyo-só-kon a já-ra's bi-zony-ta-lan ta-po-ga-tó-zás

a-hol a fo-lyo-só-kon a já-ra's bi-zony-ta-lan ta-po-ga-tó-zás

a-hol a fo-lyo-só-kon a já-ra's bi-zony-ta-lan ta-po-ga-tó-zás

a-hol a fo-lyo-só-kon a já-ra's bi-zony-ta-lan ta-po-ga-tó-zás

4a. kottapéllda.

Az örök folyosó
- Babits Mihály - **Jeney Zoltán**

Molto flessibile
♩=60 ♩=80 ♩=96 ♩=105

S. + Fl. T. ad lib.
A - é - e - e -

Ms. + Fl. T. ad lib.
A vé - ég le -

A. + Fl. III. ad lib.
vé - he - en

T. + Cl. T. ad lib.
A vé - he - tet - len

Bar. + Cl. II. ad lib.
vé - ég - en

B. + Cl. III. (or Cl. I.) ad lib.
vé - ég - he - te - et - le -

Org. (ad lib.)
[pppp] [0:15]

© 1984 by Editio Musica, Budapest
Printed in Hungary
Z. 12 686

4b. kottapélda.

A b–a hanghoz hasonlóan járja át az életművet egy hangszerelési sajátosság: Jeney érzékelhetően vonzódik egy jellegzetes csengő-bongó hangszereléshez, amelyet elsősorban az antik tányérok, krotálok alkalmazásával hoz létre. Ez a csengés-bongás már az első megírt tételnek, a Subvenite-nek is sajátja volt —ami jelzi, hogy ez az önidézet-típus (valójában jellegzetes hangvétel) a komponálás legkorábbi rétegében is megjelent—, de a Halotti szertartás más tételeiben is meghatározó szerepet játszik, főként az *In paradisum* antifónában (IV/30). A csengés-bongás forrásai a hetvenes évek második felére nyúlnak vissza: már az Apollónhoz hangszerelésében meghatározó szerepet játszottak az antik tányérok, de az *Impho* 102/6 (1978), az *Arupa* (1981), *Az örök folyosó*, az *O admirabile* (1984), az *Etruszk nyitány* (1987), a *moulderin tongue in a pounderin jowl* (1993) krotáljai, antik tányérjai és fémes ütőhangszerei is mind ezt a hangzást dolgozzák ki. Ezekben a művekben —akárcsak a Halotti szertartásban— a csengés-bongás ősi szertartások allúziójára játszik rá.

Jeney tehát alapképletekkel, zenei alapanyagokkal, sok esetben olyan talált tárgyakkal dolgozik, amelyekhez az évtizedek során vissza-visszatér, mivel sokféle kidolgozási lehetőséget rejtenek magunkban.¹⁰ A talált tárgyak újból és újból kérdéseket vetnek fel, amelyekre újabb és újabb válaszokat kell adni. Innen nézve Jeney Zoltánnak a Halotti szertartásban csupán a talált tárgyak újabb elrendezését kellett kitalálnia, még ha ez a „csupán” rendkívüli intellektuális teljesítményt takar is. Mindez azt is jelenti, hogy a Halotti szertartásban felhasznált talált tárgyak experimentális eredetűek, miközben maga a mű egy hagyományos rituálé szerkezetét követi és hangsúlyos szerepet játszik benne a gregorián tradíció. Az experimentum és a hagyomány találkozása kényszerítette ki azt az égető kompozíciós kérdésfelvetést, hogy mit is lehet kezdeni az experimentális alkotói attitűddel egy hagyományos zenei közegben. Jeney Zoltán Halotti szertartása ily módon arra mutat példát, miként válik a talált tárgy a zeneszerzés-történeti paradigmaváltás tárgyává.

¹⁰ Maga Jeney is utal arra Déri Balázsnak adott interjújában, hogy zeneszerzői pályáján a talált tárgyak meghatározó szerepet játszottak. A Bartók Rádióban elhangzott beszélgetés rövidített alakja: DÉRI Balázs: „Új magyar szakrális zenemű. Jeney Zoltánnal beszélget Déri Balázs”, *Vigília* <http://www.vigilia.hu/regihonlap/2006/2/deri.htm> (utolsó megtekintés: 2013. március 31.). Ugyanennek az interjúnak egy bővebb változata megjelent: *Magyar Egyházzene* XIII (2005/2006) 293–302.