

10.18132/LFZE.2010.19

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28. számú művészet- és művelődés-
történeti tudományok besorolású
doktori iskola

ZONGORAJÁTÉK – JÁTÉK A ZONGORÁVAL
TERÉNYI EDE *PIANO PLAYING* CÍMŰ
SOROZATA

GYÖRFI LAURA DITTA

TÉMAVEZETŐ: BALASSA SÁNDOR

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2009

Bevezető	3
Életút	7
1. Életrajz	7
2. Alkotói korszakok	12
2.1. Ötvenes évek: Kezdetek. A bartóki évek	13
2.2. Hatvanas évek: a dodekafónia	14
2.3. Hetvenes évek: a zenei grafika	15
2.4. Nyolcvanas évek: ütőhangszerek, jazz, neobarokk	16
2.5. Kilencvenes évek: a neomuzikális korszak	17
I. Gyökerek – stílusmodellek. Hommage-darabok ősöknek és kortársaknak	20
1. A magyar népdal	22
2. Középkor	23
2.1. A gregorián ének	23
2.2. Középkori diatonikus modulusok	24
3. Reneszánsz: többszólamúság, Palestrina	25
4. Barokk: műfajok, formák, (menüett, gavotte, a rondóforma és ötvözetek, prelúdium, toccata, fantázia, capriccio, Scarlatti-szonáta), polifon szerkesztésmódok (invenció, kánon)	27
4.1. Menüett	27
4.2. Gavotte	27
4.3. A rondóforma és ötvözetek	28
4.4. Prelúdium, toccata, fantázia, capriccio	30
4.5. A Scarlatti-szonáta	33
4.6. Polifon szerkesztésmódok: kánon, invenció	33
5. A bécsi klasszika: Joseph Haydn	35
6. A 19. századi romantikus zene	36
6.1. Fryderyk Chopin	36
6.2. Liszt Ferenc	37
6.3. Johannes Brahms	38
7. A 20. század: Claude Debussy, Maurice Ravel, Bartók Béla, Igor Stravinsky, Szergej Prokofjev, Alban Berg, Henry Cowell, John Cage, Carl Orff, Pierre Boulez, Krzysztof Penderecki, Arvo Pärt, Ligeti György	39
7.1. Claude Debussy	40
7.2. Maurice Ravel	42
7.3. Bartók Béla	42
7.4. Igor Stravinsky	45
7.5. Szergej Prokofjev	46
7.6. Alban Berg	46
7.7. Henry Cowell	48
7.8. John Cage	48
7.9. Carl Orff	48
7.10. Pierre Boulez	49
7.11. Krzysztof Penderecki	49
7.12. Arvo Pärt	49
7.13. Ligeti György	50
II. Célok és eszközök	52
1. Zongoratechnikai és előadási eszközök	52
1.1. Zongoratechnikai eszközök	52
1.2. Az ujjrend	53
1.3. Előadási eszközök: regiszter-, hangszín-játék	54

2. Kreativitás	56
2. 1. A modellek és szerepük.....	56
2. 1. 1. Képzettársítások	56
2. 1. 2. Az alkotóelemek bemutatása és utalás a lehetséges formákra	57
2. 2. A megoldások és szerepük	58
2. 2. 1. A meghatározatlan paraméterek – hangmagasság, tempó, karakter és metrum – meghatározása	59
2. 2. 1. 1. Hangmagasság.....	59
2. 2. 1. 2. Tempó, karakter, metrum	61
2. 2. 2. A forma és kialakítása	61
2. 2. 3. Egyszerű kompozíciós eszközök, szerkesztésmódok.....	62
3. Ritmikai, dallami, harmóniai, formai sajátosságok az improvizációs szabadság jegyében	65
3. 1. Ritmika: metrum – tempó: kötöttség és szabadság	65
3. 2. Melodika: a kulcs-scordatura	68
3. 3. Együtthangzás – A harmónia mint szín.....	69
3. 4. Forma: a nyitott, variábilis forma.....	72
Összegzés	75
Függelék.....	76
Bibliográfia.....	99

Bevezető

Jelen dolgozat témája egy Magyarországon kevésbé ismert zeneszerző, Terényi Ede zongorára komponált darabjainak áttekintése. Az olvasóban rögtön felmerülő kérdésre – milyen indíttatásból kezdtem kutatni ezt a témát? – személyes erdélyi emlékeimmel válaszolhatok. Először szüleimtől hallottam Terényi Edéről: tisztelettel és büszkeséggel említették nevét és gyermekként egy televízió-műsorban is láttam-hallottam. Nem emlékszem, hogy miről volt szó – zenéről, annyi bizonyos –, azonban megmaradt bennem egy vidám, mosolygós, rokonszenves – ma azt mondanánk: pozitív kisugárzású – ember képe.

Aztán egy napon – már egyetemi hallgató voltam – rábukkantam otthon egy könyvre *Zene marad a zene?*¹ címmel. Ahogyan elmerültem a kötet olvasásában – amelynek címe Mozartnak édesapjához írt szavait juttathatja eszünkbe² –, egyre inkább úgy éreztem, hogy meg kell ismernem Terényi Edét zeneművein keresztül is. Nem sokkal később – volt szakközépiskolai tanárainnak, a két Terényi-tanítvány Órás Katalinnak és Banciu Gabrielnek köszönhetően – a személyes találkozásra is sor került. Megismerve írásait, zenéjét, személyiségét, érdeklődésem zongorára írt kompozíciói felé irányult.

Az általa írt zongora-, illetve zongorás művek impozáns sorát áttekintve, megannyi színes műfajra és darabra bukkantam. Terényi elkötelezettségét és érdeklődését a hangszer és annak lehetőségei iránt több kompozíciója bizonyítja: például a *Masques* összefoglaló címmel megjelent kézzongorás-ütőhangszeres művek, emellett zongoraversenyek és zongorás kamaradarabok – többek között dalok – is megemlíthetők.

A zeneszerző színes egyéniségét talán más műfajban megragadni hálásabb feladat lett volna. Zongoristaként azonban leginkább a zongoradarabok vizsgálatát éreztem kézenfekvőnek. Ezért választottam a szerzői összkiadásból a szóló zongoraműveket és egy kézzongorás művet tartalmazó, tehát a kizárólag ennek a hangszernek szentelt *Piano Music* című kötetet. A *Piano Music* a következőket tartalmazza: *Suite for piano* (1954), *Un poco alla Bartók* (1957), *Sonata aforistica* (1961), *Scarlattiana* (1986), *Rhythms* (1991), *Pavane Variations* (2005), *Japanese Gardens* (2006), *Piano Playing* (1973-2006).

A *Suite for piano* és az *Un poco alla Bartók* korai művek, amelyeken erősen érezhető Bartók és a népzene hatása. A *Sonata aforistica* már dodekafon technikával íródott, de még mindig *Hommage à Béla Bartók*. A *Scarlattiana* a régebbi korok zenéje felé fordulás, a

¹ Terényi Ede: *Zene marad a zene?*. (Bukarest: Kriterion Könyvkiadó, 1978)

² Mozart édesapjának. Bécs, 1781. szeptember 26. In: Mozart breviárium. Levelek – dokumentumok. Kovács János (szerk. és ford.) (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat Budapest, 1961). 275-278. 276.

Rhythms a jazz és a boogie-woogie hatását tükrözi. A *Japanese Gardens* a keleti exotikum ihlette kézzongorás mű. Tételeinek kiindulópontja egy-egy japán hangsor, pontosabban a **koto** három hangolási módja: katokumoi, hirajoshi, ivato.³

Végül terjedelmi okokból és azért, mert sokszínűsége ellenére mégis egy egységet képez, a *Piano playing* sorozat bemutatására szűkítettem dolgozatom témáját, és ennek segítségével próbáltam betekintést nyújtani Terényi Ede zeneszerzői világába, remélve, hogy a darabok pedagógiai alkalmazhatóságát is felmutathatom.

A *Piano playing* sorozat alkotja a *Piano Music* kötet túlnyomó részét – ide kerül a kötet súlypontja is –, és valódi jelentősége abban áll, hogy a zongoratechnikai problémákkal szemben vagy azokkal párhuzamosan, erőteljesen hangsúlyozza a tanulók zeneszerzésbe való bevezetését is. Ez a komponálásra szinte felhívó és azt egyben elemző tanulmányjellege jelenti számomra a kötet legfontosabb újítását. Hiszen a hangszer-pedagógia rendszerint csak utal a művek mögött álló kompozíciós problémákra, mivel természetszerűleg a hangszerjáték problémáinak ad nagyobb teret. Az elemzésre szánt kötet anyaga a *Piano playing* hat füzetével megpróbál egyensúlyt teremteni a két világ: a hangszerjáték és a zeneszerzés-játék között. Nagyon sok darabnak több változa is van: az első mindig az alapelemeket bemutató „model”; ezt követi a hozzá tartozó egy, két, olykor három „resolution”, amelyek a vázlatos modellek kidolgozott variánsai.⁴ Úgy ítélem meg, hogy az ilyen módon javasolt – a tanulók számára elérhető – zeneszerzési feladatok megoldása jelentős mértékben kiszélesíti a hangszerstanulási távlatait.

A darabok alapgondolata a tanulók kreativitásának, alkotóképességének fejlesztése és kimunkálása, és ennek eredményeként az improvizációs készség magas szintre emelése. Az előadó nem pusztán egy mechanikus gépezet, hanem gondolkodó lény, aki uralja a zenei folyamat külső és belső történéseit. A darab sem egy tárgy, amelyet csak egyféleképpen lehet előadni. A *Piano playing* darabjai zömmel nyitott zenei szerkezetek. Továbbgondolva a szerzői szándékot, előadásról előadásra változtatják formájukat és minden más paraméterüket, tehát élő folyamattá válnak. Így lesz a darabból tárgy helyett organikus élőlény.

³ Otto Abraham – Erich von Hornbostel: „Tonsystem und Musik der Japaner. 4. Musiktheorie” In: *Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft*. Band I. (München: Drei Masken Verlag, 1922): 198-205.

⁴ A kottában feltüntetett két meghatározást a továbbiakban a következő módon említjük: a „model” helyett a magyar megfelelőjét, a „modell”-t használjuk; a „resolution” esetében a „megoldás” mellett megtartjuk az eredeti angol változatot is.

Az elsődleges forrás, amelyre támaszkodtam a szerzői összkiadás 2006-ban megjelent *Piano music* kötete.⁵ Ezen kívül Terényi Ede rendelkezésemre bocsátotta a VI. füzet egy korábbi változatát és a IV. füzet kéziratot tisztázott, valamint az V-VI. füzetek egyes darabjaihoz fűzött magyarázatokat. Ez utóbbiak a hetvenes-nyolcvanas években a még kevésbé ismert, újabb, 20. századi notációt voltak hivatottak értelmezni, tehát főként jelmagyarázatként szolgáltak; emellett általában egyetlen frappáns mondatba tömörítve foglalták össze az adott darabot létrehozó szerzői szándékot.

A kottákon kívül kevés forrás áll a kutató rendelkezésére. Ezek közül a legfontosabb – a dolgozatom címének ötletét is adó – Terényi Ede a *Piano playing* első darabjait tárgyaló írása adta: *Zongorajáték – játék a zongorával. (Gondolatok a VII. és VIII. füzet darabjairól.)*⁶ A zeneszerző alkotói periódusainak felvázolásában és zenei világképének közelebbi megismerésében nyújtott segítséget Gabriela Cocának, a Terényi-művek avatott ismerőjének a bukaresti *Muzica* folyóirat 1997-es évfolyamának 3. és 4. számában megjelent két román nyelvű cikke, amely számos idézetet tartalmaz Terényi Edétől.⁷ Több 20. századi zeneszerző esetében az önkifejezés eszköze – a zene művelésén és megkomponálásán túl – a zenei gondolatok leírása illetve az arról való beszélgetés. Terényi Ede esetében saját publikációs tulajdonképpen a társművészetek és kortársak vonatkozásában megfogalmazott cikkek, amelyek közvetetten ugyan, de némi rálátást nyújtanak művészi önmeghatározására.⁸ Tekintve azonban a források csekély számát, még inkább felértékelődik az a tény, hogy 2005-2007 között több alkalommal is lehetőségem nyílt a szerzővel személyesen találkozni. Beszélgetéseinkre lábjegyzetekben fogok hivatkozni.

A disszertáció első fejezetében megpróbáltam a darabok kiindulópontjául szolgáló stílus-modelleket zenetörténeti korok szerint rendszerezni, majd a másodikban a sorozat pedagógiai céljából kiindulva a *Piano playing* legjellemzőbb zeneszerzés-technikai eszközeit bemutatni. Minden darab egy talány és mindegyiket más kulcs nyitja. Ebben nyújtanak segítséget a szerző által kínált megoldások.

⁵ Meg kell említenem, hogy a kötetbe sajnálatos módon sok nyomdahiba került. A modell–megoldás formában megjelenő darabok esetében viszonylag könnyebb következtetni a helyes változatra. Ahol az elemzés során ilyen probléma merül fel, jelezni fogom. [Gy. L.]

⁶ Terényi Ede: „Zongorajáték – játék a zongorával. Gondolatok a VII. és VIII. füzet darabjairól.” In: Benkő András (szerk.): *Zenatudományi írások.* (Bukarest: Kriterion Könyvkiadó, 1986): 64-74. Az említett írásból kiderül, hogy a sorozat eredetileg tizenkét füzetet ölelt volna fel. Az akkor VII-VIII.-nak tervezett füzetek a mostani V-VI. füzeteknek felelnek meg. [Gy. L.]

⁷ Gabriela Coca: „Ede Terényi. Retrospectiva a cinci decenii de creație [Terényi Ede. Visszatekintés öt évtized alkotói tevékenységére.] (I)”. *Muzica* 1997/3: 34-49. Uő. „Ede Terényi. Retrospectiva a cinci decenii de creație (II)”. *Muzica* 1997/4: 17-30.

⁸ Terényi Ede: i.m. Uő.: *Paramuzikológia.* (Kolozsvár: szerzői kiadás, 2001). Uő.: *Zene – tegnap, ma, holnap.* (Kolozsvár: Stúdium Könyvkiadó, 2004). Uő.: *Zene – költői világ.* (Kolozsvár: Grafycolor, 2008)

A címek után zárójelben római számmal jelöltem a füzet számát, arab számmal a darabnak a füzetben belül elfoglalt helyét. A címek teljes listája a Függelékben található. Az elemzéseket kottapéldákkal illusztráltam. A rövid, pár ütemes kottapéldák a főszövegbe illesztve, az egész oldalasak a Függelékben találhatók. Szívem szerint még több kottapéldát használtam volna, de belátva a dolgozat terjedelmi határait, erről az elképzelésemről lemondtam. Ugyanakkor itt szeretném felhívni az érdeklődő figyelmét arra, hogy a darabok részletesebb megismeréséhez az összkiadás fent említett kötete nyújt további segítséget.

Terényi Ede zongorára írott zenéjének monografikus felmérése túllépne e disszertáció keretein. Az egyetlen kötetbe foglalt zongoradarabok mind terjedelemben, mind művészi vonatkozásban rendkívül gazdag anyagot kínálnak az elemzőnek, hiszen tartalmazzák mindazokat a vonatkozásokat, amelyek Terényi Ede zongoramuzsikájának koncepcióját jellemzik. Lényegében tehát a szerző e törekvéseinek feldolgozására vállalkoztam zongoraműveinek tükrében. Ezt azért tartom fontosnak, mert sokszínű stílusában, szerkezeti felépítésében, a zenén belüli interdiszciplinaritásában – hangszerjáték-zeneszerzés, zeneszerzés-hangszerjáték, vagy másképp fogalmazva: *zongorajáték – játék a zongorával* – és a zene vizualizálásában sokféle egyéni, eredeti elemet tartalmaz. Nem csak a 20. század zenei világát idézi meg az úgynevezett *hommage*-művekben, hanem visszafelé haladva a zenetörténetben, a mai kortárs zeneszerző szemszögéből elemezve eleveníti fel a régebbi korok muzsikáját. Ezek alapján szorítokozom ennek a kötetnek a *Resolution*-variánsok nélkül közel hetven kis kompozícióból álló kaleidoszkópszerű világának bemutatására.

Ezúton szeretnék köszönetet mondani Terényi Edének, aki személyes beszélgetésekkel és rendelkezésemre bocsátott kiadványokkal, kéziratokkal segítette munkámat; valamint Balassa Sándornak a dolgozat megírásában nyújtott segítségért. Továbbá köszönettel tartozom Dalos Annának kritikai észrevételeiért.

Győrfi Laura

Budapest, 2009.12.01.

Életút

1. Életrajz

Terényi Ede 1935. március 12-én született Marosvásárhelyen (Románia). Szülei zeneértő és aktívan muzsikáló emberek voltak, akik zeneszeretetükkel megalapozták gyermekeik zenei érdeklődését – nem véletlen, hogy az idősebb nővér szintén a zenei pályát választotta: jazz zongorista lett az Egyesült Államokban.⁹ Terényi Ede így vall erről: „Olyan családba születtem, ahol mindig operamuzsika szólt. [...] Édesanyámtól kaptam az élet, a természet és a művészetek – így a zene – szeretetét is.”¹⁰

A marosvásárhelyi Bolyai Farkas Elméleti Líceummal párhuzamosan kezdte el zenei tanulmányait a Művészeti Líceumban. Először szolfézst és zenetörténetet, később összhangzattant és zeneszerzést tanult Tróznér József¹¹ zeneszerző irányításával, aki a bécsi Zeneakadémián szerzett diplomát Franz Schmidt (zeneszerzés) és Richard Stöhr (összhangzattan) tanítványaként. Franz Schmidt Arnold Schönberg baráti köréhez tartozott, így Tróznér József közvetítésével Terényi Edéhez már ekkor eljutottak a 20. század elejének zenei törekvései.¹²

Tróznér József nélkül semmiképp sem lett volna belőlem zeneszerző, a szó legátfogóbb értelmében. [...] Tróznér József volt az, aki tekintetemet, hallásomat és lelkemet az európai zene felé irányította, annak fejlődésére és történeti összefüggéseire, a műfajok, stílusok és zenei nyelvezetek csodálatos palettájára.

Abban az időben kezdtem el szenvedélyesen lemezeket hallgatni – régi és megkopott hangminőségűeket –, mégis ezekről ismertem meg Muszorgszkij, Rimszkij-Korszakov, Debussy és Ravel műveit.¹³

1952-ben érettségizett, és ugyanebben az évben végezte el – életkorát meghaladva – a főiskolai szintű marosvásárhelyi Zenekonzervatóriumban a zongoraszak II. évfolyamát. Zongoratanára – Chilf Miklós – Cortot-növendék volt; olaszországi és párizsi tanulmányait

⁹ A szerzővel folytatott beszélgetésekből. (2006. július)

¹⁰ *La puerta del sol*: portréfilm Terényi Edéről (ARTdelenisme sorozat. Producerek: Gelărean, Alin és Vig Emese. TVR Cluj a TVR Cultural részére, 2007)

¹¹ Terényi Ede: „Tróznér József emlékére”. In: Uő.: *Zene – költői világ*. (Kolozsvár: Grafycolor, 2008): 151.

¹² Lásd az 1. lábjegyzetet

¹³ Gabriela Coca: „Ede Terényi. Retrospectiva a cinci decenii de creație (I)”. *Revista Muzica*. 1997/3: 34-49. 35.

követően később Marosvásárhelyen adta át tanítványainak azt a zenepedagógiai szellemiséget, melyet neves mestere képviselt.

Külön említést kell tennünk László Árpádról is, aki zongorázni Erkeltől, szeneszerzést pedig New York-ban Dvořáktól tanult.¹⁴ Amikor tanárát kinevezték a New York-i konzervatórium művészeti igazgatójának, László Árpád mesterét követve bepillantást nyert a kibontakozó amerikai zenei életbe. Jelen volt az *Új világ* szimfónia próbáin és bemutatóján. Terényi Ede így nyilatkozik:

Amikor zongoraművészként Marosvásárhelyre került, ő hozta el számomra New York századfordulós világát. Gyerekfejjel Dvořák szimfóniáját – különösen *Scherzo*-ját – a new york-i »Új Világ« megtestesítőjének éreztem.¹⁵

A kolozsvári Gheorge Dima Zeneakadémián zeneszerzés- és összhangzattan-tanára a Kodály-növendék Jodál Gábor¹⁶ volt. Tanárai voltak még Major Ferenc (szolfézs-zeneelmélet), Max Eisikovits (ellenponttan), Jagamas János (formatan és népzene), Wilhelm Demian (hangszerelés), Lakatos István (zenetörténet), Nagy István (karvezetés). A zeneszerzés mellett zongora főtárgy tanulmányait is folytatta Szabó Gézánál.

1974-ben és 1978-ban a Darmstadt-i modern zenei kurzus és fesztivál (Internazionale Ferien Kurse) ösztöndíjasaként Xenakis, Stockhausen, Rihm és Ferneyhough zeneszerzés óráit látogatta.¹⁷

Friss diplomásként először a Kolozsvári Koreográfiai Szakközépiskolában vállalt korrepetitori állást (1958-1960), majd a Kolozsvári Gheorge Dima Zeneakadémia zeneszerzés tanszakán lett gyakornok, 1962-től tanársegéd.¹⁸ Pályája elején, a hatvanas években, ellenponttant, később, a hetvenes évektől összhangzattant¹⁹, majd a nyolcvanas évektől zeneszerzést is tanít. Zenetudományi doktorátusát 1983-ban szerzi meg.²⁰

Már középiskolai évei alatt, Tróznér Józsefnek köszönhetően bepillantást nyert Mozart operáinak világába és azoknak dramaturgiai felépítésébe. Az elvetett mag termékeny földbe

¹⁴ Lásd Kemenes Csilla: „László Árpád – a pedagógus (1864-1960)”. In: Benkő András (szerk.): *Zenetudományi írások*. (Bukarest: Kriterion Könyvkiadó, 1980): 187-198.

¹⁵ Lásd az 1. lábjegyzetet.

¹⁶ Jodál Gábor a Járdányi Pál, Sugár Rezső és mások neve által fémjelzett generációhoz tartozott. [Gy. L.]

¹⁷ Oltea Șerban Pârâu: „Terényi, Ede” In: Uő. : *Larousse. Dicționar de mari muzicieni*. (București [Bukarest]: Editura Univers Enciclopedic, 2000): 480.

¹⁸ Benkő András: „Romániai magyar zeneszerzők. Terényi Ede”. *Művelődés* XIII/7 (1970): 33.

¹⁹ Coca, i.m. (Lásd az 5. lábjegyzetet.), 37.

²⁰ www.mmakademia.hu 2007.04.16

esett, hiszen ma már Terényi Ede nevéhez fűződik egy új tantárgy, a zenei dramaturgia bevezetése a Gheorghe Dima Zeneakadémia intézményes tantervébe is.²¹

A zenei dramaturgia egyfajta összművészeti gondolkodást igényel. Terényi gyermekkori operaszeretete, valamint az összhangzattani és zeneszerzői tanulmányai és érdeklődése szinte predesztinálták arra, hogy a kompozíciók egy mélyebb megértését – beleértve a dramaturgiai csomópontok: feszültség, oldás, stb. –, születését és interpretációját tanítsa. Csoportos pedagógiai foglalkozásain egyaránt foglalkozik zeneszerzőkkel, operarendezőkkal és énekesekkel. Ezen órák célja a kompozíciós elvek gyakorlatbeli megismertetése és tudatos alkalmazása. Egy énekes számára elengedhetetlen, hogy ne csak előadja, de ismerje is az adott darabot, legyen az opera vagy bármilyen más zenemű, hiszen ez alapján tudja követni és követtetni a közönséggel a darab történéseit, mind zenei, mind színpadi értelemben. Ugyanakkor a zeneszerzőre vár a feladat, hogy művében ezeket a csomópontokat helyesen megfogalmazza, rögzítse – a későbbiekben ebből indul ki az előadó és a rendező is.

Terényi ezen a területen végzett kutatásai természetesen szorosan kötődnek Lendvai Ernő analíziseinek alapos tanulmányozásához is. Ezek közül nemcsak a *Bartók dramaturgiája*, illetve a *Bartók és Kodály harmóniavilága*,²² hanem már

a *Kétzongorás szonáta* [sic!] elemzése [...] egy új zenetudományi diszciplínának, a zenei dramaturgiának volt első és mindmáig legnagyobb hatású úttörő megnyilvánulása. [...] a zenei dramaturgia nemcsak hogy teljes értékű zenei doménium, de szintézise az elemzésnek és a stilizikának, tehát abszolút nélkülözhetetlen mindenféle zenei tanulmány keretében, legyen az előadóművészi, zenetudósi, zeneszerzői szak.”²³

Terényi megfogalmazása szerint Lendvai egy új területen új távlatokat nyitott számára is:

A zenedramaturgia egy sor kérdésre keres választ: milyen zenei elemek növelik vagy csökkentik a hangzásfolyamatokon belül a feszültséget, a feszültségek feloldását, a fény és árnyék effektusokat. (Lendvai szóhasználatával: „chiaro és oscuro” effektusok), az expresszív-impreszív elemek váltakozását, az idő- és térelemek váltakozását.²⁴

²¹ Terényi Ede: *Zene – tegnap, ma, holnap*. (Kolozsvár: Stúdium Könyvkiadó, 2004) hátsó borító.

²² Ennek egy dedikált példányát a szerzőtől személyesen kapta meg Terényi Ede még a megjelenés évében, 1975 karácsonyán. (Lásd az 1. lábjegyzetet.)

²³ Terényi Ede: „A Lendvai-jelenség”. In Uő.: *Zene – tegnap, ma, holnap*.: (Lásd a 13. lábjegyzetet.): 266-267. 266.

²⁴ Terényi Ede: „Lendvai és Kodály”. In: Uő.: *Zene – költői világ*.: (Lásd a 3. lábjegyzetet.): 88-89. 89.

A hetvenes években kezdte behatóan tanulmányozni az új, 20. századi notációs jeleket. Speciális kollégiumokat tarott a kolozsvári Zeneakadémián a modern zenei notációról, több száz diafilmmel illusztrálva előadásait. Ekkor indította útjára az akkor még húsz darabból álló *Piano playing* sorozatot, amelynek bemutatása jelen disszertáció témáját képezi.

Terényi Ede zeneszerzői és zenepedagógiai tevékenysége mellett számos zenei témájú cikket, tanulmányt publikált. Zenei tárgyú esszéi különböző erdélyi folyóiratokban – *Utunk, A Hét, Korunk, Helikon* –, később könyvek formájában jelentek meg *Zene marad a zene?* (1978) *Paramuzikológia* (2001), *Zene – tegnap, ma, holnap* (2004), *Zene – költői világ* (2008) címmel. Írásai széleskörű tájékozottságáról tesznek bizonyosságot, naprakész információkkal szolgálnak, és zenehallgatásra ösztönzik az olvasóközönséget.

Zenetudományi kutatásainak középpontjában a modern zene akkord-struktúráinak réteges – gravitációs, geometrikus, illetve vegyes rendszerű – felépítésének vizsgálata áll. Doktori disszertációja – *A 20. század első felének (1900-1950) összhangzattan elmélete*²⁵ – ennek a munkának az összefoglalása.

Társszerzőként működik közre Berlász Melindával és Demény Jánossal az 1982-ben megjelent Veress Sándorról szóló tanulmánykötetben.²⁶ 1995-ben könyvet ír Balassa Sándorról „Hajta virágai” címmel.²⁷

Terényi Ede személye elválaszthatlan a képzőművészetektől. Amellett, hogy a társművészetek kedvelője és művelője, zenei világlátásában is befolyásolja őt a kortárs művészek világa.

A képzőművészetek iránti érdeklődése szintén a középiskolai évekre nyúlik vissza.²⁸ Ám a hatvanas évek elején, a neves román szobrászművész, Constantin Brâncuși alkotásaival való találkozás – többek között a huszonkilenc *Madár*-variáció – (1912-1940) igazi revelációként hatott. Ezek az impressziók alapvetően befolyásolták zenei látásmódját. Az 1915-ös *Varázsmadár* bronz változatának ihletésére született meg 1965-ben az azonos című szimfonikus költemény, mely később a *Madár a térben* és *Aranymadár* tétélekkel

²⁵ Terényi: *Zene – tegnap, ma, holnap.*: (Lásd a 13. lábjegyzetet.), hátsó borító. A mű eredeti címe: *Armonia muzicii moderne (1900-1950)*. (Kolozsvár: Editura MediaMusica, 2001)

²⁶ Berlász Melinda – Demény János – Terényi Ede: *Veress Sándor. Tanulmányok*. (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1982)

²⁷ Terényi: „Hajta virágai”. *Arcképvázlat Balassa Sándor zeneszerzőről*. ([s.l.: s.n.] 1995)

²⁸ „Mindig szerettem rajzolni, festetni. Megpróbáltam szobrokat faragni. Hála Bandi Dezső tanáromnak, első gimnazistaként nagyon közel kerültem a képzőművészethez. Életre szólóan ujjaimban érzem a puha, nedves agyag megmunkálásának, formákká, figurákká gyúrásának bizsergő gyönyörűségét, a korongon forgó agyagdarab karcsú vázává való »felnövekedését«, a pasztellkréta-darabkák eldörzsölését a fehér papíron.” Terényi Ede: „Zene a Madár-variációkhoz” In: Uő: *Zene marad a zene?*. (Bukarest: Kriterion Könyvkiadó, 1978): 114-118. 115.

Brancussiana-szimfóniává egészült ki. (Az egyes tételek önálló művekként is előadhatók.) A Brâncuși művészetével való találkozás életre szóló élménynek bizonyult:

[...] Brâncuși világával való találkozásom óta *érzem és tartom* magam zeneszerzőnek. Felszabadította zenei gondolkodásomat – képzőművészetivé formálta –, és megajándékozott rendkívüli látásmódjával. Az atematikus zenéhez is Brâncuși hatására közeledtem, és számos más zenei jelenséget is az ő koncepciója révén ismertem fel és értettem meg. Az alig megmintázott zenei tömbök kifejezőerejére Brâncuși-torzók hívták fel a figyelmemet. A néhány vonallal kifejezett szublimált lényeg keresésére – a zenében is! – Brâncuși-alkotások ösztönöztek: *A világ kezdete, Az alvó múzsa, az Újszülött*. De a döbbenet erejével hatott annak a törekvésnek a nyílt feltárása, hogy *egy témát* változatok hosszú során át, a lehető legtökéletesebb művészi kiteljesedésig érlelt.”²⁹

Terényi Ede hetvenes évektől maga is rendszeresen készít színes grafikákat. Több ízben volt kiállítása Kolozsváron, Marosvásárhelyen és Budapesten is. A zeneként felfogott képzőművészet és a képzőművészetként felfogott zenei alkotás folyamatáról így vall:

[...] Rajzban, színfoltokban, formákban gondolkodom és alkotok akkor is, amikor nem a kő, agyag, gipsz, pasztell az anyagom, hanem a zenei hang. Annak ellenére, hogy a zenetörténet – különösen a romantikában – többnyire irodalmi baállítottságú alkotókat mutat fel (és persze zenei beállítottságúakat is...), van egy *kis* csoport, mely jól felismerhetően vonzódik a képzőművészethez. Magam az utóbbiakhoz tartozom.³⁰

Dante *Isteni színjátékával* 1972 táján találkozott Terényi Ede. Ekkor írta meg a *Terzine di Dante* dalait bariton hangra, harsonára és zongorára. Búvópatakként továbbélt benne ez az irodalmi élmény, hiszen harminc évvel később ismerhette meg a nagyközönség a huszonöt képből álló grafikai sorozatát *Dantesca* címmel.³¹

Visszatekintve az elmúlt három évtizedre úgy tűnik, hogy műveimmel végigjártam Dante világát: ösztönösen kerestem a vele való kapcsolatot.

Az ISTENI SZÍNJÁTÉKKAL való közvetlen és gyakorlati találkozásom a hetvenes évek elején átalakult valamilyen rejtett, tudattalatti **ráhangelődéssé**. Ebből adódik, hogy sok művem kapcsolódik az *Inferno* és *Purgatorio* világához. De még a *Paradiso*

²⁹ Terényi: *Zene marad a zene?*. (Lásd a 20. lábjegyzetet.), 115

³⁰ Terényi: *Zene marad a zene?*. (Lásd a 20. lábjegyzetet.), 115

³¹ A grafikák több kiállításon is szerepeltek Kolozsváron, Marosvásárhelyen és Budapesten. (Lásd az 1. lábjegyzetet.)

világát is felidézi néhány kilencvenes évekbeli kompozícióm; ezekből lehetne válogatni *Dantesca*-illusztrációkat.

A tizenkét *Concerto* és a *Szimfónia két ütőhangszeresre* zenéje sokszorosan kapcsolódik a *Purgatórium* szín- és hangvilágához (hangszíneffektusok, gregorián fogantatású dallamidézetek). A három ciklusból épített *Amor Sanctus* dallamai, szövegidézetei is ezer szállal fűződnek a *Divina Commedia* zenei világához.³²

A fentiekből kiderül, hogy Terényi Ede számára a képzőművészeti tevékenység nem csupán kikapcsolódás, nem mellékvágány, hiszen képei sokszor ennyire szoros összefüggésben állnak zeneműveivel. És még egy tényező erősíti e két művészeti ág kölcsönhatását alkotói tevékenységében: egyéni színasszociációi. A hangokhoz színek, a színekhez további kategóriák (tulajdonságok, lelkiállapotok) társulnak.³³

Terényi Ede számos kitüntetése és díja közül csak a jelentősebbeket említenénk. Két ízben lett a Romániai Zeneszerzők és Zenetudósok Egyesületének (U.C.M.R.) díjazottja 1974-ben az I. vonósnégyessel és 1978-ban az *In memoriam Bakfark* vonósszenekari szimfóniával. Ez utóbbi művével 1980-ban elnyerte a Román Akadémia Enescu-díját is. 2004-ben a Román Kormány Kulturális érdemrendjét ítelték neki.

Magyarországon Bartók-Pásztory díjjal (1994), Erkel-díjjal (2001) tüntették ki, 2006-ban „A magyar művészetért” Alapítvány Bartók-díját vehette át.

A Román és a Magyar Zeneszerzők Egyesületének, valamint 1994 óta a Magyar Művészeti Akadémia tagja.

2. Alkotói korszakok

Terényi Ede életművében – hasonlóan más zeneszerzőkéhez – több korszak figyelhető meg. Terényi Ede megfigyelései szerint minden alkotóra érvényes az, hogy alkotói periódusai életkorával vannak összefüggésben. Harmincéves koráig tart a tanulási és feldolgozási időszak, a harminc és ötven év közötti periódust „alkotói magassíksík”-nak nevezi, melyben a szerző megtalálja saját hangját és megszületnek első jelentős művei. Ötvenéves kor után, jó esetben, bekövetkezik az „átszűrés-sűrítés”. Saját életpályáján a két korszakváltást jelző műve

³² Terényi Ede: „Dantesca 1972–2002”. In: Uő.: *Dantesca*. (Kolozsvár: Editura Echinox, 2004): 83. [A szerző kiemelési.]

³³ Például az e-mollhoz a szerző a következőket társítja: „kékesszürke, kék égbolt, kupolahatás, hártyszerű, Mária”, a d-mollhoz: „okker sárga, démoni, ösztönök, indulat, alvilág”. (Lásd az 1. lábjegyzetet.)

az 1965-ös *Varázsmadár*, illetve az első hat neobarokk concertóból az utolsó, az 1985-ös *Haendeliana. Lirai Requiem Gy. Szabó Béla emlékére* című brácsaverseny vonós kamarazenekarra és ütősökre.³⁴

Az újra mindig nyitott, kísérletező szellemű alkotóként érzékenyen reagált az egymást követő „-izmusokra”. Ugyanakkor megfigyelhetők a korszakok között bizonyos átfedések, párhuzamok. Hogy minél teljesebb képet nyerjünk zeneszerzői pályafutásáról, az alábbiakban Gabriela Coca évtizedenként haladó periodizálását vettük alapul, feltüntetve a mindenkori hatásokat és törekvéseket.³⁵

2.1. Ötvenes évek: Kezdetek. A bartóki évek

Első kompozíciós próbálkozásai tizenkét éves korában kezdődtek. Erre így emlékezik vissza:

1947 egyik esős őszi délutánján szokásos zenei kalandozásaim során (nem merném az előkelő zenei improvizációk elnevezést használni szerény kísérletezgetéseimre), az egyik hangzássor kerek kis zongoradarabbá formálódott ujjaim alatt, s úgy megtetszett, hogy felmerült bennem a vágy újrajátszani. Lássam, emlékszem-e rá? Zeneszerzői pályámat ez a jelentéktelen esemény indította el. Sikerült a zenémet még egyszer felidézni, aztán le is írni. Így lettem „zeneszerzővé” tizenkét éves koromban.³⁶

Gyermekkori meghatározó zenei élmények voltak a *Kékszakállú herceg vára*, amit hatéves korában hall először. Tízéves volt, amikor a rádióban az Amerika hangja élőben közvetítette Bartók temetési szertartásáról a *Négy zenekari darab* Gyászinduló tételét. Szintén Bartók-muzsika ihleti meg a tizenkétéves kisfiút: a *Román népi táncokból* a negyediket hallja kiszűrődni az utcára.³⁷ E véletlenszerű Bartók-élményeket követően később már tudatosan kereste a találkozást Bartók muzsikájával és írásaival. Még csak gimnazista volt, amikor a városi könyvtárban felfedezte Bartók népzenevel kapcsolatos írásait; később a kolozsvári Zeneakadémia zeneszerzésszakára, akkoriban igen modernnek számító Bartók-stílusú népdalfeldolgozásokkal jelentkezett.³⁸

³⁴ Gabriela Coca: „Ede Terényi. Retrospectiva a cincii decenii de creație (II)”. *Revista Muzica*. 1997/4: 17-30. 17-18.

³⁵ Coca: „Ede Terényi. Retrospectiva a cincii decenii de creație (I)”. (Lásd az 5. lábjegyzetet.)

³⁶ Terényi Ede: „Martot mosogatóknék, füvet újítanék”. In: Uő.: *Zene marad a zene?*. (Lásd a 20. lábjegyzetet.): 111-114. 111.

³⁷ Coca: „Ede Terényi. Retrospectiva a cincii decenii de creație (I)”. (Lásd az 5. lábjegyzetet.), 35.

³⁸ „[...] A legtöbbet [azonban] Bartóktól tanultam. Még csak X.-es voltam a Bolyai matematikai líceumban (1949-50 körül), amikor a Városi Könyvtárból kikölcsönöztem Bartók *A magyar népdal* című könyvét és megtanultam kívülről a kötetet. Így tanultam népzene. Akkor még nem is tudtam, hogy létezik ilyen tantárgy.

Nagy István egyik óráján hallotta először Bartók *Leánynéző* című kórusművét. Ennek az élménynek hatására született a *Ha folyóvíz volnék* kezdetű székely népdal háromszólamú, nőikarra írt feldolgozása. Hogy mennyire közel áll ma is a szerzőhöz ez a fiatalkori mű – melynek szövege Terényi kedvenc mottója és egyben ars poetica-ja –, akkor derült ki, amikor a kilencvenes évek végén, műveinek újraszámolásakor megkapta az op. 1 jelzést.³⁹

A tanulóévekben született két zongora-ciklusa: a *Suite for piano* (1954) az *Un poco alla Bartók* (1957), melynek eredeti címe *Játék hat hanggal*. A szvitnek mind a négy tétele sorszerkezetű, népdalos hangvételű témára épül. Feltételezhetően e korai darabokban a Bartók-rajongó Jagamas János népzene- és formatan óráinak hatása is tükröződik. Ugyanakkor Debussy hatása is érezhető a kvartakkordokban és a mixtúrákban. Az *Un poco alla Bartók*-ban a kétszólamú imitációs technikával kísérletezik a szerző, ami a kompozíció *Fuga burlesca*, *Invenzione* tételcímeiben is megjelenik.

2.2. Hatvanas évek: a dodekafónia

A *Sonata aforistica* – bár Bartók előtti tisztelgés és Dennis Dille-nek szól az ajánlása – egyben egy új korszakot nyit meg. Igaz, az első tétel barbaro hangvétele és a felbukkanó népzenei áthallások még Bartókra emlékeztetnek, de a viszonylag szigorú tizenkétfokú szerkesztésmód és az aforisztikus méretek már a weberni iskola hatására vallanak. Ezt annak idején az op. 1a jelzéssel látta el a szerző.⁴⁰ Talán nem véletlen, hogy az op. 1b éppen az *In memoriam Debussy* (1962) fuvolaprelűd lett, hiszen zenei példaképeiről harmincöt évvel később így ír:

Bartókért rajongtam és ez a rajongás a mai napig megmaradt bennem. A zenében Bartók az „apám”. Harmónia-központú beállítottságú alkotóként példaképem volt és marad Debussy. Ő a zenei „nagyapám”. Zeném drámai jellege, időnként nyers, primitív elemekből való kifejlődése Muszorgszkijra utal. A zenei családfámon ő a „dédapám”.

Amikor Kolozsvárra jelentkeztem zeneszerzés szakra, Bartók-stílusban komponált műveket vittem: népdalfeldolgozásokat. A *Hat román népi táncot* kottából is ismertem, a többit viszont hallás után alkalmaztam. Később is Bartók-tanulmányaim nyújtottak segítséget különböző technikai és kifejezésbeli, esztétikai készségek elsajátításában. (Lásd az 1. lábjegyzetet.)

³⁹ A mottóként emlegetett sorok: „Ha folyóvíz volnék, bánatot nem tudnék, / Hegyek, völgyek között csendesen folynék. / Martot mosogatnék, fűvet újítanék, / Szomjú madaraknak innok adogatnék.” Lásd Terényi Ede: „Fűvet újítanék, martot mosogatnék”. In: Uő.: *Zene marad a zene?*. . (Lásd a 20. lábjegyzetet.): 111-114. 111.

⁴⁰ Azóta az újraszámozást követően az op. 1-es számozást a *Ha folyóvíz volnék* című kórusmű kapta. [Gy. L.]

De kedvenc „ősöm” Vivaldi. Ez a különös barokk zeneszerző, aki minden konvenció alól kivonja magát és minden megszokott formától eltér – a Bach-i generáció dékánja.⁴¹

Egyetemi évei után, zeneszerzői tevékenységében központi helyet foglalnak el a vokális műfajok: számos kórusmű és zongorakíséretes dal születik népdalfeldolgozások, illetve vers-megzenésítések nyomán. A legfontosabbak: *Széki és székelgyfalvi lakodalmasok* vegyeskarra és népi zenekarra (1959, rev. 1969), *Lírikus kantáta* (1966, rev. 1969) - dalciklus énekhangra fuvola kísérettel Horváth Imre verseire, *In memoriam Ady* – három dal bariton hangra és zongorára Ady Endre verseire (1968), *Medáliák* bariton hangra és zongorára (1968) József Attila verseire, *In memoriam József Attila* (1964, zenekari változat 1967) kantáta énekhangra és szimfonikus zenekarra.⁴²

1966-ban bemutat Kodálynak néhányat kompozíciói közül: a *zongora-szvitet*, a *Sonata aforistica*-t és a József Attila verseire írt *Kantáta* I. tételét. Az ő észrevételeit életre szóló úttravalóként viszi magával; és tulajdonképpen itt zárulnak le Terényi Ede tanulóévei.

1967-ben, az orgonára írt *B.A.C.H.-kompozícióban*, az előre meghatározott sorrend elvét kiterjeszti minden zenei paraméterre. Ez a mű jelenti ennek a korszaknak kiteljesedését és egyben lezárását is: a szerializmus csupán egy állomásnak bizonyult a zeneszerző életútján.

2.3. Hetvenes évek: a zenei grafika

A hetvenes évek szerzeményeit a zenei grafika⁴³ határozza meg. Ekkor született az I. vonósnégyes (1973-1974), az *In memoriam Bakfark*-szimfónia, de még a Bartók 100. születésnapjára, felkérésre írt hegedű-zongora szonáta is.⁴⁴

1973-1975 között születnek meg a *Zongorajáték* első darabjai, melyek az összkiadásban a sorozat V. és VI. füzetébe kerültek.⁴⁵

A 2000-es években nálunk is elterjedt képző- és egyéb művészeti *performance*-ok korai elődeinek tekintem ezeket a darabokat. A közönséggel való kapcsolat pillanatában a megszólalás egyedi pillanatának tekintem azt a formát, ami megszólal. Szinte kötelező, hogy az előadó arra törekedjen, hogy az mindig más legyen. (Sosem ugyanaz.) A nyitott forma vágya hozta létre ezeket a zenei *performance*-okat,

⁴¹ Coca: „Ede Terényi. Retrospectiva a cinci decenii de creație (I)”. (Lásd az 5. lábjegyzetet.), 37.

⁴² N. N.: „Ede Terényi” In: Viorel Cosma (szerk.): *Muzicieni români. Compozitori și muzicologi. Lexicon.* (București: Editura muzicală, 1970).

⁴³ Lásd Pongrácz Zoltán: „Zenei grafika” In Uő.: *Mai zene – mai hangjegyzírás.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1971)

⁴⁴ A mű román címe: *Sonata pe motive bartokiene* (1980)

⁴⁵ E sorozat egészének áttekintése jelen dolgozat témája.

szemben a rendkívül megkötött szerkezeteknek és kottaképeknek merevségével. A régi zene előadása rendkívül kottaképhez kötött. Darabjaimmal az írott jelekhez való görcsös ragaszkodást szeretném elkerülni, előtérbe helyezve a fantázia széleskörű megnyilvánulását. Még a jelek magyarázatának értelmében is. Empátiára és fantáziára szeretném kötelezni az előadót.⁴⁶

A szerző célja a gátláaik feloldása azoknak, akiknek az improvizáció (már) nem természetes késztetés, végül az előadó társszerzőként való bevonása az alkotói folyamatba. A fölkinált megoldások ötleteket adnak, bátorítanak. Az sem véletlen, hogy a zenei grafika terén igazán messze csak az utolsó darabban megy el.

A zenegrafika óriási előnye, hogy rendkívül vizuális erejű. „Kirajzolja” a zenét az előadó számára, de végeredményben, abban az esetben is, amikor egy konvencionálisan lejegyzett dallamnak a rajzáról van szó, magától értetődik, hogy a lejegyzés vizuális élményét vesszük figyelembe, azt hangsúlyozzuk ki. A zene bármilyen lejegyzése, bármilyen korszakról legyen szó, mindig előnyben részesíti a vizuális élményt és annak fokozását.⁴⁷

Ezt a korszakot a *Concerto Ars Nova* zárja, melynek partitúráját ma már a szerző is csupán a „látvány” szempontjából tartja érdekesnek.

2.4. Nyolcvanas évek: ütőhangszerek, jazz, neobarokk

A nyolcvanas években a zeneszerző ütőhangszerek iránti fokozott érdeklődése figyelhető meg. A perkusszív effektusokkal való kísérletezés – főként a zongoradarabokban (*Piano playing* V-VI. füzetek) sőt, vokális zenéjében is (*Öt madrigál vegyes karra* József Attila és Balassi Bálint verseire) – már a hetvenes évektől megfigyelhető Terényi zenéjében. Az ütőhangszerek főszerephez azonban csak a nyolcvanas évek kompozícióiban jutnak: *Swing Suite* (1985), *For Four* (1986), *Parade* (1988) – mindhárom ütős-kvartettre. Ezek a művek egyben a szerző jazz iránti érdeklődését is jelzik, mely más hangszerösszeállítású művekben is megjelenik: a *Jazz* hárfaversenyben (1990), a *Bernstein Variations* (1996) című két zongorára és két ütőhangszeresre írt műben vagy a *Rhythms* (1991) című zongoradarabjában.

De azt a zenei nyelvezetet, melyet leginkább magáénak érez, a régi egyházi zene tanulmányozásának nyomán találta meg. A Kájoni kódex szövegeihez tartozó dallamoknak

⁴⁶ Lásd az 1. lábjegyzetet.

⁴⁷ Lásd az 1. lábjegyzet

feltárásának eredményeit 1979-ben jelentette meg Domokos Pál Péter.⁴⁸ Az esemény nagy hatással volt az erdélyi magyar zeneszerzőkre, akik nagyon magukénak érezték ezt a dallamvilágot. Az egyházi dallamoknak főleg népzenei változatai maradtak fenn, amelyekben Terényi Edét különösen a nép közösségi alkotó szelleme ragadta meg, amely az idegenből átvett egyházi dalokat – sok csiszolás és átformálás nyomán – végül sajátjává lényegítette át.

Ennek a fejlődésnek eredményeként született meg a tizenkét neo-barokk concerto,⁴⁹ a zenei ősök közé sorolt Vivaldi ugyancsak tizenkét concerto-ból álló op. 3-as és op. 8-as sorozatainak mintájára, az első éppen a *Vivaldiana* címmel. Vivaldi muzsikáját Terényi Ede a zeneterápiában is hasznosnak tartja, és ebben a jótékony hatásában látja népszerűségének valódi okát (főként az op. 8-as sorozat első négy versenyművét, a *Négy évszakét*).⁵⁰ Érdekes, hogy Terényi Ede művei is ebben a korszakban kezdenek Romániában igazán népszerűségnek örvendeni. Művei – minden külső elemzés és egyéb megjegyzések nélkül is – megértésre találtak a közönség soraiban. Az első hat concerto-t a *Händeliana* zárja, mely egyben fordulópontot is jelent:

Ez az első olyan művem, amelyben teljes hosszában csendül fel egy barokk téma: Händel op. 6 no. 12-es Aria-járól va szó – Larghetto e piano E-dúrban – egy tonális téma! [...] Az igen változatos karakterű részek – kis rapszódia! – jelentősen eltávolodnak az eredeti témától; [...] A tonális jelleg erőteljes modális világgá változik át. Az igazi alkotói feladatot ennek a metamorfózisnak a kimenetele jelentette.⁵¹

2.5. Kilencvenes évek: a neomuzikális korszak

Terényi két zongoraversenye 1989-ben és 1991-ben íródtak – ezek összekötő hídként is felfoghatók az eddigi versenyművek és az ezután születő nagy lélegzetű kompozíciók között. Eredetileg a 2. zongoraverseny zárta volna a tizenkét concertót, de aztán terjedelme miatt a szerző a *Mab királynő* concertóval helyettesítette be. Itt már inkább egy neo-romantikus világról beszélhetünk, hiszen az első a Liszt-zongoraversenyek szellemében fogant, a második Chopin-nek állít emléket – bár ez utóbbi indítása és utolsó tételének motívumai számomra inkább Ravel G-dúr zongoraversenyét idézik. Ravel művével közös vonás az ütőhangszerek kiemelt szerepe is.

⁴⁸ Kájoni János: *Cantionale Catholicum*. (Csík: 1676) In: Domokos Pál Péter: *...Édes Hazámnak akartam szolgálni...* (Budapest: Szent István Társulat, 1979)

⁴⁹ Az első hat *Baroque Concertos* cím alatt jelent meg a szerzői összkiadásban, 2007-ben. [Gy. L.]

⁵⁰ Terényi: „Zeneterápia Vivaldival”. In: Uő.: *Zene – költői világ.*: 157-158. 157. (Lásd a 3. lábjegyzetet.)

⁵¹ Coca: „Ede Terényi. Retrospectiva a cinci decenii de creație (II)”. 18. (Lásd a 26. lábjegyzetet.)

Az egész világon van egy törekvés a visszaútra a fülhöz, a normális emberi fül és hallás befogadóképességéhez. Én úgy nevezem irányomat: neo-muzikális zene... Visszatérve a játék gondolköréhez: legelső valamirevaló műveimtől kezdve élt bennem a játékszenvedély, ami aztán lassanként már-már színpadi játékká fajult.⁵²

Egy másik műfaj, mely ebben az időszakban foglalkoztatja a szerzőt a 20. századi monodráma mintájára született monoopera. Carmen Vasile kitűnő szoprán énekes személyében megtalálta ezen műveinek ideális tolmácsolóját, s ennek az együttműködésnek köszönhetően megszülettek többek között a *Nomád nappalok és éjszakák* (1985-1998), a *Japán virágai* (1998), a *Kalevala* (1999), a *Mephistofaust* (1999).⁵³

A kilencvenes évektől kezdődően Terényi Ede műveiben zenei szintézisre való törekvés figyelhető meg, amelyre a legmegfelelőbbnek számára a nagy terjedelmű, klasszikus műfajok bizonyultak. Ilyen az *Erdélyi várak legendája* című öttételes szimfónia, amelyet 1994. január 11-én mutatott be a Magyar Rádió Zenekara Ligeti András vezényletével.⁵⁴

Az alkotói korszakok évtizedekre való felosztása természetesen csak hozzávetőlegesen tükrözi a valóságot, hiszen mindig vannak átfedések, mindennek van előzménye. Például már a *Sonata aforistica* I. tételében – ekkor még nem tudatos a régi korok zenéje iránti érdeklődése – megjelenik a középkori *Dies irae* dallam, de 1976-ban már *Gáláns táncokat* ír egy kolozsvári régizenei együttes számára. A *Bernstein-variációk* (1996) hangszerösszeállítása Bartók két zongorára és ütőhangszerekre írt Szonátájára emlékeztet. Később ugyanerre az apparátusra még két mű születik: *Turandot dancing* (2000) és *Two for two* (2001).⁵⁵

Külön említést kell tennünk az orgonadarabokról, amelyek a hatvanasas évek végétől jelen vannak Terényi minden alkotói korszakában. A két legkorábbi a *B.A.C.H.-kompozíció* (1967) című orgona-mise és a Misztótfalusi Kis Miklós dallamára írt *Variációk egy 17. századi témára* (1970). A kilencvenes években kezd kísérletezni az orgona énekhanggal, majd ütőhangszerekkel való társításával. Akárcsak a monooperák esetében, ezúttal is számos darab egy kiváló előadóval, Molnár Tünde orgonaművésszel való szoros együttműködés hatására

⁵² Terényi Ede: „De most én hallgatlak téged, Terényi Ede”. In: Uő.: *Zene – költői világ*. (Lásd a 3. lábjegyzetet.): 181-182. 182.

⁵³ Terényi Ede: *Piano Music*. (Kolozsvár: Grafycolor, 2006). hátsó borító belül.

⁵⁴ Terényi Ede: „A Művész zenekar” In: Uő.: *Paramuzikológia*. (Kolozsvár: szerzői kiadás, 2001) 297-299. 297. Itt jegyeznék meg, hogy több művének is ősbemutatója Magyarországhoz kapcsolódik: *Krisztus hét szava a keresztfán* kantáta (Budapest, 1996.09.01), I. zongoraverseny Budapest, 1996.03.08), *A héttornyú vár* kamaraszimfónia (Szeged, 1993.11.08) stb. www.tereny.com 2009.08.06

⁵⁵ Mindhárom darab az összkiadás *Masques for two pianos and percussion* (Kolozsvár: Grafycolor, 2006) kötetében jelent meg.

születik. Ő mutatta be nagy sikerrel – 1992-ben, Svájcban – az énekes szólistára, orgonára és ütőhangszerekre írt *Glocken*-t (1991), 1994-ben a budapesti Mátyás-templomban az *In sollemnitate corpores Christi* (1993) és a *Messianesque* (1993) című kompozíciókat. 1997-ben, Berlinben, az *Epiphania Dominit* (1997) és ugyanebben az évben, Bukarestben, a *Purcell-Epigraph* című orgonára és szimfonikus zenekarra írt versenyművét.

Terényi Ede eddigi – tetemes, több mint kétszáz opust felölelő – eddigi életművének teljes feldolgozása és elemzése egy egész monográfia-kötet témája lehetne. Így a fentiekben csupán arra vállalkozhattunk, hogy egy keresztmetszeten keresztül bepillantást adjunk a zeneszerző sokszínű zenei világába.

I. Gyökerek és stílusmodellek. Hommage-darabok ősöknek és kortársaknak

Amint azt már az *Életrajz*ban láttuk, a régi korok zenéje felé fordulás legerősebben a nyolcvanas évektől nyilvánul meg Terényi Ede alkotásaiban, amikor sorban születnek versenyművei – *Vivaldiana* (1983), *Lullyana* (1984), *Hommage à Telemann* (1984), *Baroque rhapsody* (1984), *Scarlattiana* (1985), *Haendeliana* (1985) –, amelyek a szerzői összkiadásban a *Baroque concertos* összefoglaló címmel jelennek meg 2007-ben. Ezt a zeneszerzői attitűdöt Terényi a mindenkori komponista életkorával hozza kapcsolatba:

A zeneszerzőnek harmincéves koráig meg kell küzdenie a technikai problémákkal, harminc és ötven között le kell küzdenie a múltat s megküzdenie saját stílusáért, s ötvenévesen már nyugodtan hátrafordulhat, visszapiillanthat az elődökre: többé nincs veszítenivalója, akár Beethoven vagy Bartók stílusában is megírhat egy művet – akkor is ő marad. S mikor nemzedékek, tehát egy egész nemzedék szinte egyszerre fordul vissza, egyszerre éreznek nosztalgiát, akkor születnek a neo-stílusok: a neobarokk, a neoklasszicizmus, a neoreneszánsz, a neoprimitív stb.⁵⁶

A *Piano playing* első darabjai egy évtizeddel korábban, 1973-1975 között keletkeztek, elsősorban a zenegrafika hatása alatt. A 20. századi zeneszerzés egyik sarkalatos kérdése volt a hangzó élmény írásbeli rögzítése.⁵⁷ Terényi Ede hosszú éveket szentelt az új, 20. századi notációs jelek tanulmányozásának.⁵⁸ Az új hangzások és hangzás-effektusok rögzítésére szolgáló új notációt igényeltek. A zongora új, a hagyományostól eltérő megszólaltatási módjaival való kísérletezés eredményeként született meg a jelenlegi sorozat V. és VI. füzeté.⁵⁹ És mégis, már ebben a két kötetben is, a címekben található formai és műfaji elnevezések – *Scherzo interrotto* (V/3), *Rondeau pour le main gauche* (V/5), *Two-part invention* (VI/1), *Cluster choral* (VI/6) – és a hol komoly, hol ironikus homage-darabok – *Czerny-etűd* (V/4), *À la Stravinsky* (V/8), *Hommage à Chopin* (V/11), *Le tombeau de Debussy* (VI/2) –

⁵⁶Terényi Ede: „De most én hallgatlak téged, Terényi Ede”. In: Uő.: *Zene – költői világ*. (Kolozsvár: Grafycolor, 2008): 181-182. 181.

⁵⁷Lásd Erhard Karkoschka: „Erster Teil: Grundsätzliches ” In: Uő.: *Das Schriftbild der neuen Musik*. (Celle: Moeck Verlag, 1966): 1-15.

⁵⁸Gabriela Coca: „Ede Terényi. Retrospectiva a cincii decenii de creație (I)”. *Revista Muzica* 1997/3: 34-49. 41.

⁵⁹Coca, i.m., i.h.

megelőlegezik a nemsokára bekövetkező tudatos múltba fordulást. Amint az a sorozat előszavából is kiderül, az I-IV. füzetekben a régebbi zenetörténeti korokra, illetve a zongoramuzsika virágkorára való utalások már célkitűzéssé válnak, és ebből adódik a sorozat kompendium jellege. Ám mindez olyan attitűddel történik, hogy nosztalgia helyett, inkább játéknak éljük meg az álarcok mögé rejtőzést, s a szerző pajkos kikacsintása a maszkok mögül mindig jó kedvre derít.

Az álarc a **játék kelléke**; »– Én játszom ugyan,/ de ti/ vegyetek komolyan.« - mondja a költő. A zenében a játék mindig komoly, **a játék önmagában már zene: Klavierspiel, piano playing** stb. A játék a szóhoz hasonlóan, mindenütt jelen van a zenében – előadásában és az alkotói folyamatban egyaránt. **Játék hat hanggal** – írtam az egyik legkorábbi zongorára komponált ciklusomnak címlapjára. Az **Új mikrokozmosz** című sorozat a játék szenvedélyét jelzi: **Játék a billentyűzeten – Játék a zongorával**. De a címekben megjelenő konkrét utalásokon kívül is majdnem minden kompozícióm a játékkal való állandó kapcsolat jellemzi. Műveimben gyakori a **giocoso** utasítás, valamint sok más utalás a játékosságra: *grazioso, leggero* stb. Azonban a játék központi eleme **az ötlet**. Az örökké változó szellemi találékonyság.⁶⁰

Terényi Ede műveiben a gyökök, a zenei ősök és kortársak leginkább kiindulópontként, ötletként szolgálnak. A címek akár megtévesztőek is lehetnek, hiszen a darabok nem stílusgyakorlatok. E fejezetben szeretnénk áttekinteni azokat a darabokat, amelyek címük, stílusuk, témaválasztásuk alapján egy-egy korábbi korszak, illetve Terényi által nagyra becsült előd vagy kortárs előtt tiszteleg. Az hommage-darabokkal megtisztelt zeneszerzők sora a régi mesterektől a kortársakig, Palestrinától Arvo Pärt-ig tart. Az ő motívumaik vagy komponálási módszereik köszönnek vissza saját megfogalmazásában, tehát parafrázisszerűen; nem az autentikus gregoriánt, a reneszánsz polifóniát, stb. jeleníti meg, hanem az elődök gondolatait integrálja – az ő megfogalmazása szerint – saját korának szűrőjén keresztül. A fent említett *Baroque concertos* sorozatban is alkalmazott kompozíciós technika Terényi Ede legjellemzőbb stílusjegyévé vált; ennek lényegét így foglalja össze:

[...] „alapsornak” tekinthetjük egy régi korszak dallamtöredékét, harmóniai fordulatait, ritmikai jellegzetességeit, vagy a teljes idézetet, majd különböző variációs technikák által ráhelyezett új kontúrokból végül egy teljesen új zene születik. Az átlényegítés

⁶⁰ Gabriela Coca: „Ede Terényi. Retrospectiva a cinci decenii de creație (II)”. *Revista Muzica* 1997/4: 17-30. 25-26. [a cikkíró kiemelései.] Terényi Ede Szilágyi Domokos *Nyár* című verséből idéz. *A Játék hat hanggal* a szerzői összkiadás 2006-os *Piano music* című kötetében *Un poco alla Bartók* címmel megjelent zongoradarab korábbi változata. [Gy. L.]

folyamatát a stílusok különböző „szűrőjén” engedhetjük át! Például egy 16. századi dallam esetében választhatunk egy 18. századi rokokó „szűrőt”, és hangzásvilágának jellegzetességeit beültethetjük zenénk modern hangzó környezetébe. De arra is van lehetőség, hogy túllépjünk ezen a stádiumon és a 20. századra jellemző módon formáljuk meg a teljes eredeti idézetet: organikusan kell kiemelni és nem montázszerűen beépíteni a zenei kontextusba. Ez az eljárás általános és örök: minden zene egy vagy több másik, már létező zenéből születik.⁶¹

A címekben megjelenő utalások más szerzők műveire, technikáira vagy jellegzetességeire a születő művek apropójának, mi több: ihletőinek tekinthetők. Sok esetben viszont az érzésünk támad, hogy ezek csak utólag, az önelemzés során kerültek felszínre, tehát Terényi saját, már meglévő műve indított el képzeletében asszociációkat és nem fordítva.

Először a leginkább ősi rétegről, a népdalról fogunk beszélni. Azután a zenei gyökerek, műfajok és technikák, az ősök és kortársak bemutatásában a zenetörténeti korok szerint fogunk haladni a következőképpen:

1. A magyar népdal
2. Középkor: gregorián ének, középkori diatonikus modusok
3. Reneszánsz: többszólamúság, Palestrina
4. Barokk: műfajok, formák, (menüett, gavotte, a rondóforma és ötvözetek, prelúdium, toccata, fantázia, capriccio, Scarlatti-szonáta), polifon szerkesztésmód (kánon, invenció)
5. A bécsi klasszika: Haydn
6. A 19. századi romantikus zene: Brahms, Chopin, Liszt
7. 20. század: Debussy, Ravel, Bartók, Stravinsky, Prokofjev, Berg, Cowell, Cage, Orff, Boulez, Penderecki, Pärt, Ligeti.

1. A magyar népdal

Egyes daraboknak már a címe is egyértelműen felfedi a népzenevel való kapcsolatot. Ilyen például a *Népdalos* (I/2). Első szakasza új stílusú, osztott harmadik soros népdalból lett lassú csárdásra, a második a kvintekkel és a sűrű szekund-mozgással dudamuzsikára utal, mintha az előző tánc aprája lenne. A *Furulya-verbunkos* (IV/12) népi furulyatánc ihletésű. A darabban

⁶¹ Coca: „Ede Terényi. Retrospectiva a cincii decenii de creație (II)”. (Lásd az 5. lábjegyzetet.): 22.

megtalálhatók a verbunkosra jellemző cifrázás, a pontozott és éles ritmus, a kettő kombinációja: a szökő-lejti,⁶² a triolamozgás (szextolák formájában) és a furulyát sugalló idiomatikus díszítések. A *Folksong* (V/9) ismét régi stílusú *parlando rubato* dallamra utal, amint azt a darab elején álló szerzői utasítás is mutatja. A főhangok pentaton hangkészlete csak a negyedik sorban egészül ki hétfokú e-fríg hangsorrrá, ami az ereszkedő dallamvonallal együtt a régi stílusú magyar népdalra emlékeztet.

Ami a struktúrát illeti, a szerző így jellemzi:

A sorszerkezetű rövid darab négy sorából az első kettő és az utolsó rokon elemeket tartalmaznak, a harmadik kiválik a hagyományos szerkesztési elv alapján. Így születik meg egy A Av B C népdalszerkezeti emlék.⁶³

Ugyanerre a formálási módra emlékeztet a II. kötet első négy darabjának modelljében megadott zenei anyag.⁶⁴ Az első kettő – egymás variánsai – csupán felépítésükkel, a harmadik viszont a sorszerkezeten túl, kvintváltó dallamával szintén népdalra, a negyedik ritmikájával népi táncra utal. A *Cluster-choral* (VI/6) és a *Cluster-melody* (VI/8) hangzásban a népzenei teljesen idegenek, ugyanakkor felépítésükben, amelyet A Av B A(C) sorszerkezetként határoz meg a zeneszerző⁶⁵, megtartják a kapcsolatot ezzel a formálási elvvel.

2. Középkor

2. 1. A gregorián ének

A tridenti zsinat (1543-1563) négyre korlátozta a liturgiában alkalmazható sequentiák számát – *Victimae pascali laudes*, *Veni sancte spiritus*, *Lauda Sion*, *Dies irae* – száműzve többek között a *Stabat matert* is a liturgiából. Később, XIII Benedek pápának köszönhetően 1727-ben vezették be újra a 15. századi dallamot, melynek szövegét Jacopone da Todi ferences szerzetesnek tulajdonítják.⁶⁶ Sorozatunkban az első utalás a gregorián zenére áttételesen,

⁶² Bárdos Lajos terminusa. Lásd Bárdos Lajos: „Népi ritmusok Bartók műzenéjében”. In: *Harminc írás a zene elméletének és gyakorlatának különböző kérdéseiről*. 1929-1969. (Budapest: Zeneműkiadó 1969): 9-40. 12.

⁶³ A szerzővel folytatott beszélgetésekből. (2007.08.24-27.)

⁶⁴ A sorszerkezetű zenei anyag csupán kiindulópontként szolgál az előadó számára a darab rögtönzésére. Ezt tükrözik az említett darabokhoz felkínált megoldások is. [Gy. L.]

⁶⁵ Bár a szerző ide sorolja a *Blanc et Noir* (V/6) című darabot is, formáját tekintve – amint azt később látni fogjuk – a rondóra is emlékeztet. Lásd Terényi Ede: „Zongorajáték – játék a zongorával. Gondolatok a VII. és VIII. füzet darabjairól”. In: Benkő András (szerk.): *Zenatudományi írások*. (Bukarest: Kriterion Könyvkiadó, 1986): 64-74. 71.

⁶⁶ John Cadwell: „Stabat mater dolorosa (1)” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. kiadás. 24. kötet. (London: Macmillan Publishers Limited, 2001): 234-236. 234.

Pendereczki *Stabat Mater* (1962) című kompozíciójának közvetítésével történik. Ez a háromkórusos a cappella mű – amely később teljes egészében beépült a lengyel zeneszerző *Lukács-passiójába* – az *Hommage à Pendereczki* (II/5) kiindulópontja. A kottában a latin szöveg is fel van tüntetve, amely Pendereczkinél végig szillabikus, itt azonban sokszor melizmatikus.

A szekundhalmazokra épülő Terényi-darab hangzását illetően szintén a 20. század szellemében fogant kompozíció marad. (Lásd a Függelékben az 1. kottapéldát.)

A *Dixit Dominus Domino meo* (II/8) is a gregorián dallamok világát idézi, s az időutazást ezúttal a kvadrát-notációt utánzó hangjegyzírás is sugallja. Szembetűnő a régi és az új éles kontrasztja a gregoriánt idéző esz-dór dallam és a 20. századot jelképező tritonusz-harangozás szembeállításában. (Lásd a Függelékben a 2. kottapéldát.)

2. 2. Középkori diatonikus modusok

A darabok népzenei vonatkozásával kapcsolatban már esett szó a V/9 *Folksong* főhangjainak fokozatosan létrejövő e-fríg hangkészletéről. Azonban a legtöbb utalás a modális világra a III. füzetben található, és ez olykor már a címekből is kiderül: *Glissandók mixolíd-eol tükörben* (III/2), *Moduszok tükörben* (III/3). A szerző a modusokkal és tükörfordításukkal játszik: a mixolídból eol, az iónból fríg lesz. Ám ezeket a szerző nem tekinti valódi modusoknak:

Szívesen szoktam ezeket *tonális* modusoknak nevezni, ugyanis a 20. századi zene gyakorlatának értelmében a modusok alaphangja tonális meghatározó elemként szerepel a zenei folyamatban. Ennek értelmében a tonikához viszonyított funkciók rend is megjelenik a T-D-S interaxiális képletében és a t-d-s intraaxiális szerkezetében.⁶⁷

A *Melody in mode timbres* [*Dallam modusz-hangszínekben*] – *Orffiana* (II/1) az Orff-módszer előtt tiszteleg.⁶⁸ Az orffi melodika a régi gyermekdalokból indul ki, először kis ambitusú, szó-mi típusú biton dallamoktól fokozatosan jut el a pentatóniáig, majd később a hat- és végül a hétfokú hangsorokig. A Terényi által felvázolt rövid, gyakorlat jellegű

⁶⁷ Lásd a 8. lábjegyzetet.

⁶⁸ Carl Orff és Dorothee Günther 1924-ben, Münchenben megalapítottak egy gimnasztikát, táncot és zenét együttesen művelő iskolát. Az itt szerzett tapasztalatoknak összefoglalása az először 1932-1935 között megjelent *Schulwerk* című sorozat (Gunild Keetman és Hans Bergese közreműködésével). Vö. Alberto Fassone: „Orff, Carl §3: Schulwerk”. Grove Music Online, © Oxford University Press 2007-2009 és Uő. „Orff, Carl §2: Works, 3. Schulwerk”. In: Sadie, i.m. 18. kötet. (lásd a 11. lábjegyzetet.): 558-563. 562.

modellben a dallam apránként táguló ambitusa és az ezt megszakító ütőhangszeres effektus az Orff-módszer alapelemeire való utalások:

A darab egy trichord motívummal indul, ami lassan felfejlődik tetrachordra, majd heptachordra, végül visszalép a trichord hangterjedelmébe. A 2/4 és a 4/4 váltogatják egymást, ami szokatlan metrikát eredményez; a dallam alatt és fölött a kottaképben egy sforzato-hang bármikor megszakíthatja az ütemek szabályos folyamatát, ami már kimondottan ritmikus aszimmetriát visz a darab előadásába.⁶⁹ (Lásd a Függelékben a 3. kottapéldát.)

A különböző előjegyzések hatására, mindig más és más hétfokú modulusok jönnek létre: pl. violinkulcsban előjegyzés nélkül *e*-fríg, egy bével: *e*-lokriszi, két bével *esz*-líd, három bével *esz*-ión (vagy *Esz*-dúr); egy kereszttel *e*-eol (vagy *e*-moll), két kereszttel *e*-dór; három kereszttel *e*-mixolid, négy kereszttel *e*-ión (vagy *E*-dúr), öt kereszttel *e*-líd, hat kereszttel *eisz*-lokriszi. Ugyanígy basszuskulcsban is.⁷⁰ A két kéz azonos vagy különböző előjegyzéssel játszható; ez utóbbi bitonális, pontosabban bimodális hangzást hoz létre, amely már egyértelműen 20. századi jelenség.⁷¹

3. Reneszánsz: többszólamúság, Palestrina

A ciklus *Madrigálja* (II/10) Giovanni Pierluigi da Palestrinának állít emléket. Keletkezésének hátterében, meglepő módon, Bartók Batka Jánosnak⁷² Pozsonyba címzett levele⁷³ áll, amelyből kiderül, hogy ez utóbbi fölkérte a zeneszerzőt egy Palestrina-kórusmű zongorára való átírására. Ugyan Bartók az ilyenfajta átírásra alkalmatlannak tartotta a zongorát – többek között azért, mert nem érvényesül a kifinomult szólamvezetés –, mégsem zárkózott el a feladattól. E levél hatására Terényi Edét is elkezdte foglalkoztatni az a gondolat, hogy miként lehetne zongorán többszólamú vokális muzsika hatását kelteni. Ebből a

⁶⁹ Lásd a 8. lábjegyzetet.

⁷⁰ A modális gondolkodás a *Schulwerk*ben is jelen van: például az eolt, a dórt és a fríget moll karakterű hangsorokként vezeti be a IV. kötetben. [Gy. L.] Lásd Carl Orff: [„Előszó”] In: Carl Orff – Gunild Keetman: *Musik für Kinder IV. Schulwerk*. (Mainz: B. Schott's Söhne, 1953)

⁷¹ Van kivétel is: például a *Der Judentanz* Hans Newsidler *Ein neu geordnet künstlich Lautenbuch* (Nürnberg: 1536) című gyűjteményéből. Lásd Willi Apel: *The Notation of Polyphonic Music. 900-1600*. 4. kiadás (Cambridge, Massachusetts: The Mediaeval Academy of America, 1949): 78.

⁷² Ifjabb Batka János (1845-1917) pozsonyi levéltáros, zenei író. Lásd N.N.: „Batka János” In: Szabolcsi Bence és Tóth Aladár (szerk.): *Zenei Lexikon*. (Budapest: Győző András kiadása, 1930) 81-82. 81.

⁷³ Bartók Béla: „Batka Jánosnak – Pozsonyba”. In: Demény János (szerk.): *Bartók Béla levelei*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1976): 56.

kísérletből született a fent említett darab; megszólaltatásához a szerző mégis inkább a harmóniumot, az orgonát vagy a szintetizátort tartja ideálisnak, tehát olyan hangszert, amely könnyebben vissza tudja adni a kórushangzást.⁷⁴

Az első ütem az itáliai mester *La cruda mia nemica*⁷⁵ című madrigáljának harmóniamenetének kezdő fisz-fríg fordulatót idézi.⁷⁶

SZÍVFÁJDALOM
La cruda mia nemica

LUKIN LÁSZLÓ
fordította

Giovanni Pierluigi da
PALESTRINA
(olasz; 1525–1594)

Szomorúan és fájdalmasan

Soprano: Bús szí - vem úgy fáj di - tod És
Alto: Bús szí - vem úgy fáj ne - mi - tod És
Tenor: Bús szí - vem úgy fáj ne - mi - tod, fáj - di -
Bass: Bús szí - vem úgy fáj ne - mi - ca, ne - mi -

1. kottapélda: Palestrina: *La cruda mia nemica* (1-4. ü.)

piano: p sf p mf sf p f sf p mf sf p

2. kottapélda: Terényi Ede: *Madrigal – Hommage à Palestrina* (1-4. ü.)

A szólamok felrakása egyértelmű utalás a kórushangzásra. Ám míg a Palestrina-madrigálban polifon részek hosszabb homofon felületekkel váltakoznak, a Terényi-műben a vertikális dimenzió egyeduralmukodóvá válik, s a ritmikailag azonos szólamok szillabikus hatású, egymás után következő találkozásai egy lehetséges szöveget sejtetnek. Terényi Ede parafrázisszerűen fordítja le saját nyelvére a madrigált: ha a kvintek és oktávok még a múltat idézik, a mixtúrák és a szekundhalmazok már a 20. század eszköztárából valók. Mégis meglepő módon, éppen a

⁷⁴ Lásd az 8. lábjegyzetet. A pontos idézetet lásd a következő fejezetben az 1. 3. alfejezetnél.

⁷⁵ Terényi Ede az *Öt évszázad kórusa* című kiadványból ismerte meg. (Lásd a 8. lábjegyzetet.) Vö. *Szívfájdalom*, Lukin László (ford.) In: *Öt évszázad kórusa*. Forrai Miklós gyűjteménye. (Budapest: Editio Musica, 1956): 72-75.

⁷⁶ Az összkiadásban a-fríg. Vö. *Madrigali. Libro secondo (1586) a 4 voci* In: *The Complete Works of Giovanni Pierluigi da Palestrina. Madrigals for 4 voices. vol. LXXIV.* (New York, N. Y.: Edwin F. Kalmus Publisher of Music)

fokozatosan felépülő clusterek repetált hangjai keltik a múltat idéző templomi akusztika visszhanghatását.

4. Barokk: műfajok és formák, polifon szerkesztésmódok

4. 1. Menüett

A barokk szvit alaptételei gyakran egészültek ki menüettel és gavotte-tal. A menüett a klasszikában is igen kedvelt maradt. A tánclépésekből következő szimmetrikus felépítés, a világos harmóniai váz és a dallam motivikus zártsága – mind olyan jellegzetességei, amelyek kompozíciós mintaként állították a zeneszerzést tanulók elé.

Sorozatunk első füzetében található az a két darab, amelyekben a menüettre találunk utalást: az egyiknek a tempójelzésében (*À la Haydn*)⁷⁷, a másiknak a címében (*Gisz-gesz-g menuetto*).⁷⁸ A *Gisz-Gesz-G Menuetto* (I/7) ötletét az *Anleitung zum Komponieren von Walzern vermittelt zweier Würfel*-ban található, Mozartnak tulajdonított keringő adta,⁷⁹ amelyet két mátrixszerű táblázattal és a hozzájuk tartozó motívum-katalógussal, valamint két dobókocka segítségével lehet – akár több millió variánsban – megkomponálni.⁸⁰ A Terényi-darab kizárólag *gisz*, *gesz*, és *g* hangokból álló építőkockáiból akár három menüettet is össze lehet állítani trióval; a főrésszel a kontraszthatást a trióban újonnan megjelenő *b*, *h*, *c*, *desz* és *f* hangok képezik. (Lásd a Függelékben a 4. kottapéldát.)

4. 2. Gavotte

A *Gavotte* (I/3) címe is természetesen a régi táncra utal. Annál meglepőbb, hogy éppen a legfőbb jellegzetessége, a két negyed felütés hiányzik. Ám ha jobban szemügyre vesszük az első tízütemes szakaszt, megfigyelhető, hogy a zenei folyamat éppen ennek a felütéses jellegnek a megszületéséről szól: az 5. ütem kecses artikulációjában jelenik meg, aztán a 9. ütemben – a két negyed átcsúsztatásával az ütem első felére – ismét eltűnik a felütés.

⁷⁷ A darabra később, az 5. alfejezetnél még visszatérünk.

⁷⁸ Lásd 8. lábjegyzetet. A szerző a *Dallam szeptimkeretben* (IV/7) első szakaszát menüettként, a középrészét gopakként emlegette. Azonban az összkiadásban a darab elején álló tempójelzés *Tempo di valse*. A főrész hangvétele számomra a Haydn-menüettek világát idézi; a triót a gopak helyettesíti. [Gy. L.]

⁷⁹ Lásd a 8. lábjegyzetet. Ugyanez a mű Haydn neve alatt is megjelent. Vö. Pongrácz Zoltán: *Mai zene – mai hangjegyzírás*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1971): 50.

⁸⁰ Pongrácz, i.m. 50-53.



3. kottapéllda: Terényi Ede: *Gavotte* (I/3) (1-8. ü)

A trió helyett

az *Allegretto* középrész rusztikus (*rustico*), népi tánc jellegű, amolyan barokk értelemben vett dudamuzsika Händel *horn pipe*-tételeinek szellemében.⁸¹

Ez a szerkezet emlékeztet Bach g-moll angol szvitjének (BWV 808) *Gavotte I alternativement – Gavott II ou la Musette – Gavotte I* tételrendjére is.

A főrész ritmikája, az artikuláció, a váratlan záratok – C-dúr helyett a-moll, G-dúr helyett C-dúr – Prokofjev *Klasszikus szimfóniájának Gavotta* tételére emlékeztetnek. A trió végén (22-26. ü.) a hirtelen keleties színt hozó bővített másod, majd a meglepetésszerű D-dúr zárlat is a darabot jellemző humor zenei eszközei.

4. 3. A rondóforma és ötvözetek

A rondó alapvető jellegzetessége a refrén többszöri visszatérése. Erre a formálási módra több helyen is találunk példát a *Piano playing* darabjai között. A *Péter és...* (I/4)⁸² szuggesztív kottaképe azt sugallja, hogy mindig a témából kiindulva kell az előadónak megszólaltatni az öt epizódot. A *Resolution*-ban azonban a 2. és 3., illetve a 4. és 5. epizódok egymást követik a visszatérés beékelődése nélkül. Az közjátékok éles kontrasztban állnak a témával a tempó, a karakter vagy mindkettő szempontjából; ennek megvalósítása a darab fő pedagógiai célja: a zongoristának meg kell tanulni, majd az előadásban visszaadni a *rapido*, *agitato*, *stringendo*, *mesto*, *tumultuoso*, *pesante* szavak jelentését. (Lásd a Függelékben az 5. kottapéldát.) A

⁸¹ Lásd a 8. lábjegyzetet.

⁸² A szerző megerősítette azt a feltételezésemet, hogy a cím Prokofjev *Péter és a farkas* című művére utal. Lásd a 8. lábjegyzetet.

szerző fontosnak tartja, hogy mindig más sorrendben szólaljanak meg a darab minden egyes előadásánál. Ez a sorozat első nyitott formájú darabja.

Az *Hommage à Penderecki*ben (II/5) az 5. sor *quasi refrain* ékelődik be az egymást követő kis variációk közé. (Lásd a Függelékben a 1. kottapéldát.) A *Czerny-etude* (V/4) látványos kottaképe még világosabban tükrözi a refrén központi helyét, valamint a körülötte sorakozó modellek epizód szerepét.⁸³ A refrén és az epizódok váltakozása nyitott rondóformát eredményez. (Lásd a Függelékben az 6. kottapéldát.) A *Rondeau pour le main gauche* (V/5) esetében a rondó már csak refrénes formálási elvként jelenik meg. A kompozíciót így jellemzi szerzője: „dallam megszakításokkal, felhang-háttérrel”.⁸⁴ A pedálnak köszönhetően a felhang-háttér az egész darabra érvényes, a három refrén közös eleme a némán letartott billentyűk hatására létrejövő másfajta rezonancia-effektus. A két epizód után ez adja a visszatérés érzetét. A francia nyelvű cím – *Rondó bal kézre* – utalhat a Lullynek tulajdonított kétepzódos úgynevezett francia rondóra⁸⁵, vagy a kottakép alapján az apró, pontszerű ecsetvonásokkal létrejövő pointillista festményekre is.

A *Blanc et Noir* (V/6) – ugyan a szerző sorszerkezetűnek határozza meg⁸⁶ – a rondóforma és a refrénként visszatérő cluster-kánon ötvözetének is tekinthető, amelyben a darabot záró cluster a rövidített visszatérés funkcióját tölti be.

A *Fantasia* (VI/3), a cím által sugallt improvizatív jellegén túl, refrénes szerkezetű. Amint az igen látványos kottaképéből kitűnik, egy vízszintes *ostinato*-tengelyre épül, mely megnyitja és zárja a művet. A tengelyt alkotó hangok – a kottakép közepén elhelyezkedő rombusz kivételével – egyetlen vonalrendszerre vannak lejegyezve, de két kulcsban olvashatók: ami violinkulcsban *d-disz-desz*, basszuskulcsban *h-hisz-b* lesz. Ezeket a hangokat refrénszerűen kell megszólaltatni a darab folyamán, természetesen mindig másképpen: különböző regiszterekben, egy kézben, váltott kézzel, vagy két kézzel egyszerre. A mértani alakzatok – négyzetek és háromszögek – által kijelölt modellek a refrén-ostinatóba beékelődő epizódokat jelölnék.

A modellek mikrostrukturái közötti szünet rövid és tetszés szerint változtatható. Az *ostinato*-tengelyről folyamatosan kell átváltani valamelyik epizódra.⁸⁷

⁸³ A szerző így jellemzi a darabot: „trilla-aforizmák refrénnel”. Az V-VI. füzetekhez írt magyarázatokból.

⁸⁴ Lásd a 28. lábjegyzetet.

⁸⁵ „Lully is alleged to have devised the rondeau of two *couplets*, sometimes called ‘French rondeau.’” Lásd Malcom S. Cole: „Rondo”. In: Sadie, i.m. 21. kötet. (Lásd a 11. lábjegyzetet.): 649-656. 649.

⁸⁶ Terényi Ede: „Zongorajáték – játék a zongorával. Gondolatok a VII. és VIII. füzet darabjairól”. (Lásd a 10. lábjegyzetet.): 71.

A darabnak két változata is van: a b) modell az a) modell fejjel lefelé olvasott változata; tágabb értelemben ez is egy módja a varációnak – még ha kissé meghökkentő is – vagy egyfajta tükörfordítás, ami szintén nyitást jelez az improvizáció felé. (Lásd a Függelékben a 7-8. kottapéldákat)

4. 4. Prelúdium, toccata, fantázia, capriccio

A prelúdium, a toccata, a fantázia és a capriccio – mind a régi, 15-17. századi billentyűs zenéből örökölt műfajok. Eredetileg hasonló funkciójuk volt: bevezetesként vagy dalok, illetve táncok között, alkalmi közjátékként hangzottak el.⁸⁸ Mindegyikre jellemző volt a rögtönzésszerű részek hol kötöttebb, hol szabadabb kontrapunktikus szakaszokkal való váltakozása. Éppen ezért számos átfedés tapasztalható, így például a 17. században a prelúdium szinonimájaként használták a preambulum, capriccio, toccata, fantasia műfaji elnevezéseket is. Nem véletlen, hogy Terényi Ede a *Piano playing* egyes darabjainak címeként éppen a szóban forgó műfajokat választotta, hiszen legfontosabb közös vonásuk az improvizatív jelleg, amellyel tökéletesen illeszkednek a sorozat kreativitás-fejlesztésre irányuló alapkoncepciójába.

A prelúdium 15. századi billentyűs zene, az önálló hangszeres zene első formái közé tartozik. A prelúdiumnak – amint az elnevezés is sugallja – előjáték funkciója volt: megadta a hangnemet a templomi énekeseknek vagy egy leírt zeneművet, legtöbbször fűgát vezetett be. A 16. századtól már önálló műfajként élő prelúdium már nehezen különböztethető meg a fantáziától és a toccatától.⁸⁹ Eredetileg improvizálták,⁹⁰ formai szabadsága később is megmaradt.

A *Piano Playing* III. füzetében található *Bach-praeludium* (III/9) a szerző gyermekkori zongoratanulmányait idézi.⁹¹ Kottaképe Bach *Kis prelúdiumaira* emlékeztet, a bal kéz d-hangjainak oktávugrásaival és az utána meginduló párhuzamos mozgással leginkább a d-mollra (BWV 926):

⁸⁷ Lásd a 8. lábjegyzetet.

⁸⁸ Lásd Claude V. Palisca: *Barokk zene*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1976): 122.

⁸⁹ David Ledbetter: „Prelude (1)”. In: Sadie, i.m. 20. kötet. (Lásd a 11. lábjegyzetet.): 291-293. 292.

⁹⁰ Franciául préluder vagy németül präludieren annyit jelentett, mint improvizálni. Ledbetter: I.m. I.h.

⁹¹ Lásd a 8. lábjegyzetet.



4. kottapélda: J. S. Bach: *d-moll kétszólamú invenció* (BWV 926) (1-10. ü.)



5. kottapélda: Terényi Ede: *Bach-praeludium* (1-12. ü.)

A *Tengelyhangok d-hang körül* (III/4) a bal kéz d-ostinatójával és a triola-mozgással távolról a *Wohltemperiertes Klavier* I. kötetének toccata-jellegű d-moll prelúdiumának elejét idézi, aktív szünettel induló ritmikájával a B-dúr partita (BWV 825) *Giga* tételével rokon; ugyanakkor egy 20. századi kompozíciós módszerre, a tengelyrendszerre utal.

A 16. században a toccata rendszerint futamokból, figurációkból, akkordokból álló szabadformájú műként alkalmat adott az előadónak hangszerteknikai tudásának bemutatására. A század végétől fuga-szerű részekkel bővül, amint az később Bach csembaló-toccataiban is megfigyelhető. Azonban a kis *Toccata à la Bach* (I/5) Bach *toccata*-jellegű prelúdiumaira emlékeztet – főként az orgonára írt d-moll toccata és fugára (BWV 565) – a jellegzetes mozgásformával, amelyre a későbbi, Schumann és Prokofjev *perpetuum mobile*-jellegű toccaták is épülnek.⁹²

⁹² Roberto Cognazzo: „Toccata”. In: Sadie, i.m. 25. kötet. (Lásd a 11. lábjegyzetet.): 534-537. 537.



6. kottapélda: Terényi Ede: *Toccata à la Bach* – model (I/5) (1-3. ü.)

Amint azt már láttuk, a *Fantasia* (VI/3) a rondó formálási elvével is kapcsolatban áll, ám rögtönzéséhez elengedhetetlen a zenei képzelőerő szabadjára eresztése. Ebben az értelemben rokona a címben megjelölt műfajnak is. A megoldások repetált hangjai akár Scarlattti d-moll toccata néven ismert szonátájára (K 141) is emlékeztethetnek, de közelebb állnak a Bartók *Ostinato*-hoz és a *Medvetánc*-hoz, annál is inkább, mivel a szerző vallomása szerint „barbaro-jellegű, modern medvetánc”⁹³ amely mögött gyermekkori emlék áll:

A lámpafényben rendkívül esetlen mozgásokkal táncoló medve, a sárga alom és az állatnak az istálló falára vetülő óriási fekete árnyékának kontrasztja, a sárga-fekete villódzásának félelmetes, ugyanakkor lenyűgöző látványa – olyan gyermekkori emlék, amely mélyen megragadt emlékezetemben.⁹⁴

A tempó *lento*-tól *veloce*-ig, a dinamika *pp*-tól *ff*-ig terjedő széles skálán mozoghat. A metrum (*senza misura*) teljesen szabad és a ritmus sincs pontosan meghatározva, a szögletes és kerek kottafejek hosszabb, illetve rövidebb hangértékekre utalnak. Az egyetlen kötött paraméter a hangmagasság, a darab ritmikai, metrikai, dinamikai és formai kialakítása az előadóra vár. A kottakép igazi 20. századi, a zenei grafika hatását tükröző látvány: a formarészek hangkészlete geometriai figurákban található, ezek sorrendjét a három- és négyszögeket összefogó gerendázat sugallja.⁹⁵ A síkidomok és a fejjel lefelé is olvasható kotta Stockhausen *Zyklus* (1959) című darabjára emlékeztet.⁹⁶

A capriccio nem kapcsolódik egy bizonyos szerkesztésmóddhoz, vagy szerkeztítpushoz. Az ezzel a műfaji elnevezéssel illetett művek közös vonása a meglepőre, a furcsára, sőt a látszólagos esetlegességre való diszpozíció. A 17. századi capriccio szabad imitációs műfajként rokona a toccatának és a fantáziának. A 18. század elején már sokszor kiírt cadenzát jelöl.⁹⁷ Azonban a Terényi-*Capriccio* (III/10) szeszélyes-virtuóz futamaival Liszt hasonló jellegű kompozícióit juttatja eszembe, ugyanakkor Stravinsky szintén *Capriccio*

⁹³ Lásd a 8. lábjegyzetet.

⁹⁴ Lásd a 8. lábjegyzetet. Vö. Terényi Ede: „Medvetánc” In: Uő.: *Zene – költői világ*. (Lásd az 1. lábjegyzetet.): 15-16.

⁹⁵ Lásd Terényi Ede: „Zongorajáték – játék a zongorával. Gondolatok a VII. és VIII. füzet darabjairól”. (Lásd a 10. lábjegyzetet.): 71. Az eredeti címmel – *Legato e tenuto* – szerepel. [Gy. L.]

⁹⁶ Pongrácz: i.m. (Lásd a 24. lábjegyzetet.): 126.

⁹⁷ Erich Schwandt: „Capriccio”. In: Sadie, i.m. 5. kötet. (lásd a 11. lábjegyzetet.): 100-101. 100.

(1929, rev. 1949) című zongorás kamarazenekari művének első tételét is. A meglepetés, a szándékos kiszámíthatatlanság jellemzi a „l’artisanat furieux”-t (V/10) is, amelynek *Capriccio jobb kézre* volt eredetileg.⁹⁸

4. 5. A Scarlatti-szonáta

Az itáliai toccatákból, canzonákból és capricciókból nőttek ki Scarlatti csembalószonátái. Ezeknek állít emléket Terényi Ede a négytételes *Scarlattiana* című ciklusában.⁹⁹ A *Piano Playing* sorozatban is találunk példát a kéttagú Scarlatti-szonátaformára. Az *À la Stravinsky* (V/8) szerkezetéről a szerző így nyilatkozott:

A mű két nagyobb formaegységre tagolódik a barokk zene kétrészes formáira emlékeztetve (például Scarlatti csembalószonátaira); ennek szellemében mindkét formarészt meg lehet ismételni.¹⁰⁰

A formai rokonságon túl, a Terényi-darabban találkozunk a legtöbb Scarlatti-szonátának és a *Petruska* zongora-változatának közös jellemzője: a virtuozitás.

4. 6. Polifon szerkesztésmódok: kánon, invenció

Amint a sorozat előszavából kiderül, a *Piano playing* teljes harmadik füzete a barokk kor, de legfőként Bach muzsikájának állít emléket. Darabjaiban utalásokat találunk a kánonra, és azokra a barokk polifon zenei eljárásokra – a témák, motívumok és motívum-ízek rák-, tükör- és ráktükör-fordítására – amelyek a 20. századi dodekafon zenében¹⁰¹ ismét kompozíciós alapeszközök lesznek.

A *Dallam D-A-E tükörben* (III/1) két szólama tükörkánonban mozog, először két negyed eltolódással, ami aztán a 19. ütemtől egy teljes 4/4-es ütemmé bővül. Ugyanílyen távolságban imitálják egymást a darab második felében, a 39., illetve 57. ütemektől kezdődően. A két szólam szimmetrikusan mozog a d-hez képest, mely pedálhangként jelenik

⁹⁸ Lásd a 28. lábjegyzetet.

⁹⁹ A *Scarlattiana – capriccio grazioso* Terényi 1985-ben keletkezett hárfaversenye. [Gy. L.]

¹⁰⁰ Lásd a 8. lábjegyzetet.

¹⁰¹ „A gondolatot [...] a legváltozatosabb módon kell megjeleníteni. Ilyen mód a visszafelé futó mozgás: a *rák* – egy másik a tükröződés: a *megfordítás*. – A tonalitás kialakulásával visszaszorultak ezek a régi kifejezési módok, de a »tematikus munkával« kapcsolatban valamiképp mégis átültetődtek a klasszikus korba. Így finomodott a tematikus szövet.” Anton Webern: „Út a tizenkét hanggal való komponáláshoz”. In: Wilhelm András (szerk.): *Anton Webern. Előadások – írások – levelek*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1983): 57-79. 74.

meg a 4. ütemtől. Hozzá csatlakozik az a-hang a 10-19. ütemekben, a darab második felében a 48. ütemekben az e-hang is.

A *Tükörjáték* (III/8) 20. századi kétszólamú invenció. Kétütemes témája felöleli mind a tizenkét hangot. Ez az alapsor elhangzik mindkét kézben oktáv-imitációban, majd rögtön ennek tükör-, illetve ráktükör-fordításai. Aztán különböző hangokról indul a teljes téma, majd egy-egy üteme, illetve annak tükör- vagy rákfordítása. A 48. ütemtől térnek vissza a kétütemes egységek, végül az 57. ütemben szűkmenetben hangzik fel újra az eredeti téma. (Lásd az alábbi táblázatot.)

Ütemszám	Reiche
1-16.	A, T, R
17-19.	a1, t2, rt2
20-21.	RT
22-23.	A1, t1
24-25.	T
28-47.	a1, t1, r1, a2, t2, r2
48-49.	A
51-52.	T
54-56.	A1, t1
57-59.	A1

A – alapsor

T – tükörfordítás

R – rákfordítás

RT – ráktükör-fordítás

a1 – az alapsor 1. üteme

a2 – az alapsor 2. üteme

t1 – az alapsor 1. ütemének tükörfordítása

t2 – az alapsor 2. ütemének tükörfordítása

r1 – az alapsor 1. ütemének rákfordítása

r2 – az alapsor 2. ütemének rákfordítása

rt2 – az alapsor 2. ütemének ráktükör-fordítása

A két kéz között tükröződés csupán a legutolsó ütemben jön létre – mintha sok viharos hullámváz után, a fokozatosan kisimuló vízfelületen már csak egy finom fodrozódás maradna.

A mérsékelt tempó (*Andante*, negyed=60) lehetővé teszi a Reihe és megfordításainak dallam-rajzának kidomborítását olymódon, hogy a hallgatóság által is könnyen követhető legyen a zenei folyamat.

Teljesen más jellegű, a mozaikszerű *Two-part invention* (VI/1). A VI. kötet első darabjának kezdő- és záróhangja c. „Kezdjük az alapoknál!” – sugallja Bach invenciósorozatainak mintájára. „A téma, amelyre a darab épül, hat önálló energiatöltetű hangzasegységből áll; a hatodik egység a dominánsra belépő második szólam kontrapunktjává válik és ez egyben egy úgynevezett di-effektus pillanata – Lendvai Ernő terminológiájával élve –, amely az energiatöltés fokozódását jelzi.”¹⁰² A témából hiányzik tehát a dallami folytonosság, felépítésében mégis elér egy dallami csúcspontot az ötödik egység elején, ahonnan visszahanyatlík. A darab egészében véve hasonló utat jár be, a feszültség legmagasabb fokát a *sforzatissimo* megszólaltatott h-cisz hangokon éri el.

A hagyományos invencióétól eltérő szabályok vezérlik dramaturgiai felépítését. Az expozíciót követően a téma első négy, valamint a hatodik mikrostruktúrája jelentkezik különböző hangokon, különböző regiszterekben. Mintha ezt a hiányt pótlólag, a reprízben négy ütemen át szekvenciaszerűen zúdulnak le az ötödik mikrostruktúra tört nőnei. A téma visszatérését a tiszta kvintről fokozatosan nagytercre szűkülő trillás hangközök készítik elő, az utolsó kettő alapállású nápolyi szextakkorddá olvad össze. A formszerkesztés további jellegzetessége az, hogy a művet záró visszatérés a téma eredeti alakját (31-35. egységek) és annak rák-megfordítását (36-40. egységek) ötvözi egybe.

5. A bécsi klasszika: Joseph Haydn

Az első kötetet – és egyben a hatkötetes sorozatot – megnyitó darab címe: *À la Haydn*. Vajon miért éppen Haydn a kiindulási pont? Kérdésemre a zeneszerző így válaszolt:

Haydn volt az, aki műveiben mindig valamivel *meg akarta lepni* a hallgatóságot. (És nemcsak a *Meglepetés*-szimfóniában.) Ezzel megelőlegezte a 20. századi *ötlet-kereső* zeneszerző típusát. Az effektus, a Haydn-i zene rendkívül kifejező erején túl, hozzájárul annak teatralitásához.¹⁰³

A C-dúr darabban Terényi a haydni zene dramaturgiájára jellemző váratlan fordulatokra utal a hagyományos és a 20. századi zene új eszközeivel. Ilyen például a hirtelen megállás az F-dúr bővített kvintszexten, amit a fortissimo is kiemel, vagy a 3-4. ütemekben megjelenő és a darab végén visszatérő kopogás, amely a *coda*-ban (22. ü. Tempo I. Poco

¹⁰² Lásd a 8. lábjegyzetet.

¹⁰³ Lásd a 8. lábjegyzetet.

meno mosso) piano kíséri végig a dúr-moll váltakozást, hogy végül egy tenyérrel megszólaltatott clusterben, azaz szintén egy ütőhangszeres effektusban csúcsosodjon ki.¹⁰⁴ És még egy 20. századi meglepetés: az egészhangú skála. (7-8. ü.) (Lásd Függelékben a 9. kottapéldát.) A szerkezetben Haydnra emlékeztető bővülések és aszimmetrikus tagolások figyelhetők meg: a négyütemes előjáték (külső bővülés) után az ütemek tagozódása 3+5, 5+4+4(5).

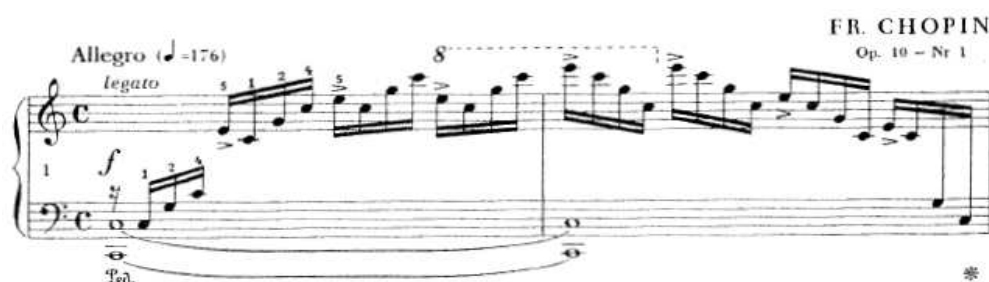
6. A 19. századi romantikus zene

6. 1. Fryderyk Chopin

A *Notturmo mistico* (I/8) címe és a *Modell* terc- és szextmenetei Chopint jutatták eszembe, igaz, a szextmenetek szinte a teljes 19. századi zongora muzsikára jellemzőek, például Brahmsra is. Ezzel kapcsolatos kérdésemre a szerző így válaszolt:

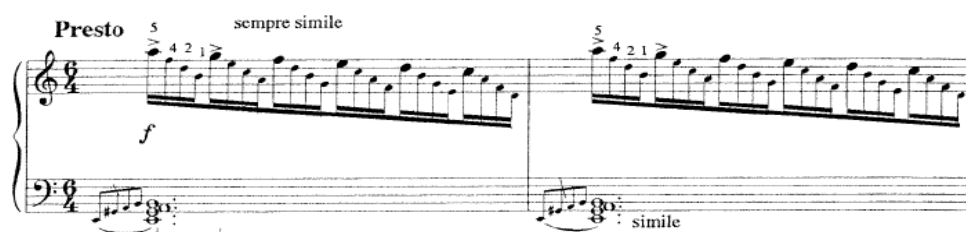
Természetesen Chopin is ott van mögötte. De nemcsak itt. Zongoristaként rengeteg Chopin-művet játszottam és ez kitörölhetetlen nyomokat hagyott bennem. Amit zongorára írtam, főként Domenico Scarlatti és Chopin sugallta: „esercizi” Scarlatti-módra, vagy prelűdök „à la Chopin.”

Az *Hommage à Chopin* (V/11) már nyíltan vállalt utalás a lengyel zeneszerzőre. A szerző így jellemzi a darabot: „törtakkord-gyakorlat három, majdnem idegenként ható Chopin-effektussal”. A darab gyöngyöző futamai valóban a lengyel zeneszerző etűdjeit juttatják eszünkbe: hasonló akkordfelbontásokat találunk az op. 10-es C-dúr és F-dúr etűdökben:



7. kottapélda: Fryderyk Chopin: C-dúr etűd, op. 10 no. 1. (1-2. ü.)

¹⁰⁴ „A kis előadónak ezúton üzenem, hogy ha a darab után arra kéri, hogy ráadást adjon, csak kopogja le valamelyik ritmust a fedőlapon.” (Lásd a 8. lábjegyzetet.) Ebből is láthatjuk, hogy a cím egyúttal a Haydnra oly jellemző humorra, játékoságra is utal. [Gy. L.]



8. kottapélda: Terényi Ede: *Hommage à Chopin* – model (V/11) (1-2. ü.)

Az 5. ujjak szólamának kiemelése a látens polifóniában szintén gyakori jelenség a romantikus zongoramuzsikában általában, s így Chopin-nél is. Muzsikájának jellegzetességei a bal kéz előkésen leírt törtakkordjai is. A tizenhatod mozgást megszakító három elidegenített „Chopin-effektus” közül az első az alsó regiszterben megszólaló trilla. A második a hirtelen megállás a két hosszú, várakozásteli akkordon, amely formahatároknál a lengyel zeneszerző műveiben is megtalálható, például a h-moll scherzo elején, vagy a b-moll szonáta (op. 35.) első tételében a kidolgozási rész, illetve a coda előtt. Az utolsó előtti ütemben megfordul a jobb kéz iránya, és ezzel egyidőben a rejtett polifónia átkerül a hüvelykujj szólamába. Ez a harmadik „effektus”, amely utal a hüvelykujj kiemelt szerepére Chopin-nél a cantabile jellegű dallamok megszólaltatásában.

6. 2. Liszt Ferenc

Saját bevallása szerint, aktív, koncertező művész korszakában Liszt napi több órát töltött terc-, szext-, oktávmeneteket és egyéb technikai feladatok gyakorlásával.¹⁰⁵ Etűdjeiben a szexteket legtöbbször egy kézben alkalmazza vagy cadenza-jellegű, gyors futamokban két kézzel.¹⁰⁶ Hangzásban a Terényi-darab talán a Liszt *Grandes etudes de Paganini* no. 1. *Preludio*hoz áll legközelebb:

¹⁰⁵ Lásd Liszt 1832.05.2-8-i Pierre Wolffnak címzett levele. In: Eckhardt Mária (szerk.): *Liszt Ferenc válogatott levelei* (1824-1861). (Budapest: Zeneműkiadó, 1989): 18-20. 18.

¹⁰⁶ Lásd Liszt: *Trois etudes de concert* no. 2 *La leggerezza*, 27-31., 34-39., 92. ü., illetve no. 3 *Un sospiro* 37., 52. ü.



9. kottapéllda: Liszt Ferenc: *Grand etudes de Paganini no. 1 Preludio* (33. ü.)

Terényi teljesen más faktúrát alkalmaz: a *Liszt-szextek* (IV/6) tulajdonképpen trillagyakorlat jellegű, amelyben a két szélső szólam mozog párhuzamos szextekben. A hangzásra való utaláson túl, a virtuóz zenei portréjaként is értelmezhető, hasonlóan Schumann *Carnavalj*ának *Paganini* tételéhez.



10. kottapéllda: Terényi Ede: *Liszt-szextek* (IV/6) (2-3. ü.)

6. 3. Johannes Brahms

„Az *Ein ernster Gesang* (*Hommage à Brahms*) (IV/13) a zeneszerző zenei és emberi arcma.”¹⁰⁷, vallotta a szerző a darabról. Terényi megpróbálta visszaadni azt, ahogyan ő látja Brahmsot, és ez a zenei portréalkotás emlékeztet Schumann *Carnavalj*ának *Chiarina* és *Paganini* tételeire. Nyilvánvaló a Brahms op.121-es *Négy komoly dal*ára való utalás, amely Brahms utolsó alkotása a dal műfajában. Clara Schumann közelgő halála alkalmat adott a zeneszerzőnek az elmúlásról való elmélkedésre.¹⁰⁸ Ha alaposabban szemügyre vesszük a

¹⁰⁷ Lásd a 8. lábjegyzetet.

¹⁰⁸ Bozarth, Georg S.: „Brahms, Johannes”. In: Sadie, i.m. 4. kötet. (Lásd a 11. lábjegyzetet.): 188., 200.

pp una corda

pp 3'

du, wie
thou! How



7. A 20. század: Claude Debussy, Maurice Ravel, Bartók Béla, Igor Stravinsky, Szergej Prokofjev, Alban Berg, Henry Cowell, John Cage, Carl Orff, Pierre Boulez, Krzysztof Penderecki, Arvo Pärt, Ligeti György

¹⁰⁹ Lásd a 8. lábjegyzetet.

7. 1. Claude Debussy

Az *Hommage à Haydn*-ban (I/1) az egészhangú skálát – amelyről egy pillanatra Debussy juthat eszünkbe – a szerző csupán 20. századi effektus funkcióval alkalmazza. A *Reflets* (I/10) címe ismét asszociációkat ébreszthet bennünk, ám a kiindulópont ezúttal sem Debussy-kompozíció:

Itt nem a fények visszaverődő villódzása a lényeg, mint Debussynél a *Reflets dans l'eau*-ban, hanem az aranyló napsugár ereszkedő vonalának hatása. A régi festményeken is a fenti glóriából fénysugarak ereszkednek le. Az angyali üdvözllet fénycsóváira gondoltam és így a darab címe *Magnificat* is lehetett volna.¹¹⁰

A *Hanglétrák tükörben* (III/6) – *Reflets dans l'eau* alcímmel –, már egyértelmű utalás Debussy azonos című zongoraművére. A jobb kéz mozgása, akkordikus szerkesztése, ritmikájában a három nyolcados csoportok és a mixtúrák emlékeztetnek – ha csak távolról is – a darab előképére. A cím a harmóniák egy-két ütemes motívumainak tükörfordításában konkretizálódik (6-7., 8-9., 28-29., 30-33. ü.).

A *Fehér-fekete* (V/6) „cluster-kánon dallam-megszakításokkal”¹¹¹. A cluster-részek közé három dallam-epizód illeszkedik be: az elsőt a jobb kéz játssza kizárólag fehér billentyűkön, a másodikat a bal a feketéken, harmadszor pedig – a tézis-antitézis-szintézis jegyében – a két kéz együtt játszik. Az utolsó három sorban a fehér és fekete billentyűk a két kézben kétszer is helyet cserélnek. Innen a cím – *Blanc et Noir* –, amely Debussy hasonló című kétzongorás darabját (*En blanc et noir*, 1915) juttatja eszünkbe. Egyébként a cluster-kánonok is követik a fehér, fekete, majd fekete-fehér billentyű-játékot.

A sorozat Debussy-hommage-a a VI/2 *Le tombeau de Debussy*. „A következetesen francia nyelven megadott utasítások (és a darab címe is) e zene a Debussy-prelűdökkel való hangulati rokonságát hivatottak hangsúlyozni.”¹¹² A *Harmonieux et très expressif* előadási utasítás a francia zeneszerző jellegzetes harmóniavilágára utal, amelynek hatása alól Terényi sem vonhatta ki magát: „Harmónia-központú beállítottságú alkotóként példaképem volt és marad Debussy”¹¹³ – vallja a szerző.

¹¹⁰ Lásd a 8. lábjegyzetet.

¹¹¹ Lásd a 8. lábjegyzetet.

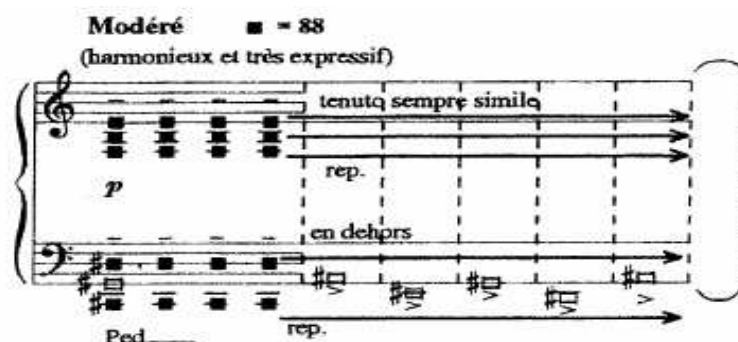
¹¹² Lásd a 8. lábjegyzetet.

¹¹³ Coca: „Ede Terényi. Retrospectiva a cincii decenii de creație (I)”. (Lásd a 3. lábjegyzetet.):

A Terényi-darab a *La puerta del vino* című prelúd egy elidegenített akkordjára épül,¹¹⁴ ám fantáziaszerű karakterével teljesen eltér a Debussy-kompozíciótól. Az említett harmónia Debussynél három rétegből tevődik össze: a ritmus-ostinato tiszta kvintje, a tritonus és a dallam e-centrumhangja; az alsó kettő enharmonikusan dominánsszeptimet, a felső kettő heterogén kvartakkordot alkot.¹¹⁵ Terényi az alsó réteget megtoldja egy tiszta kvinttel, így a kiindulópont a bal kéz kvintakkordja és a jobb kvartakkordja lesz.



13. kottapélda: Claude Debussy: *La puerta del vino* (9. ü.)



14. kottapélda: Terényi Ede: *Hommage à Debussy* (1-6 ü.)

E két harmónia szélső hangjai mindvégig változatlanul megmaradnak, a középső szólamok elmozdulása és a divisi-technikára emlékeztető szétnyílása hasonló benyomást kelt ahhoz, mint amikor egy színnek árnyalatnyi változásait követjük. A középső szólamba rejtett dallam Debussynél is gyakori jelenség.¹¹⁶

A bal kéz akkordjaiból kiemelkedő dallamnak hangkészlete, a disz-eisz-gisz-aisz pentaton-kivágot a 10. ütemben a fisz-hanggal hemiton ötfokussággá egészül ki, ami Debussynek is egyik kedvelt hangrendszerre. A jobb kéz harmóniáiban váltakoznak a kvart és

¹¹⁴ Lásd a 8. lábjegyzetet.

¹¹⁵ Vö. Frank Oszkár: *Debussy-harmóniak*. (Budapest: szerzői kiadás, 2003): 17-24. 19.

¹¹⁶ Lásd például a *Danseuses de Delphes* (1-2., 6-9., 15-20. ü.) és a *Feuilles mortes* (25-31. ü.) című prelűdöket.

tercépítkezésű akkordok (12-13. ü.). A darab végén a bal fekete billentyűs, a jobb fehér billentyűs pentaton-akkordjaiból cseng ki az eredeti harmónia.

7. 2. Maurice Ravel

A Ravel-hommage *Sirálytáncot* (I/9) a *Daphnis és Chloe* zenéjének kezdő hullámozása ihlette.¹¹⁷ Szembetűnő a zene impresszionisztikus-ábrázoló jellege: a tremolók a tenger morajlását, a futamok a víz mozgását, és a címben szereplő madár szintén hullámozó szárnycsapásait festik meg. Tulajdonképpen ez a két mozgásforma a mű alapötlete. A kottakép további rejtett utalásokat tartalmaz: a Modellben a motívumok elrendezése, de még a futamok V-alakú dallamrajza (vázlatosabb) madár-alakot rajzol ki. (Lásd a Függelékben a 10. kottapéldát.)

7. 3. Bartók Béla

Amint azt már az Életrajzban említettük, a magyar népdal Terényi Edére tett hatása elválaszthatatlan Bartók nevétől. Hogy ez mennyire fontos rétege maradt a mai napig Terényi Ede zenéjének, az a *Piano playing* sorozat kapcsán is nyilvánvalóvá válik, hiszen nemcsak a hetvenes években keletkezett füzetekben, hanem a harminc évvel későbbiekben is felbukkan – ha csak egy-egy tétel erejéig is – valamilyen népzenei vonatkozás.

A sorozatról folytatott beszélgetéseinkben a szerző többször is Bartók-művekre tett utalást. Például a *Czerny-etude* (V/4) egyik (a b) modellben a 2-es számú) motívum-elemét az *És összecsendülnek-pendülnek a hangokkal*, a *Liszt-szextekről* (IV/6) szintén a *Mikrokozmoszból* a *Zsongással* hozta kapcsolatba. A *Toccata à la Bach* (I/5) az utolsó sor skálamenetét Bartók III. zongoraversenyének második tételében található hasonló futammal állította párhuzamba. A III. füzet kapcsán – amelyben a d-hang és a tükörfordítás is fontos szerepet kap – szintén Bartók-műre, a *Cantata profana*-ra asszociált:

A füzet írása közben nem is jutott eszembe a *Cantata* [sic!]. Most ebben a pillanatban döbbsentem rá, hogy hosszú évtizedekkel a mű meghallgatása és elemzése után, milyen mély hangzás-nyomokat hagyott bennem. És ugyancsak most, elemzés közben jutott eszembe Lendvai Ernő azon megállapítása, hogy a mű kezdetének *d* alaphangú

¹¹⁷ Lásd a 8. lábjegyzetet.

modusa a dallamos *f*-moll VI. fokára épülő hangsor. A művet záró akusztikus skála pedig ennek pontos tükre.¹¹⁸

A *Piano playing* sorozat címeiben olyan kompozíciós eszközökre találunk utalást, amelyek ugyancsak Bartókot juttatják eszünkbe: például a *Tengelyhangok a d-hang körül* (III/4) vagy a *Modellek* (III/12),¹¹⁹ amelyek tulajdonképpen a tengelyrendszer, illetve a modell-skálák elidegenített elemeivel játszanak. Amint azt korábban már láttuk, a tengelyrendszerben való gondolkodást a szerző a III. kötet modális világot idéző darabjaival kapcsolatban említette. Ez azonban a *La colonne infinie – Hommage à Brâncuși* (II/12) című darab b) modelljében sokkal világosabban jelenik meg. (Lásd a Függelékben a 11. kottapéldát.)

A *Modellek* (III/12) a distancia-skálákra utalnak. Az 1:1, 2:1, 1:3 és 1:5 modellek során a trichord ambitusa fokozatosan távol nagyszekundtól tritonuszig (a 26. ütem a növekedés végpontja), majd az utolsó négy ütemben visszaszűkül a 3:1, az 1:1 modellekkel és 1:2-vel ér véget. Sodró tempójával komoly technikai kihívást jelent az előadónak. A darab a száguldás, hajsza, sodrás zenei analógiája és ezzel mégsem a Bartók *Hajszára a Szabadban* című sorozatból, hanem sokkal inkább Chopin *b*-moll szonátájának záró tételére emlékeztet.

A *Pólus-ellenpólus* (IV/10) címe viszont megtévesztő: a tritonusz megjelenik ugyan a jobb kéz bizonyos figuráiban, amelyeket négy hangból egy ritmusképletre kell improvizálni, de az ellentétet inkább az e-esz, a-asz, c-cisz váltakozásának játékában véljük felfedezni. Még ennél is szembetűnőbb a jobb kéz staccato, *meccanico*-jellegű ritmus-ostinatója és a bal szélesen áradó dallama közötti kontraszt.

A *Cage – Music for praped piano* (II/11), bár címében nem Bartókhhoz kapcsolódik, mégis az ő 1920-ban írt *Az új zene problémája* című cikkét juttatja eszünkbe, amelyben többek között a hagyományos, az atonális zene rögzítésére tulajdonképpen alkalmatlan notáció korszerűtlenségét fejtegeti:

Nagyon kíváncsi volna, hogy legyen egy 12 egyenlő jelből álló kottairásunk. Megvolna benne a 12 hang mindegyikének a maga külön, a többiekével azonos értékű

¹¹⁸ Lásd a 8. lábjegyzetet. Vö. Lendvai Ernő: *Bartók és Kodály harmóniavilága*. (Budapest: Akkord Zenei Kiadó, 1996): 147.

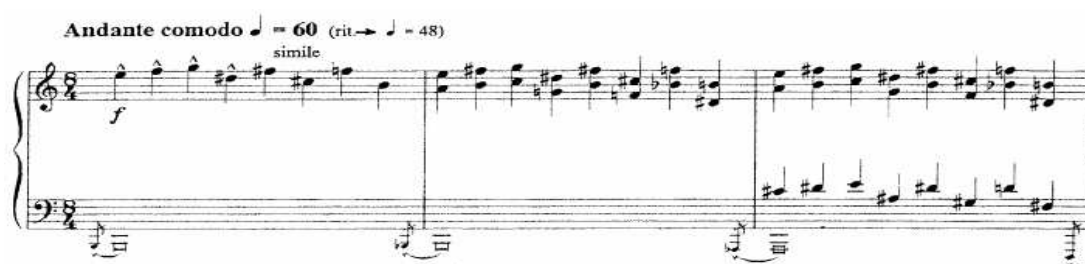
¹¹⁹ A modell-skálákat már Bartók előtt Liszt is alkalmazta.

jele, hogy egy sereg hangot ne csak máshangok alterációjaként lehessen jelölni.

Ennek a találmánynak egyelőre még nincs feltalálója.¹²⁰

A Terényi-darab válasz-kísérletnek tekinthető, ami sajnos csak kísérlet marad, mert ugyan minden hang egyenrangú lesz azáltal, hogy külön vonalra kerül – így az alterált hangok is önállósodnak – ugyanakkor ez a kottaolvasást rendkívül megnehezíti. (Lásd a Függelékben a 12. kottapéldát)

A sorozat Bartók-hommage-a a *Harangok* (IV/14). Előképe Bartók *Kánon* című kétszólamú női karra írt kórusműve.¹²¹ A Terényi-darab szintén kánon szerkesztésű, első hat hangja a Bartók-műben is megjelenő 1:2-es modellbe illeszkedik;¹²² szabályos kánonként indul, a téma-belépések ütemenként követik egymást, míg végül már hat szólam rétegződik egymás fölé, miközben a téma fokozatosan elveszíti eredeti alakját, és a témafejre emlékeztető motívumok szűkmenetes sűrűsödésével ér véget a darab. A kötött szerkezet, de még inkább a téma cikk-cakk vonalvezetése Ligeti György *Musica ricercata* (1951-1953) című zongoradarabjának utolsó tételét, az *Omaggio a Girolamo Frescobaldit* juttatja eszünkbe. Míg Ligeti fuga-témája tizenkét hangú Reiche, kánonunk témája három ereszkedő szekvenciaszerű motívumból áll, amelyekben megfigyelhető a hangközök, és ezáltal az ambitus fokozatos tágulása; ez Bartók zenéjére jellemző jelenség, amelyet Bárdos Lajos vetület-technikának nevez és a Terényi-művet ihlető *Kánonban* is fellelhető.¹²³ Az augmentáció érzetével és a harangozást idéző hangzással elért csúcspont, valamint a coda strettója ismét a Ligeti-tétellel közös elemek.

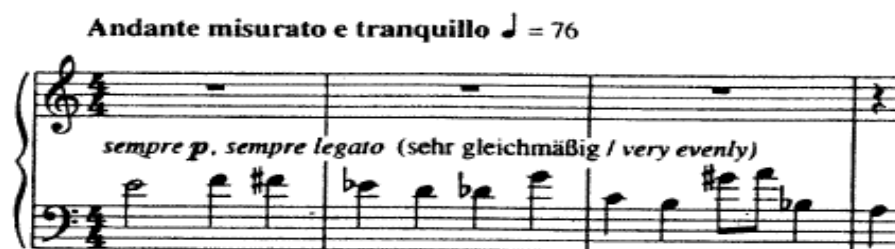


¹²⁰ Bartók Béla: „Az új zene problémája”. In: Szöllősy András: *Bartók Béla összegyűjtött írásai*. (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1967): 718-722. 722.

¹²¹ A szerző így jellemezte: „A Meghalok Csurgóért emlékképére írt harangzúgás-zene”. Lásd a 8. lábjegyzetet.

¹²² Nyomdahiba: az 1. ütem második hangja f helyett fisz. Lásd a 8. lábjegyzetet.

¹²³ Vö. Szabó Miklós: „Kánon” In: Uő.: *Bartók Béla kórusművei*. (Zeneműkiadó: Budapest, 1985): 251-269. 254.



7. 4. Igor Stravinsky

Az *À la Stravinsky*-t (V/8) már a Scarlatti-szonátával kapcsolatban említettük. A darab kezdete a jobb fortissimo lezúduló mixtúráival emlékeztet a *Petruskából* a *Dans russe* zongoraátiratára. „A jobb kéz kéz három-, illetve négyujjas, skálamenetekben le-fel szaladgáló, merev pozícióváltásokra épülő mixtúra-gyakorlat. A bal kéz – a jobbal ellentétben – változatos fel- és leépülő cluster-hangzásokból jön létre.”¹²⁴ Technikai szempontból igen komoly feladat elé állítják a zongoristát egyfelől a gyors tempóban (*presto, feroce, virtuosamente*) előadandó mixtúra-menetek, másfelől a két kéz egyidejű játéka. A folyamatosan lüktető, masszív hangzású akkordmenetekkel szemben éles kontrasztot képez a hirtelen pianissimo, senza tempo megállás. A nyolchangú harmónia két egymás fölé, kisszeptim távolságra helyezett szeptimakkordként értelmezhető, de szűkített oktávra helyezett kétértű terctoronynak is. Réteges szerkezetével a Stravinsky *Sacre du printemps* hasonló szerkezetű akkordjait juttatja eszünkbe, amelyeket a szerző behatóan tanulmányozott.¹²⁵



¹²⁴ Lásd a 8. lábjegyzetet.

¹²⁵ Lásd Terényi Ede: „Structuri de straturi acordice în muzica contemporană” [Réteg-akkord struktúrák a kortárs zenében] In: Romeo Ghircoiașiu et al. (szerk.): *Lucrări de muzicologie*. vol. 6. (Kolozsvár: Conservatorul Gh. Dima, 1970): 85-131.

7. 5. Szergej Prokofjev

A *Péter és...* (I/4) az első darab a sorozatból, amely feltesz egy maszkot – ami ez esetben Prokofjevé. És egyben az első rejtjeles mű is: magyarázni kell, mégpedig a megjelenítendő orosz zeneszerző egyik legismertebb művének, a *Péter és a farkas* cím-parafráziséval. A címadás egyfajta kikacsintás a zenészre: tudod-e mit takar a cím? Tudod-e, hogy mit és hogyan fogsz játszani? (Lásd a Függelékben az 5. kottapéldát.)

Ha alaposabban megnézzük a téma és az öt epizód hangkészletét, kiderül, hogy azonos hangokból épülnek fel, így a közjátékok tulajdonképpen a téma variációi.

Természetesen a Prokofjev-mű meghallgatása kötelező. Ezután lehet azonosítani a „szereplőket”. Ha valamiért nem sikerül (például azért, mert több az epizód, mint a „szereplő”), akkor más állatokat is „be lehet vonni” a mesébe.¹²⁶

Első látásra csupán a 4. epizód az, amelyik a magasabb regiszter, az előkés, staccato hangokkal emlékeztet a Prokofjev-műből a kismadár témájára. Én a címből kiindulva a témát Péterrel azonosítottam. Azonban a szerző elképzelésében téma a Macska, aki óvatosan lépked áldozata felé, akit el is kap a 4. közjátékban. Ha alaposabban megnézzük a téma és az öt epizód hangkészletét, kiderül, hogy azonos hangokból épülnek fel, így a közjátékok tulajdonképpen a téma variációi. Ez a darab alapötlete. A címe akár ez is lehetne: *Hat hang – hat karakter*.¹²⁷

7. 6. Alban Berg

A IV. füzetben található Berg-hommage-ról így vall szerzője:

Valóságos személy zenei portréjához érkeztünk a nyolcadik darabban. Az *Hommage à Alban Berg* az embernek és zenéjének szintézisként való ábrázolása. A „képkeretet” a két szélső szólamban elhelyezett *h* hang jelzi. A darabot záró hat oktáv távolságra

¹²⁶ Lásd a 8. lábjegyzetet. [Idézőjelek a szerző kérésére.]

¹²⁷ Mindazonáltal ellentmondásosnak találom a 4. közjátékban az Andante mesto és a giocoso utasítások együttes jelenlétét. [Gy. L.]

helyezett két *c* olyan, mintha a távolból visszapillantva már csak a keretet látnánk.¹²⁸

(Lásd a Függelékben a 13. kottapéldát)

Nem véletlen, hogy a 20. századi új bécsi iskolájának mesterei közül éppen Alban Bergről emlékezik meg Terényi Ede, hiszen ő alkalmazta legszabadabban a dodekafoniát:

Sohasem voltam híve a szerkezeti korlátoknak, bár tudom, hogy egy izzó folyadékként áradó hangtömeget szükséges „mederbe terelni”. Azonban a kezdet kezdetétől ezt a „formába öntést” csakis egy rugalmas mintával képzelhetjük el, művenként változik, az anyagtól és a zene belső energiáitól függően. Egyetlen korlátozásmódot – mint például a tizenkétfokúság rendszerét – sem lehet kizárólagosan alkalmazni bármilyen anyagra, még akkor sem, ha ennek legkülönbözőbb variációit és szabad formáit használjuk – amint azt Alban Berg teszi Weberntől, vagy akár Schönbergtől eltérően.¹²⁹

A sorozat IV. kötetében, miután az első hét darabban a tiszta oktávától, a szekundokon és terceken át sorra bemutatkoznak a hangközök, elkezdődik ezeknek kombinatív felhasználása. Az *Hommage à Alban Berg* (IV/8) nem dodekafon zene, szerkezetével mégis utal az osztrák zeneszerző kompozíciós módszereire. Egy alap-hangközre, a nagyszeptimre (enharmonikusan: szűkített oktávra) épül, amely mottószerűen kerül bemutatásra az első ütemben, majd minden lehetséges változatban jelentkezik: horizontálisan, vertikálisan, azonos szólamban, két különböző szólamban, azonos kézben vagy a két kéz hangjai között. Ez emlékeztet arra a Berg zenéjére jellemző variációs technikára, amelyet tanárától, Schönbergtől vett át, és amelynek lényege mindent egyetlen főgondolatból levezetni.¹³⁰ A Terényi-darabban a nagyszeptim három különböző zenei anyagba rendeződik: az elsőt a kis- és nagyszekund lépések jellemzik (1-4. ü.), a másodikat a repetált hangok (5-8. ü.), a harmadikat a szünettel induló nyolcadmozgás (9-12. ü.). Mindhárom visszatér az utolsó négy ütem szintézisében. Ez azokra a motivikus összefüggésekre emlékeztet, amelyek Berg többtétéles műveit átszöve a kompozíciók egységességét biztosítják.

Berg nyitottsága az újdonságra és a társművészetekre két olyan vonás, amely Terényi Ede alkotói attitűdjében is megfigyelhető.

¹²⁸ Lásd a 8. lábjegyzetet.

¹²⁹ Coca: „Ede Terényi. Retrospectiva a cincii decenii de creație (I)”, (Lásd a 3. lábjegyzetet.): 38.

¹³⁰ Douglas Jarman: „Berg, Alban” In: Sadie, i.m. 18. kötet. (Lásd a 11. lábjegyzetet.): 312-325. 313. Lásd még Anton Webern: „Út az Új Zenéhez” In: Wilhelm, i.m. (Lásd a 45. lábjegyzetet.): 7-56. 46.

7. 7. Henry Cowell

Henry Cowell nevéhez fűződik a clusterek feltalálása. Először a *The Tides of Manaunaun* (1912) című zongoradarabjában alkalmazza¹³¹ és a *New Musical Resources* című könyvében ismerteti az új zeneszerzési eszköz nyújtotta lehetőségeket. Ugyan neki szóló direkt ajánlással nem találkozunk, ugyanakkor amint láttuk, Terényi feltűnően gyakran alkalmazza a szekundhalmazokat a *Piano playing* darabjaiban.

7. 8. John Cage

Négy miniatűrben még a zongora preparálására is lehetőség nyílik a Cage-nek emléket állító darabban (II/11 *Cage – Music for prepared piano*). Ugyanakkor a kottakép egyáltalán nem emlékeztet Cage darabjainak hagyományos kottaképre. (Lásd a Függelékben a 12. kottapéldát.) Terényi Ede egy más, kicsit a lant-tabulatúrákra emlékeztető lejegyzési formával kísérletezett. Az „...and clocks”-ban (VI/7) a metronóm lábait az egyvonalas oktáv húrjaira kell helyezni.¹³² Ez is preparálási mód. Ha Terényi nem is alkalmaz olyan merész kottaképeket, mint például a *Varations I* (1958), Cage hatása a nyitott formában és a gondolatébresztő kottaképekben nyilvánvaló.

7. 9. Carl Orff

Terényi Ede nagy csodálója Carl Orff alkotásainak, több írásában is méltatja zenéjének elementáris erejét.¹³³ Amint már említettük, a *Melody in mode timbres (Dallam modusz-hangszínekben)* (II/1) *Orffiana* alcíme ezúttal a német zeneszerzőről elnevezett pedagógiai módszerre utal, amelyet a *Schulwerk* ötkötetes sorozat foglal össze. Alapelemei szervesen beépültek Orff későbbi műveibe. Metodikájának alapja a ritmus és a ritmikus improvizáció, aminek következtében az ütőhangszerek kiemelt szerepet kapnak; a dallam csak másodlagos fontosságú.

¹³¹ N.N.: „cluster”. In: Sadie, i.m. 18. kötet. (Lásd a 11. lábjegyzetet.): 65-66. 66.

¹³² Sajnos ez a kottából nem derül ki. Arról, hogy ez a szerző eredeti elképzelése, lásd Terényi Ede: „Zongorajáték – játék a zongorával. Gondolatok a VII. és VIII. füzet darabjairól”. (Lásd a 10. lábjegyzetet.): 69.

¹³³ Terényi Ede: „Orff – a nagy játékmester”. In: Uő.: *Paramuzikológia. Esszék.* (Kolozsvár: szerzői kiadás, 2001): 208-210, 285-287; Uő.: „Az »igazi« Carmina Burana”. In: Uő.: *Zene – költői világ.* (Lásd az 1. lábjegyzetet.): 247-248.

Terényi sorozata mögött a *Schulwerk* is jelen van, és nem csupán az egyszerű, ostinato harangozás-kíséretetekkel, vagy az ütőhangszeres jelleggel, hanem a kreativitáson alapuló zenetanítás eszmei hátterével is.

7. 10. Pierre Boulez

A „*l’artisanat furieux*” (V/10) Boulez *Le marteau sans maître* című művére való utalás. A cím azonban megtévesztő lehet, mert míg Boulez a zenét nem a szöveg illusztrációjának szánja, Terényi mintha szó szerint venné a címet, amely ezáltal karakterjelzés funkciót kap. Boulez éppen a „*l’Artisanat furieux*” ciklusban az ütőhangszerek közül csak a legkevésbé perkusszív jellegű vibrafont alkalmazza, ezzel szemben Terényi darabjában az ütőhangszeres jelleg nyílt kihangsúlyozása figyelhető meg a jobb kéz szólamában, amit felerősít a többször is hozzacsatlakozó bal kéz dobolása.

7. 11. Krzysztof Penderecki

Amint azt már láttuk, az *Hommage à Penderecki* II/5 kiindulópontja a lengyel zeneszerző *Stabat Mater* című kórusműve. A szövegidézeten túl, világosan felismerhetők a Penderecki-műből átvett elemek: a harangozás, a szöveg két szólamra való szillabikus felosztása az első két ütemben – amely aztán a Penderecki művétől eltérően melizmatikussá válik –, és ritmikai szempontból a szinkópa, amely a refrénben és a másodiktól kezdődően, minden közjátékban jelentkezik. (Lásd a Függelékben az 1. kottapéldát.)

7. 12. Arvo Pärt

A *Tintinnabulum* – *Hommage à Penderecki* (II/6) az előtte lévő *Hommage à Penderecki* (II/5) folytatása azzal, hogy egy haranghangzást hoz be Arvo Pärt tintinnabuli-technikájának sajátos alkalmazásával. Ezért is szól neki az ajánlás. A tintinnabulumot (többesszámban: tintinnabuli) már a biblia latin nyelvű fordítása, a Vulgata is említi és a főpapok bíbor palástját díszítő csengettyűt jelent.¹³⁴ Innen ered a tintinnabuli-technika elnevezés, amelyet Arvo Pärt az 1976-

¹³⁴ 2 Móz 28 33-34. Lásd Joachim Braun: „Biblical Instruments. 3. Old Testament Instruments”. In: Sadie, i.m. 3. kötet. (Lásd a 11. lábjegyzetet.): 524-535. 529.

1977 közötti időszakban kidolgozott zeneszerzési módszerének adott.¹³⁵ A technika alapját kétszólamú zenei szövet képezi, amelyből az egyik a dallam, a másik az úgynevezett tintinnabuli-szólam. A dallam hangkészlete általában egy központi hangból kiinduló vagy afelé tartó skála hangjait adja ki. Erre emlékeztet a Terényi-darab modelljének legalsó vonalrendszere. (Lásd a Függelékben a 14. kottapéldát.) A csengettyű-szólam a tonikai hármashangzat hangjain mozog. A két szólam találkozása minden darabban valamilyen előre meghatározott szabály szerint történik.¹³⁶ Terényi Ede saját szerzeményéről így nyilatkozott:

Arvo Pärthez hasonlóan, megadott számú haranggal dolgozom. Ez gyakorlatilag a hét fehér billentyű a zongorán, amit a basszuskulcsban közölt cantus firmus kontra F-től a nagy E-ig jelöl be. A hangzás atommagja az e-a-c moll kvartszext. Ehhez a maghoz társul a két kvart egymásra helyezése (e-a-d), illetve néhány további szimmetrikus hangköz-kombináció, mint például a 3:2-es modell és a szimmetrikus 2:3-as (bal: a-c-d és jobb: g-a-c).

A felső két akkord illetve az alsó kettő hangközei nem tükrözik tökéletesen egymást. Vagy a violin- vagy a basszuskulcsban c helyett cisz kellene legyen, ám a rajzos szimmetria így is érvényesül, anélkül, hogy kilépnénk a hangkészlet diatóniájából.

7. 13. Ligeti György

A *La colonne infinite* (II/12) háttérében a román szobrászművész, Constantin Brâncuși egyik alkotása áll, amelyet 1937-ben állítottak fel a romániai Târgu Jiu nevű városban¹³⁷. Az égiszerű oszlop hatását Ligeti György is megpróbálta a zene nyelvén visszaadni a *Coloana infinită* című etűdjében. A Terényi-darab a Ligeti-etűdhöz hasonlóan a regiszternek fokozatos, feszültségkeltő emelkedésével sugallja a határtalan emelkedést. (Lásd a Függelékben a 9. számú kottapéldát.)

A szerző saját bevallása szerint a *Pontok hangzásfelhőben* (IV/9) is egy Ligeti-kompozícióra, az *Atmosphères* címűre utal.¹³⁸ Kisebb léptékben a Terényi-kompozícióban is a pontszerű hangokból álló zenei anyag sűrűsödése illetve ritkulása figyelhető meg.

¹³⁵ Paul D. Hiller: „Pärt, Arvo”. In: Sadie, i.m. 19. kötet. (Lásd a 11. lábjegyzetet.): 164-167. 165.

¹³⁶ Paul Hillier: *Arvo Pärt*. (New York: Oxford University Press, 1997)

¹³⁷ Petre Pande: *Brâncuși. Amintiri și exegeze*. (București: Editura Meridiane, 1967): 144-145. oldalak közötti fényképes melléklet.

¹³⁸ Lásd a 8. lábjegyzetet.

Az *...and clocks* (VI/7) Ligeti György *Clocks and clouds* (1973) című zenekari művére utal. A metronóm használata és a tempójelzés viszont az 1962-ben, 100 metronómra írt *Poème symphonique*-ra való rejtett utalás. A darab itt is a cím konkrét jelentéséhez kapcsolódik inkább, az órák ketyegését a metronómé helyettesíti. Tehát itt is az hommage-on van a hangsúly, nem annyira a Ligeti-művel való rokonságon. A darab nyilvánvaló pedagógiai célja a ritmusérzék fejlesztése a poliritmia bevezetésével. Itt végig megmarad a meghatározott elem: a metronóm szabályos ketyegése és a hozzá viszonyuló hangértékek. De az aleatória is jelen van a jobb kéz meghatározatlan hangmagasságokon megszólaló futamaiban (harmadik szisztéma), majd a meghatározott hangok szabad ritmikájában (utolsó szisztéma).

A tizenkét hangú nyitó akkord a kromatikus skála tizenegy hangját (a *h* hang kettőzésével) mutatja be. A hiányzó *e*-hang piano repetíciója következik, mely együtt ketyeg a darab alapülktetését adó (negyed=100) metronómmal. Mint már említettük, a metronómot az egyvonalas oktáv húrjaira kell helyezni és a kezdőakkord után beindítani, majd az utolsó hangok után, a befejező hangzás kicsengése előtt leállítani.

Az *e*-től kezdődően belép mind a tizenkét hang. Az osztások azt jelzik, hogy a metronóm által jelzett időegységhez viszonyítva, azzal egyenlő, illetve két-, három-, négy-, öt-, vagy éppen hatszor rövidebb hangok szólalnak meg. A korábbi változatban a harmadik sorban a számok a hangok fokozatos sűrítését jelzik: 6:2, 7:2, 8:2 (=4:1), 9:2, 10:2 (=5:1), 11:2 egészen a 12:2 (=6:1)-ig, amit hozzátételelesen a darab pozitív arany metszési pontján ér el. Így nem annyira a hangok sűrűsége, inkább a kiszélesedő ambitus jellemzi az arany metszés környékét. A hangismétlések egymáshoz viszonyított időtartamát megközelítőleg a pontozott vonalak hosszúsága jelzi. (Lásd a Függelékben a 15-16. kottapéldákat.)

II. Célok és eszközök

1. Zongoratechnikai és előadási eszközök

A *Piano playing* sorozat elsődleges célja a kreatív zongoratanulás, ugyanakkor nem elhanyagolandó a zongorajáték technikai és előadási szempontjából sem. Ezért mielőtt rátérnék a darabok kreativitásbeli elemzésére, szeretnék az azokban felmerülő fő technikai problémákra, valamint az előadói oldalról külön említést érdemlő regiszter-játékokra röviden kitérni.

1. 1. Zongoratechnikai eszközök

A füzeteken belül a darabok az egyszerűtől az összetett felé haladnak, tehát a nehézségi szint nem fokozatosan – az I. füzetből a VI.-ig –, hanem már egy füzetben belül is emelkedik. Ezért a szerző javaslata az, hogy a tanuló képességeitől és tudásszintjétől függően egy füzetben haladjon végig.¹³⁹ A sorozat nem elsősorban a technikát kívánja fejleszteni, de ehhez is jelentős mértékben hozzájárul. A többször is előforduló hosszú tremolók és trillák, gyors mixtúramenetek, repetíciók, ugrások komoly feladat elé állítják az előadót. Hogy csak néhány példát említsünk: az *Hommage à Chopin* (V/11) törtakkord-, a *Trillák hangköztükörben* (III/7), a *Liszt-szextek* (IV/6) és a *Czerny-etude* (V/4) trilla-gyakorlatként is felfogható darabok. A *Cluster melody project a)* és *b)* (II/7) megoldásai kis cluster-etűdök.

A különböző technikai elemek azonban általában nem külön-külön, hanem kombinálva jelennek meg – akárcsak Domenico Scarlatti szonátaiban, amelyeket szerzőjük szerényen, pedagógiai céljukat hangsúlyozva az *essercizi* (gyakorlatok) elnevezéssel illetett.¹⁴⁰ Az *À la Stravinsky*ban (V/8) a kihívást a gyors, martellato mixtúra-menetek jelentik, de egyben cluster-gyakorlat is. Gyakori jelenség a sorozatban a két kéz szembeállításának különböző artikuláció, dinamika, metrum és – ezekből adódóan – karakter segítségével. Ilyen a *Furulyaverbunkos* (IV/12), ahol a bal negyedelő ostinatója fölött a jobb kéz gazdagon

¹³⁹ A szerzővel folytatott beszélgetésekből.

¹⁴⁰ Az első harminc szonáta (K 1-30) 1738-ban *Essercizi per Gravicembalo* címmel jelenik meg. Lásd Bengt Johnson: [Előszó] In: Domenico Scarlatti: Ausgewählte Klaviersonaten (München: G. Henle Verlag, 1990)

díszített dallama bontakozik ki. A *Reflets*-vel (I/10) kapcsolatban a szerző így fogalmazott: „A darab skála/akkordtanulmány. A technikai nehézség e kettősség kontrasztjában áll, mivel nemcsak a két kezet, hanem a két különböző *élmény-anyagot* is külön kell választani: a víztükörnek megfelelő *tenuto* akkordokat és a jobb kéz fénypázmákat sugalló, *leggero* skálameneteit.”¹⁴¹ A *Contrast*-nak (V/7) már a címe is jelzi az ellentétet: a bal egyenletesen lüktető hat hangból álló ostinatója fölött a jobb idegesen gesztikuláló recitativója bontakozik ki. A szerző röviden így foglalja össze a mű programját: „Két jellem, a szangvinikus és a flegmatikus összeütközése; a darab csúcspontja felé a szangvinikus átsap kolerikusba, a flegmatikus viszont a tétel végére kissé melankólikussá válik. A darab a két karakter kibékülésével zárul.”¹⁴² A kezek ritmikai függetlenítése a feladat a *Dixit Dominus Domino meo* (II/8) című darabban is.

A szerző sokat kísérletezett a *tenuto* és a *staccato* különböző változataival is, a kettő közötti átmenettel. Példa erre a *Fantasia* (VI/3), amelynek eredeti címe *Staccato e tenuto* volt, és a szerző eredeti elképzelésében a *staccato* különböző, egyenletes és egyenlőtlen lüktetésű, a *leggero*-tól a *martellato*-ig terjedő változatait állította szembe a *tenuto*-játékkal.¹⁴³ Azonban az összkiadásban a címváltoztatással együtt a hangsúly áttolódik az artikulációról a rajzos kottakép zeneművé alakításához szükséges fantáziára.¹⁴⁴

A 20. századi zongorajátékra a hangszer új megszólaltatási lehetőségeivel való kísérletezés is jellemző. Az új technikai eszközök – az ujjakkal, tenyérrel, alkarral játszott clusterek, a rezonancia-effektust előidéző némán lenyomott billentyűk, a billentyűzeten vagy a hangszertesten előidézett ütőhangszer-effektusok – rögtön a sorozat első darabjában is megjelennek, de leginkább a hetvenes évek első felében keletkezett V-VI. füzetekben kapnak kiemelt szerepet.

1. 2. Az ujjrend

¹⁴¹ Lásd az 1. lábjegyzetet. [Kiemelés a szerző kérésére.] Ugyan a kottából hiányoznak az artikulációs jelek, a cím és a megoldás piano dinamikai jele ad némi támpontot az előadónak a darab karakterét illetően. [Gy. L.]

¹⁴² Lásd az 1. lábjegyzetet.

¹⁴³ Terényi Ede: „Zongorajáték – játék a zongorával. Gondolatok a VII. és VIII. füzet darabjairól”. In: Benkő András (szerk.): *Zenetudományi írások*. Bukarest: Kriterion Könyvkiadó, 1986. 64-74. 66.

¹⁴⁴ Az összkiadásban már csak elvétve találunk *staccato*-jellel ellátott, áthúzott üres és fekete kottafejeket; az előző változatban lassú, illetve gyors, egyenlőtlen rövid hangokat jelöltek, de kötetünk jelmagyarázatban már nem szerepelnek. [Gy. L.]

A zongorajátékban alapvető fontosságú a megfelelő ujjrend kialakítása. Ez – bár stílus- és kézalkat függő – csak akkor mondható helyesnek, ha híven tükrözi a zene értelmét, beleértve a frazeálást, a dinamikát, de leginkább a zenei mondanivalót és a stílust. A *Piano playing* sorozatban a szerző az ujjrend megválasztását – az artikulációhoz hasonlóan – szinte mindig az előadóra bízta, ezzel Debussy példáját követve, aki etűdsorozataiban szándékosan nem tüntette fel a saját ujjrendjét, hiszen „mindenki saját magának teszi a legjobb szolgálatot”,¹⁴⁵ vagyis az ideális ujjrend mindig az, amit az előadó egyéni adottságai és zenei elképzelése szerint kialakít ki.

Csupán három darabban javasol ujjrendeket, ezek pedig: a *Rondeau pour le main gauche* (V/5), a „*l’artisanat furieux*” (V/10) és az *Hommage à Chopin* (V/11) című tételek. Az első esetben a rezonancia-effektus előidézéséhez szükséges némán lenyomott Gisz hosszú kitartása néma ujjcserével történik. (Lásd a modell 1-2. sorát) A másodikban a darab bal kezében, a hangszertesten az ujjbegyekkel megszólaltatott koppantásokat látja el ujjrenddel a szerző. Ezeknek az ütőhangszeres effektusoknak a létrehozásában a szerző nyilvánvalóan az ujjak különböző anatómiai adottságaiból indult ki, s ezáltal a javasolt ujjrendekkel a lehető legtermészetesebben valósíthatók meg a dinamikai változások: például a crescendo az 5-4-3-2-1-gyel, a halkról induló trilla 4-2-vel végül annak fortissimo augmentációja 3-2-vel. A harmadik példában található négy-, illetve ötujjas pozíciók ujjrendje a törtakkord futamokban szintén adottak.¹⁴⁶

1. 3. Előadási eszközök: regiszter-, hangszín-játék

Amint azt a zongoratechnikai elemekkel kapcsolatban már láttuk, a tanuló metrum, tempó, hangulat és karakter iránti érzékének fejlesztése sokszor az ellentét-párok felállításával történik. A zongora hangszín-spektrumának számos lehetőségére hívják fel a figyelmet a regiszter-játékon alapuló vagy más hangszerekre asszociáló darabok.

A szerző szerint alig akad olyan zongoratanár, aki játékból megkísérelné, hogy már a tanítás kezdeti fokán egy a középregiszterre „összepréselt” darabot, vagy annak részletét úgy játsszasson el órán, hogy a jobbat egy oktávval feljebb, vagy a balt egy oktávval lejjebb kéri a

¹⁴⁵ [Gy. L. ford.] Lásd Claude Debussy: „Quelques mots...”. [Néhány szó] In: Debussy: *Douze études*. (München: G. Henle Verlag, 1994.) XVIII.

¹⁴⁶ A 9. ütem ujjrendje tévesen a 8. ütemben jelenik meg. A 15-16. ütemek szintén nyomdahiba áldozatai lettek, ami a kvintolák utolsó hangjait illeti; a resolution b) hozza a helyes megoldást. [Gy. L.]

diáktól, vagy akár mindkettőt egy-egy oktávval eltávolítva egymástól.¹⁴⁷ Ez az egyik pont, ahol hasonlóságot fedezünk fel a Kurtág *Játékok* alapelvével, amely szerint rögtön a tanulás kezdetén meg kell történnie a teljes zongorabillentyűzet birtokba vétele. A növendék fejlődése szempontjából döntő fontosságú, hogy – mint egy kis zeneszerző – önmaga is felfedezze a hangszer adottságait: ugyanaz a dallam, nemcsak hogy más fekvésben is megszólaltatható, de az más zenei élménnyel is gazdagítja – olyannal, amelyet ő maga hozott létre a zongorán.

A II. füzet első négy darabja azt mutatja be, hogyan változtatja karakterét egy dallam különböző előjegyzések (*Melody in mode-timbres – Orffiana*), regiszterek (*Melody in register-timbres, Melody-project*), illetve a rezonancia-effektus (*Melody in resonant space*) által. A *Melody in register-timbres* (II/2) és a *Melody-project* (II/3) elsődleges célja megtanítani az ifjú zongoristát érzékenyen reagálni a regiszterek különböző hangszínére. „A zongora regiszterei erősen befolyásolják a hangszínt. Egy szürke dallamfordulat a középregiszterben nagy kifejezési többletet kaphat, ha egy másik regiszterben szólal meg.”¹⁴⁸ Az első három egymást variáló darabban a tér láttatása és hallatása érvényesül, valamint a szerző pedagógiai sugallata: „»Ne csak a magot rágd!...« – avagy: Használd az egész zongorát, ne csak a közepét!”¹⁴⁹

A teljes II. füzet – túl azon, hogy a regiszter- és a hangszín-játékon alapul – egyben a különböző hangszerek és stílusok karaktereinek felfedezésére is inspirál:

[...] Itt a zongorahangnak már a különböző hangszerek utánzása a feladata. Az első két darab harangjáték. Szintetizátoron ezt ki is lehet próbálni. Vagy cselesztán. Ez a harmadik darabra is érvényes. A 4-es számú párhuzamos kvintjeivel hegedű vagy valamilyen más népi hangszer utánzat. Az 5-ös orgonahangot utánoz, de a kórushangzáshoz is közel áll. A 6. harangzúgást idéz. A 8-as a gregorián énekre utal. A 9-es darabban ideális lenne minden képletet más hangszínnel megszólaltatni; ehhez ismét segítségünkre lehet a szintetizátor. [...] A II/10 Madrigál előadását sem elsősorban zongorán képzelem el, hanem inkább harmóniumon, orgonán vagy szintetizátoron – olyan hangszeren tehát, melynek hangja közelebb áll a kórushangzáshoz. A 11-es számú darabban sem önmaga már a zongora. A jelek a zongora szabad preparálását sugallják: különböző anyagú tárgyakat lehet a húrokra tenni, vagy a húrok közé szorítani. A füzet utolsó [II/12] darabjának minden sorát más hangszínnel kell megszólaltatni. Ha nem áll rendelkezésünkre szintetizátor, az akusztikus zongorán is arra kell törekedni, hogy

¹⁴⁷ Lásd az 1. lábjegyzetet.

¹⁴⁸ Lásd az 1. lábjegyzetet.

¹⁴⁹ Lásd az 1. lábjegyzetet.

az előadó kivetítse a következő hangszerek jelenlétét: 1-3. sor trombita, 4. sor hárfa, 5. oboa, 6. harangjáték, 7. fuvola, 8. hárfa (pengetve), 9. fuvola és piccolo vagy marimba és xilorimba stb. A bal kéz: mély dob.¹⁵⁰

Személyes tapasztalatom szerint a zeneiskolások közül nagyon sokan gyakorolnak elektromos zongorán, aminek következtében nem fejlődik ki megfelelően a billentéskultúrájuk, viszont megismerik a zenekar hangszereit, és nagy örömet lelik a különböző hangszínekkel való kísérletezésben. Ha már a belső hallásukban fel tudnak idézni egy hangszert vagy az énekhangot, könnyebb lesz azt a hangzást átvinni ezt az akusztikus zongorára. Ilyen módon képzelem el a fent említett darabok alkalmazását a tanításban.

A zongoratechnikán, a hangszínekre való igényen kívül, a sorozat darabjai fejlesztik a kottaolvasási készséget, a ritmusérzéklet – és mindezt úgy, hogy közben bevonják az előadót az alkotói folyamatba. Ez utóbbi a szerző fő célkitűzése és ezért a továbbiakban ebből a szempontból szeretném vizsgálni a kompozíciókat.

2. Kreativitás

2. 1. A modellek és szerepük

Terényi Ede zongoraciklusával kapcsolatban nem véletlen, hogy eszünkbe jut Kurtág Györgynek a *Játékok*-hoz írt Előszavának buzdítása: „Higgyünk a kottaképnek, engedjük hatni magunkra.”¹⁵¹ A *Piano playing* felépítése több szempontból is emlékeztet a *Játékok*-éra: speciális kottaképben megadott „modell” és a másik olda(ak)on kidolgozott „megoldás”.¹⁵² Ugyanakkor Terényi-darabok modelljeinek túlnyomó része egyetlen oldalra koncentrálódik, ezzel szemben a hagyományos(abb)an lejegyzett, részletező megoldások természetesen több oldalt is betöltenek.

A modellek kottaképei gyakran rajzos formában jelennek meg, ezek funkciói a következők:

2. 1. 1. Képzettársítások

¹⁵⁰ Lásd az 1. lábjegyzetet.

¹⁵¹ Kurtág György: [Előszó] In: Uő.: *Játékok* I. (Budapest: Editio Musica Budapest, 2004)

¹⁵² A Kurtág *Játékok* I. kötetében a darabok A és B oldalakon jelennek meg. [Gy. L.]

A modell sokszor szó szerint kirajzol valamit, ezáltal mintegy megelőlegezi a darab hangulatát. A különleges kottaképek között a *Notturmo mistico* (I/8) gyertyatartót, a *Sirálytánc* (I/9) madarat, a *Musica celesta* (I/12) csillagot, a *Hommage à Penderecki* (II/5) katedrális alaprajzot imitál. Amint már említettük, a *La colonne infinite* (II/12) oszlopának végtelenségét az egyre magasabb regisztereket bejáró jobb kéz sugallja. De ugyanezt a célt szolgálják a kottakép balról jobbra, átlósan elrendezett vonalrendszerei, amelyek Brâncuși alkotásához hasonlóan egyre feljebb vezetik tekintetünket.

A kottaképeknek ez a rajzos-sugalmazó jellege főként az első két füzet darabjaira jellemző, de a harmadik füzetben is találunk rá példát. Ilyen a *Hanglétrák tükörben* (III/6), amelynek modelljében a képi elem szintén kiemelt szerepet kap: a d-ostinatót hosszú nyilak jelzik, melyek képzeletünkben víztükörré változnak: ami felette van: a realitás, ami alatta: a tükröződés. A 7. ütem a 6. tükre, a 9. a 8.-é. Aztán valamitől fodrozódik a víztükör, és nem marad ilyen szabályos a tükröződés. A 27. ütemtől ismét nagyobb felületek tükröződnek. Az utolsó sorban megjelenő sforzato-k alkalmat adnak az előadónak arra, hogy ezekhez szabadon képeket asszociáljon: csillámló fények a vízen, vízi madarak, villámgyorsan felbukkanó és eltűnő halak, békák, vízipókok. Itt válik nyilvánvalóvá, hogy a szerző életében, gyermekkorában oly fontos természetszeretet zenéjében is meghatározó: „Nagyon szeretem a természetet. Mindig nagy szerepet játszik a zenémben.”¹⁵³

2. 1. 2. Az alkotóelemek bemutatása és utalás a lehetséges formákra

Amint már az előző fejezetben láttuk, úgy a *Péter és...* (I/4), mint a *Czerny-etude* (V/4) modelljében megadott alkotóelemek elrendezése egyaránt a rondóformát vizualizálja a középpontba helyezett refrénnel.

Az egyoldalas kottakép előnye, hogy rögtön rálátást ad a darab zenei alapanyagára és a formarészek egymáshoz való viszonyára. Ha egy darab két különböző zenei anyagból épül fel, azt a kottakép is világosan tükrözi. Például a *Sirálytánc* (I/9) arpeggio-motívumai függőlegesen egymás fölött, a tremolók egyetlen hosszú sorban, a lap alján található. Hasonlóképpen határolódik el a *Tintinnabulum* (II/6) hangkészletét egyszerű skálamenetben bemutató alsó sor a rombusz-keretbe foglalt hangközökből, akkordokból és hangzatfelbontásokból álló anyagtól. A *Dixit Dominus domino meo* (II/8) modelljének

¹⁵³ Terényi Ede: „De most én hallgatlak téged, Terényi Ede”. In: Uő.: *Zene – költői világ*. (Kolozsvár: szerzői kiadás, 2008): 181-182. 182.

közepén, egy szisztémában helyezkedik el a hasonló anyagból álló Interludium és Postludium. Az ehhez a vízszintes vonalhoz képest szimmetrikusan elrendezett két főrészben rögtön szembetűnik a két kéz anyagának felcserélődése.

A *Reflets* (I/10) és az *Hommage à Penderecki* (II/5) kottaképével kapcsolatban a *Mikrokozmosz* négy ének-zongorakíséret letétben megjelenő darabja jutott eszembe. Ezekről Bartók a sorozat előszavában ezt írja: „Hasznuk nagy, mert a tanulók látókörét a kettős vonalrendszerről a hármásra tágítja.”¹⁵⁴ A *Reflets* (I/10) modellje valóban tükröződést sugall, azonban a két kéz vonalrendszerének eltávolítása a kottaolvasás túlzott megnehezítésével jár együtt. Hasonló, partitúrajátékot előkészítő gyakorlatnak tűnik az *Hommage à Penderecki* (II/5), mégis a két kéz szimmetrikus cluster-építkezésének köszönhetően lényegesen kisebb erőfeszítést igényel. Szintén komoly nehézség elé állít a kottaolvasás szempontjából a *Cage – music for prepared piano* (II/11) modellje, de mint már említettük, ott éppen a másfajta notáció problematikájának felvetése a cél. A *Fantasia* (VI/3) előadására szintén kevés bátor vállalkozó akadna a *resolution*-változatok hiányában.

2. 2. A megoldások és szerepük

Az I-II. és az V-VI. füzetekben található darabok túlnyomó többsége *Modell-Resolution* (modell-megoldás) formában íródott. Ennek lényege, hogy a hagyományostól eltérő kottaképet (modell) követő oldalakon az egyes darabokhoz egy, kettő, olykor három megoldást (resolution) is felkínál a szerző.

Ebből a szempontból kivételt képeznek a III-IV. füzetek, amelyek szigetként ékelődnek be az első kettő és az utolsó kettő közé. Ebben a két füzetben a darabok nem modell-megoldás formában jelennek meg, hanem hagyományos notációval lejegyzett, különálló művekként: „A III. füzet a polifon játékra, a IV. a hangköz- és modusz-ethoszra épül.”¹⁵⁵ Elvértve ugyan, de még ezekben is nyílik lehetőség az improvizációra.¹⁵⁶

Az improvizáció alatt ebben az esetben vezetett rögtönzést értünk. Ez azt jelenti, hogy a szerző csupán az építőelemeket adja meg, s ezekből a társszerzővé előléptetett előadó önti formába a zeneművet. A megoldások legtöbbször az egyszerűtől az összetett felé vezetnek.

¹⁵⁴ Bartók Béla: [„Előszó”] In: Uő.: *Mikrokozmosz* I. (Budapest: Editio Musica, 1987): 11.

¹⁵⁵ Lásd az 1. lábjegyzetet.

¹⁵⁶ A IV/10 *Pólus-ellenpólus*-ban négy hanggal és egy ritmusképlettel kell dallamot improvizálni, a IV/11 *F-harmóniák* b) modellben helyenként szintén dallamrögtönzés a feladat. [Gy. L.]

Ilyen például a *Notturmo mistico* (I/8) két megoldása, ahol az elsőben két, a másodikban három, olykor négy alkotóelem is egymás fölé rétegződik. A *Toccata à la Bach* két megoldása között még nagyobb a nehézségi szintkülönbség azért, hogy a *Resolution b)* egy új, orgona-pedálra emlékeztető szólamot iktat be. Máskor a vázlatostól a részletező lejegyzés felé haladás jellemzi a megoldásokat, mint például a *Blanc et Noir* (V/6) esetében. A végcél az, hogy az ifjú muzsikusz saját kompozíciót írjon. Ez leginkább az utolsó darabban válik nyilvánvalóvá: itt már vizuálisan is csupán egy keretet kapunk, amelyet kedvünk szerint tölthetünk ki a sorozatban eddig elsajátított vagy egyéni ötletekkel.¹⁵⁷

Amint arra korábban utaltunk, a darabok modell–resolutio formában való megjelenése emlékeztet a Kurtág *Játékok* I. kötetében az A és B oldalakon lévő darabok viszonyára. Kurtágnál az A oldalon szereplő változatok szabadabbak, a B oldalon lévők kötöttebbek, Terényinél a modellek vázlatosak, a resolutio-k kidolgozottak.

A szerző által feltüntetett, az egyes darabokhoz csatolt resolution-ök többféle funkciót is betöltenek: meghatározzák a szabad paramétereket, segítenek a modell által felkínált elemeket formába önteni és az improvizációban alkalmazható egyszerű kompozíciós eszközöket kínálnak fel.

2. 2. 1. A meghatározatlan paraméterek – hangmagasság, tempó, karakter és metrum – meghatározása

2. 2. 1. 1. Hangmagasság

A hozzávetőlegesen jelzett hangmagasságok pontos megadása többféleképpen történik:

a) A hiányos vonalrendszer visszaállítása

A *Toccata à la Bach* (I/5) és a *Folksong* (V/9) megoldásában, valamint a *La colonne infinie* (II/12) b) modelljében a teljes vonalrendszer visszaállításának köszönhetően a hangok pontosan meghatározottá válnak. Az *À la Stravinsky* (V/8) modelljének egy rövid részletében, a két *senza tempo* akkord előtti mixtúra-meneteknél hiányzó vonalrendszert szintén a *resolution* pótolja. Amint az a *Tappings* (V/1) megoldásából kitűnik, a koppantások hangmagasságainak meghatározására, az öt vonalon túl, a flageolet-kottafejek is szükségesek.

¹⁵⁷ Ami jelenleg a VI/8 modellje, az eredetileg a megoldása volt, ami számomra még világosabban sugallta azt, hogy elérkezett a pillanat, amikor a szerző már csak egy laza keretet ad, és ezzel véget ér a vezetett improvizáció: ezentúl az előadó saját önálló gondolatait öntheti az általa elképzelt formába. [Gy. L.]

A *Blanc et Noir* (V/6) első megoldásában – mivel a legtöbb hanghoz a pótvonalak megadása elegendő – a teljes vonalrendszer csak ott jelenik meg, ahol szükséges. A második megoldásban már mindenütt megvan az öt vonal. Hasonlóan takarékosan bánt a szerző a vonalrendszerrel a *Contrast* (V/7) modelljében, ahol az öt vonalból csak azok vannak meghúzva, amelyek nélkülözhetetlenek a főhangok pontos rögzítéséhez. A megoldásban, az öt vonal visszaállításával és a pótvonalak megadásával az előkék hangmagassága is meghatározottá válik.

b) A hiányzó kottafejek kiírása

Előfordul, hogy kottafejek helyett a hangok helyét csak a szárok jelzik. A szárok hossza sugallja a *Tappings* (V/1) koppantásainak hozzávetőleges helyét a billentyűzeten. Az *À la Stravinsky* (V/8) mixtúráinak irányát illetően a fel-le mutató gerendák adnak támpontot; az ismétlődő hangzatoknál ezek vízszintesek maradnak.

c) A hullámvonal helyett kottafejek

A *Melody* (V/2), a *Two-part invention* (VI/1) és a *Relief-music* (VI/4) közös notációs eszköze a hullámvonal, amely ugyan a jelmagyarázatban nem szerepel, de sejtjük, hogy akárcsak más 20. századi művek esetében, itt is gyors, glissando-szerű futamokat jelöl. Ezeknek lehetséges változatait fedi fel az első két darab megoldása, azonban a harmadikban az előadónak már egyedül kell megbírkóznia a feladattal.

A fent említett esetek mindegyikében a resolution részletesen kiírja a különbözőképpen, de mindig csak vázlatosan lejegyzett hangmagasságokat, illetve dallámvonalakat. Felmerülhet a kérdés: hol itt az improvizáció szabadsága? A szerző által felkínált megoldások azonban nem kizárólagosak, csupán ötletet, bátorítást, kiindulópontot adnak ahhoz, hogy bármelyik előadó – még az is, akiknek (már) nem létszükséglete a rögtönzés – megalkossa saját resolution-változatát.

Teljesen meghatározatlan hangmagasság tulajdonképpen alig akad, hiszen a legtöbb esetben adott a hangok regisztere és iránya. A *Relief music* (VI/4) nyújtja ilyen szempontból a legnagyobb szabadságot, ahol ritkán jelenik meg a vonalrendszer, de még itt is a hangok irányát, ritmusát, sőt olykor még a billentyűk fehér vagy fekete színét is megadja a modell. A *Cluster-melody* (VI/8) teret ad a fantázia szabadságának, ami szó szerint is igaz: azáltal, hogy a hangokkal kitöltendő, szabályos és szabálytalan alakzatok hátterében a hagyományos

vonalszer hűződik meg, a regiszter és az ambitus utolsó támpontként még itt is megmarad.¹⁵⁸

2. 2. 1. 2. Tempó, karakter, metrum

A szerző nemcsak a kottakép értelmezésére ad a megoldásokban támpontot, hanem a modellben megadott eredeti karakter- vagy tempójelzéseket nem egy esetben kiegészítésekkel finomítja vagy egyenesen meghatározza. Például a „*l'artisanat furieux*” (V/10) modellje: *Delirando*, resolution-je: *Delirando, molto capriccioso e nervoso*, a *Cluster melody* (VI/8) modellje: *Tempo libero*, megoldása: *Moderato*.

Más esetben a darabok resolution-változatai meghatározzák a modellből hiányzó ütemszámot. Ilyen példát találunk a *Blanc et Noir* (V/6) megoldásaiban, ahol a modellhez képest a resolution metrumának meghatározása 8/8-as ütemmutatóban konkretizálódik. Hasonló, de egyben eltérő megoldás a *Contrast* (V/7) resolution-je, ahol a jobb kéz improvizatív és perkusszív effektusaival szemben csupán a bal kéz ütemmutatóját határozza meg a szerző 6/4-ben. Az „...and clocks...” (VI/7) érdekessége pedig éppen abban rejlik, hogy – Ligeti György *Poème symphonique*-jára rejtetten utalva¹⁵⁹ – a jobb és bal kéz egymással váltakozó negyedei és triolái már egy teljesen objektív időbeli mechanikához, a metronómhoz kell viszonyuljanak, és a tétel resolution-je ehhez képest adja meg a 2/4-es ütemmutatót.

2. 2. 2. A forma és kialakítása

A megoldások legfontosabb szerepe mégis az, hogy azoknál a modelleknél, amelyek építőkockák formájában jelennek meg, a felkínált elemek rendezéséhez, azaz a forma kialakításához adjanak ötletet. Erre részletesebben a darabok formai sajátosságának tárgyalásánál fogunk kitérni.

Ahol a kottakép merőben eltér a hagyományostól, ott szinte nélkülözhetetlen a resolutio. Ilyen például a *Fantasia* (VI/3). Ha a kottát fejjel lefelé megfordítjuk, megkapjuk a *b) Modell*t. Külön-külön mindkét modellhez kínál megoldást a szerző. Véleményem szerint,

¹⁵⁸ A darab elején a tempo libero jelzés áll, ugyanakkor a négy szisztéma időtartama adott, ami szintén egy keretet ad az improvizációnak. [Gy. L.]

¹⁵⁹ A metronóm alkalmazása és a negyed=100 Ligeti György száz metronómra írt *Poème symphonique* (1962) című kompozícióját juttatja eszembe. [Gy. L.]

amennyire lehetséges, először mindig meg kell próbálni segítség nélkül kidolgozni a modellt, s csak ezután eljátszani a szerző által kínált megoldást. Így sokkal nagyobb élmény lesz a kis zongorista számára az új lehetőségekkel, kompozíciós módszerekkel – például a *Flower melody* (I/6) resolution-jében az imitációval való találkozás. Ezután a megoldásból merített ötleteket kamatoztatva meg lehet kísérelni újabb változatok megkomponálását.

2. 2. 3. Egyszerű kompozíciós eszközök, szerkesztésmódok

A legegyszerűbb eszközök segítségével is lehet komponálni – ez lehetne a *Piano playing ars poetica*-ja, hiszen elsődleges céljai között szerepel a zenész társszerzőségekre való meghívása, azaz ne csak lejátssza a darabot, de ő maga is komponálja meg azt az előadás közben. Ehhez elengedhetetlen, hogy alapvető kompozíciós – ha úgy tetszik dramaturgiai – technikáknak legyen a birtokában. Ezek a zeneszerző saját palettájáról valók, így egyaránt megtalálhatók az önálló és a modell–resolutio formában jelentkező darabokban is. Hogy Terényi szerint melyek ezek a kompozíciós eszközök, azt a következőkben vesszük sorra.

a) unisono, ostinato, imitáció

Terényi Ede „Új Mikrokozmosz”-ként határozta meg saját sorozatát,¹⁶⁰ és a kapcsolat Bartók sorozatával leginkább a Terényi által alkalmazott – és ezáltal alkalmazásra javasolt – kompozíciós eszközök terén nyilvánul meg. Ugyanakkor érezhető az orff-i metodika hatása is,¹⁶¹ amelynek pedagógiai jelentősége nyilván számára is indíttatást és példát jelentett egy olyan gondolatmenet kidolgozására, amely a zenészt alapvető kompozíciós eszközök elsajátításra és azok gyakorlatban való alkalmazására ösztönzi. Itt elsősorban a *Schulwerke* jellemző ostinato-technikára gondolunk, amelynek segítségével a legegyszerűbb módon jön létre a többszólamúság.¹⁶² Példa erre a *Flower melody* (I/6) és a *Contrast* (V/7) bal kezének szólama, vagy a *Dixit Dominus Domino meo* (II/8) harangozás-anyaga, de visszatérő jelenség az önálló, nem modell–resolutio formában megjelenő darabokban is, mint az *F-harmóniák* (IV/11), vagy a *Hanglétrák tükörben* (III/6).

¹⁶⁰ Terényi Ede: „Zongorajáték – játék a zongorával. Gondolatok a VII. és VIII. füzet darabjairól”. (Lásd az 5. lábjegyzetet.): 64. [A szerző kiemelése az eredeti szövegben.]

¹⁶¹ Mint már említettük, a *Melody in mode timbres* (II/1) *Orffiana* alcíme nyíltan vállalja a Carl Orffról elnevezett pedagógiai módszerre tett utalást. [Gy. L.]

¹⁶² Carl Orff: [„Előszó”] In: Carl Orff – Gunild Keetman: *Musik für Kinder I. Schulwerk*. (Mainz: B. Schott's Söhne, 1950)

A II. füzet első három darabja egy-egy sorszerkezetben felvázolt zenei anyagból indulnak ki. A második és harmadik megoldásai szinte kizárólag az unisonóra épülnek, s ezzel távolról ugyan, de Bartók *Mikrokozmoszára* emlékeztetnek.¹⁶³ A *La colonne infinie* (II/12) két *Modelljéből* az derülne ki, hogy a bal végig itt is egy hangot ismét, és efölött emelkedik a jobb egyre magasabb regiszterekbe. Azonban a megoldásban a lépcsőzetes emelkedést először unisono járja végig a két kéz, s csak ezután indul előről a folyamat a bal ostinatója fölött. Tehát ebben az esetben is a lehető legegyszerűbb eszközökkel oldható meg a feladat.

Mint már említettük, a *Flower melody* (I/6) kísérete a modell szerint ostinato basszussal oldható meg. Azonban a resolution rávilágít arra, hogy imitációkkal sokkal színesebbé lehet tenni a zenei szövetet.

A *Gisz-gesz-g menuetto* (I/7) megkomponálásakor az első kérdés, amely felmerülhet, az az, hogy mit játsszon a bal kéz? A modellben a *Menuetto III.* azt sugallja, hogy az építőkockák anyagát meg lehet osztani a két kéz között. A másik megoldás ismét az unisono, de ha ez utóbbi túl egyhangúnak és unalmasnak tűnne, máris kamatoztathatjuk az előző darabban tanult imitációt.¹⁶⁴ A *Stalagmite*-hoz (I/11) megadott harmadik megoldásban egy új eszközzel, a szólamok stretto belépéseivel találkozunk.

b) A regiszterváltás mint kompozíciós eszköz

A regiszterekkel való játék, amelyről korábban már szoltunk, kompozíciós eszközként is tekinthető. Ez a *Melody in register-timbres* (II/2) és a *Melody-project* (II/3) alapötlete. A *Notturmo mistico*-nak (I/8) a szerző által közölt két változata közül a *resolution a)* szintén a regiszterekkel játszik, mégpedig oly módon, hogy ugyanazt az együtemes motívumot visszhangszerűen megismétli egy oktávval magasabban. Ugyanakkor külön kihívást jelent a növendék számára, hogy a regiszterváltós motívumismétlést kizárólag egyazon kéz (a jobb) végzi, miközben a bal tőle különálló kíséretet játszik.

c) Tükör- és rákfordítások

Mint már utaltunk rá az előző fejezetben, a rák-, tükör- és tükörrák megfordítások – az ellenpont alapeszközei a régi korok zenéjében – továbbélnek a második bécsi iskola

¹⁶³ Nem csupán az I. kötet *Unisono dallamaira*, hanem a V. kötet *Unisono* című darabjára is. [Gy. L.]

¹⁶⁴ Egyúttal a Megoldás *dal segno* utasításával egy gyakori szerkesztésmódnak, a rövidített visszatérés fogalmát is bevezethetjük. [Gy. L.]

kompozíciós műhelyében is.¹⁶⁵ A párhuzamos és ellenmozgás, az unisono és tükörmozgás, az imitáció és a kánon zeneszerzési alapelemek Bartók *Mikrokozmoszában* is, amint az már első kötetének darabcímeiből is – *Unisono dallam*, *Párhuzamos mozgás*, *Tükörkép*, *Imitáció és fordítása*, *Imitáció tükörképben*, *Kánon az alsó kvintben*, *Tánc kánon-formában*, *Szabad kánon* – nyilvánvalóvá válik. Ebből a szempontból a *Piano Playing* sorozatban ismét a bartóki koncepció folytatását érezzük. A *Melody in mode timbres* (II/1) resolution-je a két kéz párhuzamos, illetve ellenmozgására, az unisono-ra és a tükörfordításra épül. De már a címekből is feltűnik – *Dallam A-E-D tükörben* (III/1), *Glissandók mixolid-eol tükörben* (III/2), *Moduszok tükörben* (III/3), *Hanglétrák tükörben* (III/6), *Trillák hangköztükörben* (III/7), *Tükörjáték* (III/8) –, hogy a III. kötet legtöbb darabja a tükörszimmetria elvére épül. Központi szerepet kap mindegyikben a *d*-hang, amelyhez képest általában a két kéz szimmetrikus mozgása figyelhető meg. Ez bizonyára nem véletlen, hiszen a zongorán éppen ehhez a billentyűhöz viszonyítva helyezkedik el szimmetrikusan a többi.¹⁶⁶

A *Hanglétrák tükörben* (III/6) motívumainak tükörfordításáról már szoltunk. Szintén említettük, hogy a *Glissandók mixolid-eol tükörben* (III/2) és a *Moduszok tükörben* (III/3) alapötletét az adja, hogy a mixolidnak az eol, az iónnak a fríg a tükörfordítása. A *Dallam d-a-e tükörben* (III/1) című darabbal kapcsolatban a szerző így nyilatkozott:

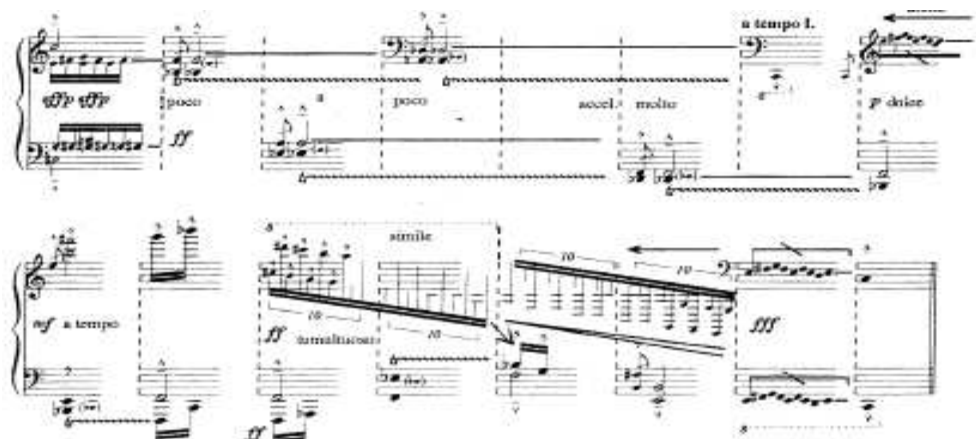
Egy dallamhoz a tükröt kétféleképpen lehet elhelyezni: vízszintesen és függőlegesen. A téma fokozatosan emelkedik *d'*-től *h'*-ig, majd ugyanezeket a hangokat visszafordul. Ez a vertikális tükör. A horizontális tükör pedig a két kéz között helyezkedik el.¹⁶⁷

Itt a két kéz szólama tükörkánonban mozog, először két negyed eltolódással, ami aztán a 19. ütemtől egy teljes 4/4-es ütemmé bővül. Egy másik darab, ahol szintén megtalálható a tükörjáték, a *Kétszólamú invenció* (VI/1), amelynek visszatérésében egy pillanatra fedik egymást a téma eredeti alakja (31-35. ü.) és annak rákfordítása (36-40. ü.):

¹⁶⁵ Anton Webern: „Út a tizenkét hanggal való komponáláshoz”. In: Wilhelm András (szerk.): *Anton Webern. Előadások – írások – levelek*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1983): 74-76. 74. (Lásd az I. fejezetben a 44. lábjegyzetet.)

¹⁶⁶ Ugyanígy szimmetriatengely a gisz=asz is. [Gy. L.]

¹⁶⁷ Lásd az 1. lábjegyzetet.



15. kottapéllda: Terényi Ede: *Two-part invention – model (VI/1) (25-40. ü.)*

A vertikális tükörre, azaz a rákfordításra jó példa a *Reflets (I/10)* is: itt a tükör függőlegesen helyezkedik el a jobb kéz szólamában, így minden motívumát rögtön annak rákfordítása követi.

A tükörszimmetria elve a többi füzetben is megtalálható olyan kompozíciók kottaképeinek elrendezésében is, mint a *Dixit Dominus Domino meo (II/8)*, a *Tintinnabulum (II/6)* vagy a *Musica celesta (I/12)*.

3. Ritmikai, dallami, harmóniai, formai sajátosságok az improvizációs szabadság jegyében

Az improvizáció megéléséhez – a modellek megvalósításához írt megoldásokkal – a zeneszerző saját eszköztárából kínál ötleteket. Áttanulmányozva a ciklus darabjait, azt figyelhetjük meg, hogy jellegzetesen hasonló zeneszerzés-technikai lehetőségeket mutat fel az önálló és a modell–resolutio formában jelentkező darabokban. A továbbiakban ezeket vesszük sorra.

3. 1. Ritmika: metrum – tempó: kötöttség és szabadság

A ritmussal való játékra több példát is találunk. A *Hommage à Penderecki (II/5)* egyetlen ritmusképletre épül – az 1. és 6. szisztémák (epizódok) kivételével. Míg a *Pólus–ellenpólusban (IV/10)* a jobb kéz szólamának improvizálásához adott a ritmus és a hangkészlet, addig az *F-harmóniák (IV/11) b)* változatában nyolc ütem idejére mind a ritmus, mind a dallam rögtönzése az előadó feladata lesz.

A kötött és szabad metrumra egyaránt találunk példát a sorozatban. A címeikben táncokat idéző darabok – mint például a menüett (*À la Haydn* (I/1), *Gisz-gesz-g – menuetto* (I/7)), a gavotte (*Gavotte* (I/3)) vagy a keringő (*Cage – Music for prepared piano* D-modell (II/11)) – egy-egy jellegzetes, mondhatni hagyományos metrumot igényelnek. Ugyanakkor az improvizatív stílusú műfajra utaló *Toccata à la Bach* (I/5) esetében a hosszabb-rövidebb egységek szabadon követik egymást.

Ugyanígy megfigyelhető az ütemek szabad kezelése is. Az ütemvonalak sokszor csak a mikrostruktúrákat jelzik, vagy egy képzeletbeli szövegsor végét (*Madrigal* (II/10), *Dixit Dominus Domino meo* (II/8)), ezért ilyenkor nincs ütemmutató. Más esetben a szaggatott ütemvonalaknak csupán a szerkezetet teszik átláthatóbbá (*Two-part invention* (VI/1), *Le tombeau de Debussy* (VI/2), *Fantasia* (VI/3)) és gyakran teljesen eltűnnek (*Ketyegő szekundok* (IV/2), *Melody* (V/2), *Rondeau pour la main gauche* (V/5), „*l’artisanat furieux*” (V/10), *Cluster choral* (VI/6)).

A *Piano playing* darabjaiban visszatérő jelenség egy keretet adó, ritmikailag kötött és egy szabadabb zenei anyag egyidejű kibontása. Példaként említhető a *Dixit Dominus Domino meo* (II/8), illetve a *Furulya verbunkos* (IV/12) gregorián ének, illetve népi furulyaszót idéző dallama: mindkét esetben a felső szólammal némileg ellentétben álló ostinátót játszik a bal kéz. A *Contrast* (V/7) már címében is utal a bal hathangos, *molto eguale e legato* ostinátója és a jobb *rubato*, *molto capriccioso* közbeszólásainak ellentétére. E három kompozíció – de közülük leginkább az első – Ligeti György *Musica ricercata* (1951-1953) című zongoraművének VII. darabját juttatja eszembe, amelyben a két kéz különböző sebességű és karakterű zenei anyagát – a szerzői utasítás szerint – egymástól teljesen függetlenül kell megvalósítani. A *Dixit Dominus Domino meo*-ban (II/8) erre a resolution-ben feltüntetett *asynchrony* utal, szemben az Interludium és a Postludium *synchrony* jelzésével.

A *Pontok hangzásfelhőben* (IV/9) esetében a kötött szólam szerepét a metronóm veszi át, egyenletes ketyegésének háttérére hol sűrűsödő, hol ritkuló pontszerű hangok kerülnek. A *Relief music*-ban (VI/4) is van egy szilárd viszonyítási alap és ezt a 2/4-es ütemek adják. Az ütemvonalak egyforma hosszúságú ütemeket határolnak el, ami vizuálisan egy biztos keretet sugall, ám hallhatóvá csak ott válik, ahol a zenei anyag töredezettsége megszűnik: „[...] ezekbe az egyenlő »hézagokba« kerülnek be a *szabálytalanul* »felrakott« hangjegyértékek. A talán kaotikusnak tűnő zenefolyamatban az időről időre jelentkező félhang időtartamú akkordok jelentik a kadenciális nyugvópontokat.”¹⁶⁸

¹⁶⁸ Terényi: „Zongorajáték – játék a zongorával. Gondolatok a VII. és VIII. füzet darabjairól”. (Lásd az 5. lábjegyzetet.): 69.

A *Le tombeau de Debussy* (VI/2) még nagyobb szabadságot kínál: „az ütemek időtartama tetszés szerint változtatható és természetesen az ütemekben előforduló tenuto akkordok száma is”.¹⁶⁹ A *Two-part invention*-ben (VI/1) minden ütem utolsó nyolcadának hosszúságát az előadó határozza meg; ebből adódóan 5/8-os, 6/8-os vagy akár 7/8-os ütemek, illetve – ha teljesen elhagyjuk – 3/8-os ütemek is keletkezhetnek.¹⁷⁰ Ez a sajátos gondolkodás nem más, mint a darab alapötlete: az ütemek ilyenfajta szűkülése és tágulása, azaz az elasztikus ütem.¹⁷¹ A rubato játékmódra is emlékeztető metrummal való játék ismételt arra a – már többször említett – zeneszerzői szándékra világít rá, amely szerint az előadónak lehetősége és joga a kifejezés megvalósításának kézbevétele és irányítása. Ugyanakkor azt is meg kell jegyeznünk, hogy ebben az esetben a szerzői szándék sokkal inkább a személyes beszélgetések, valamint az alábbi idézet – és nem a kottakép – alapján lett nyilvánvaló e sorok írója számára:

[...] a *Zongorajáték* című sorozatban és számos más művemben is megpróbáltam – **vizuális** úton is – feloldani az ütemvonalak rácsait. Komolyan foglalkoztatott egy ütem felnagyításának és kicsinyítésének határai, melyet még elbír a többi ütem keretében. A megoldást az örök interpretáció nyújtja és természetesen a zenei környezet. E kettő kölcsönhatásából születik az ütemek belső ritmusértékeinek varázslatos játéka, szüntelenül tágul és sűrűsödő energetikai hullámmozgása. Az ütemek hullámmozgása szintén ritmust hoz létre: egy ritmus fölötti ritmust. Különösen fontos ennek a jelenségnek vizuális sugalmazása: az előadót (előadókat) arra kötelezi, hogy ezt a ritmus alapot is észlelhetővé, érzékelhetővé tegye. Egyébként egy ismert jelenségről van szó: minden előadó tudja, hogy el kell felejtetnie a hallgatósággal a kotta ütem rácsait a hangzó folyamat szabad kibontakozásának érdekében. Jelen esetben az újítás a vizuális téren nyújtott megoldás a metrikus lüktetés determinizmusának felszabadítása.¹⁷²

Ha a *Dixit Dominus Domino meo* (II/8) és a *Contrast*-ban (V/7) a *giusto* és a *libero* találkozása a polimetria érzetét kelti, az „...and clocks...” (VI/7) egy kis ízelítőt ad a poliritmia izgalmas világából. A szerző így jellemzi a darabot: „Alapakkordból kiemelt majd abba ismét »visszaoldott« hangok ritmusjátéka metronómmal.”¹⁷³ A törtszámok nevezője a metronóm által megadott lüktetést jelzi, míg a számlálója az egy, olykor két ütésre játszandó

¹⁶⁹ Az V-VI. füzetekhez írt magyarázatokból.

¹⁷⁰ Lásd a 31. lábjegyzetet.

¹⁷¹ A szerző által használt terminus. Vö. Terényi Ede: *Zongorajáték – játék a zongorával. Gondolatok a VII. és VIII. füzet darabjairól*. (Lásd az 5. lábjegyzetet.): 69.

¹⁷² Gabriela Coca: „Ede Terényi. Retrospectiva a cincii decenii de creație (II)”. *Muzica* 1997/4: 17-30. 20. Megjegyzés: az utolsó mondat értelme homályos. A szerző helyesbítése: „În cazul de față, inovația constă în eliberarea pe cale vizuală a determinismului pulsației metrice.” [Gy. L.]

¹⁷³ Lásd a 31. lábjegyzetet.

hangok számát. A darabot érdemes összevetni első, talán kissé nehezebb változatával, ahol a harmadik sorban a feszültség méginkább fokozódik azáltal, hogy a jobb kéz azonos időn belül mindig eggyel több hangot játszik. (Lásd a Függelékben a 15-16. kottapéldákat.)

3. 2. Melodika: a kulcs-scordatura

Áttérve a dallamszerkesztésre, megfigyelhetjük, hogy a szerző egyik jellegzetes kompozíciós eszköze az, amelyet ő maga „kulcs-scordaturának” nevez.¹⁷⁴ Ez egyazon dallam több kulcsban való olvasatát jelenti. Gabriela Coca, Terényi zenéjének avatott ismerője, ezt így jellemzi: „Hasonlatos ahhoz a kémiai kísérlethez, amikor egyazon anyagot különböző környezetbe helyezünk azzal a céllal, hogy megfigyeljük reakcióit.”¹⁷⁵ Újra eszünkbe juthat a szerzőnél gyakran előforduló ösztönzés a kísérletezésre: ne csak egyféleképpen olvassuk a kottát, ne csak egyféleképpen zenéljünk.

Az eljárás a modellekben és a megoldásokban egyaránt megfigyelhető, kizárólag a violin- és basszuskulcsok alkalmazásával. Például az V/4 *Czerny-etűd*ben az ismétlések során, a változatosság érdekében ajánlott a kulcsváltás alkalmazása: két kéz játszhat azonos, vagy különböző kulcsokban, amint az a *Modell*ből kiderül. Ebből következik, hogy egyes epizódoknak két-két, a refrénnek négy változata is lehetséges. A *Fantasia* (VI/3) modelljében, a lap közepén elhelyezett középső sorban a hangok azonos vonalrendszerre vannak lejegyezve, ám két kulcsban olvashatók: ami violinkulcsban *d-disz-desz*, basszuskulcsban *h-hisz-b* lesz, tehát összesen hathangúra bővül a refrén hangkészlete. A szerző olyan darabok megoldásaiban is alkalmazza ezt az elemet, ahol a modellben egyébként erre nincs utalás. Ilyen például a *Stalagmite* (I/11) *Resolution b*).

Ami az improvizációt illeti, előfordul, hogy adott ritmusra dallamot kell rögtönözni, mint például a *Relief music*-ban (VI/4) a *quasi fugato* és az *una melodia pentatonica* részekben vagy a *Blanc et Noir* (V/6) utolsó közjátékában. Máskor hullámvonalak jelzik a rögtönzésre váró gyors futamok helyét, amelyeket a szerző vízszintesen kibontott clusterekként (*Melody* (V/2), *Two-part invention* (VI/1)), máskor quasi glissando (*Relief music* (VI/4)) értelmezi.

¹⁷⁴ Gabriela Coca: „Ede Terényi. Retrospectiva a cinci decenii de creație (I)”. *Muzica* 1997/3: 34-49, 47.

¹⁷⁵ Coca: „Ede Terényi. Retrospectiva a cinci decenii de creație (I)” (Lásd a 36. lábjegyzetet.): 47.

3. 3. Együtthangzás – A harmónia mint szín

A *Stalagmite*¹⁷⁶ (I/11) modellje és három megoldás-variánsa akár a harmónia születésének története is lehetne: harmónia-genezis egy 20. századi zeneszerző szemszögéből. Együttal a zeneszerző betekintést ad két gyakran alkalmazott kompozíciós eljárásába: a már említett kulcs-scordaturába és a dallam-rétegződésből születő harmóniakba. Jelen esetben a resolution a) csupán a modell mechanikus megoldása; a pontszerűen felsorakoztatott hangokból egyidejűleg létrejövő dallam tulajdonképpen akkordfelbontások sorának tekinthető: a hármas és négyeshangzatokon kívül, a tercek, a kvartok és szűkített oktávok helyenként például gamma-akkordokká csendülnek össze. A második megoldásban a kulcs-scordatúrával létrejövő kétszólamúság, a párhuzamosan mozgó két szólam távolról a polifónia kezdeteire, az organumra emlékeztet. A harmadik változatban a dallam szelvényeinek stretto-szerű egymásra rétegződéséből – a reneszánsz vokálpolyfóniát idézve – jönnek létre az ajoutée-elemekkel, megmerevedett váltóhangokkal dúsított hármas- és négyeshangzatokként értelmezhető harmóniak. (Lásd a Függelékben a 17-20. kottapéldákat.)

A szerző, akit különösen foglalkoztat a zene vertikális dimenziója, Debussyt tekinti példaképének. Az ő hatása érezhető abban is, hogy a *Piano playing* több darabja is az a harmóniakat önálló színfoltok soraként kezeli. Számomra ezt leginkább a *Harmonie vitreau* (II/9) sugallja, annak is a színes változata, amely mottószerűen áll a sorozat elején. A szerző így vall a műről: „harmóniákkal festett színes üvegablakok: vitrail-ok¹⁷⁷ szólnak meg. A hangok, hangközök és akkordok rögtönzésszerűek.”¹⁷⁸ Az a) és b) megoldások szintén improvizáció jellegűek. Mintha szó szerint venné Debussy szavait: „Veszem az összes hangot, kiválogatom belőle azokat, amelyekre szükségem van, a többit szélnék eresztem”.¹⁷⁹ Ez a típusú megoldás a hangzás-fantáziát¹⁸⁰ és az akkordolvasási készséget is fejleszti. Hasonló jellegű darabok a *Musica celesta* (I/12) és a *Stalactite*¹⁸¹ (III/11), amelyeknek modelljében a vizuálisan is elszigetelt akkordok szintén ezt a koncepciót tükrözik.

¹⁷⁶ Fölfelé nő, fölfelé álló cseppkő. Lásd N.N.: „Sztalagmit” In: Pusztai Ferenc et al. (szerk.): Magyar értelmező kéziszótár (Akadémiai Kiadó: 2003): 1286.

¹⁷⁷ Festett üvegablak. N.N.: „vitrail”. In: Bakos Ferenc (szerk.): *Idegen szavak és kifejezések szótára*. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1983) 899.

¹⁷⁸ Lásd az 1. lábjegyzetet.

¹⁷⁹ Sári József idézi. Lásd Farkas Zoltán: „Idézetek és áldézetek Sári József műveiben”. In: Gupcsó Ágnes (szerk.): *Zenetudományi Dolgozatok*. (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1997-1998): 129-149. 131.

¹⁸⁰ A szerző által alkalmazott terminus. Lásd az 1. lábjegyzetet.

¹⁸¹ Sztalaktit. Lefelé nő, függő cseppkő. Lásd N.N.: „Sztalaktit” In: Pusztai Ferenc et al. (szerk.): i.m. i.h. (Lásd a 38. lábjegyzetet.) A sztalaktitok növekedésének folyamatára utalnak vizuálisan is a mélyebb regiszter felé, egyre több hanggal bővülő harmóniak. [Gy. L.]

Debussy harmóniavilágára jellemző mixtúrákra is találunk példát a sorozatban. A *Melody in resonant space*-ben (II/4) a párhuzamos kvintek különböző módon történő kitöltésével tonális harmónia-mixtúrák jönnek létre: egy hang hozzáadásával egyszerű hármashangzatok, két hanggal *ajoutée*-elemekkel – szekunddal vagy kvarttal – színezett hármashangzatok, három hanggal öthangú clusterek. Ez mindkét kézre érvényes, a különbség az, hogy a balban mindez némán letartott hangokkal történik. A *Tükörjáték* (III/8) jobb kezének szólamában (25-27. és 43-46. ütemek) ugyancsak megjelennek a hármashangzat-mixtúrák.

Mint már láthattuk, a *Piano playing*ben gyakran előtérbe kerülnek a clusterek, és nemcsak a hetvenes években komponált darabokban, hanem az első füzetekben is. A sorozat első darabja, az *À la Haydn* is egy tenyérrel megszólaltatott clusterrel ér véget. A II. füzetben az *Hommage à Penderecki* (II/5) tulajdonképpen az előző darab, a *Melody in resonant space* (II/4) folytatása azzal, hogy a fokozatosan felépülő szekundhalmazokba a fehér billentyűk mellé bevonja a feketéket is. A főként modális hangzásokra utaló III. füzetben is szerephez jutnak a fürtakkordok. Ha az első darab még főként lineáris szerkesztést mutat is, a másodikban már megjelenik a modulusok vertikálizálásának folyamata, amely a harmadikban (III/3 *Moduszok tükörben*) éri el a csúcspontot: a modulusok tükörbe helyezett hangjai először három-, négy-, majd öthangú clusterekké növekednek, aztán elfogynak (4-8. ütemek). A *Ketyegő szekundok* (IV/2) címadó hangközei miniatűr clusterek, amelyek olykor szorosan egymás fölé rétegződnek.

Terényi a clusterek két kategóriáját különbözteti meg: a pontszerűig zsugorítható akkordikus-vertikális clustereket és a dallamvonalig felnagyítható lineáris-horizontális clustereket.¹⁸² Az elsőbe sorolja a különböző módon megszólaltatott rövid, ütőhangszer-effektusszerűeket, a másodikba a pedálhatású, a figuratív pedál jellegű, a rezonancia-effektust keltő, az arpeggiato és glissando hatású clustereket, a hangzásmezőket (Tonfelder) és a hangzás-felhőket (Tonwolken).

Az első csoportba tartozók általában zenedaramaturgiai csomópontot jeleznek. Ilyen a *Scherzo interrotto* (V/3) egyik csúcspontján megjelenő, tenyérrel megszólaltatott cluster (11. ütem) vagy az *À la Haydn* (I/1) végére pontot tevő hangfürt. A második csoportra – mint leginkább reprezentatívakat – a *Melody*-t (V/2) és a *Cluster-melody*-t (VI/8) emelném ki.

¹⁸² Lásd Terényi Ede: „*Tipuri de clusters*” [Cluster-típusok] című tanulmány In: Prof. dr. Romeo Ghircoiașiu et al. (szerk.): *Lucrări de muzicologie*. vol. 7. (Kolozsvár: Conservatorul Gh. Dima, 1971): 231-244.

Ha a *Stalagmite*-ot (I/11) a harmónia keletkezéstörténetének neveztük, a *Melody*-ban (V/2) a clusterekből fokozatosan létrejövő dallam megszületését és a clusterekbe való visszaolvadását lehet nyomon követni:

A *Melody* [V/2] *cluster*-gyakorlat. A kemény martellato megszólaltatott négyvonalas *c* először négy, másodszor öt gyors egymásutánban megszólaltatott clusterhez vezet. A harmadik sorban az ujjakkal (és nem tenyérrel!) megszólaltatott fürtakkordok apró, gyors és kacskaringós futamokba – „dallam-clusterekbe” oldódnak, végül az *Andante* középrészben megszületik a bal kézben a dallam, még hozzá pontos hangértékekkel kiírva.

Tehát fokozatosan, szinte észrevétlenül a hangzás-clusterek egyszerre megszólaló hangjaiból következtek a dallam-clusterek gyors egymásutánban megjelenő hangjai, majd – mintha csak az utóbbiak kiszélesítése lenne – megszületik a balban az igazi, hagyományos dallam. Ezután visszatérnek a dallam-clusterek, melyek után akár újra lehetne kezdeni a darabot.

A *Cluster melody*-t (VI/8) „időtengelyre helyezett cluster-kontinuumból formált dallam”-ként határozza meg a szerző.¹⁸³ A trillákból, tremolókból és szekund halmazokból létrejövő clusterhangzás „mint valami hangzásamőba vagy hangzásfluidum könnyen változtathatja alakját.”¹⁸⁴ A darab első sorában a trilla cluster-tremolóvá változik át, amely a csúcsponton clusterekbe torkollik, ahonnan a feszültsége cluster-tremolóba, végül megint trillába oldódik vissza. A második sor hasonlóan épül fel. A harmadik sorban háromféle elemből – tenyérrel megszólaltatott clusterekből, pontszerűen, gyors egymásutánban megszólaltatott hangokból és ujjakkal játszott, szeszélyes dallamvonalú quasi glissando futamokból – rajzolódnak ki a hangzásmezők.

A bal kéz néma clustere felett *sff* martellato clusterekkel kialakított, fokozatosan összeszűkülő hangzásmező szólal meg (»kozmosz« hangzás-térhatásként), utána egy kinyíló *trilla-cluster* (vagy *tremolo-cluster*, tetszés szerint!) »torkollik« egy, a hangzásmezőnél mélyebben fekvő *ffff martellato-clusterbe*, amit egy rövid, néma balkezes cluster zenget ki: már-már kadenciális akkordmenetté alakulva, imaginárius tonika-domináns, szubdomináns sorrendben.¹⁸⁵

¹⁸³ Lásd a 30. lábjegyzetet.

¹⁸⁴ Terényi Ede: „Zongorajáték – játék a zongorával. Gondolatok a VII-VIII. füzetek darabjairól”. (Lásd az 5. lábjegyzetet.): 68.

¹⁸⁵ Terényi Ede: „Zongorajáték – játék a zongorával. Gondolatok a VII-VIII. füzetek darabjairól”. (Lásd az 5. lábjegyzetet.): 67.

A *Cluster-choralban* (VI/6) az ütőhangszer-effektus jellegű cluster-előkékből zengenek ki a némán lenyomott harmóniákkal előidézett felhangok. Az utolsó sorban éppen fordítva: a harmóniák előkékké válnak és a rezonancia-effektust a néma clusterek idézik elő. Ezek Terényi felsorolásában szintén a lineáris clusterek csoportjába taroznak.

3. 4. Forma: a nyitott, variábilis forma

Formai szempontból egyfajta kettősség figyelhető meg Terényi Ede kompozíciós nyilatkozataiban. Egyfelől konstruktivista beállítottság jellemzi: azaz építőkockák adott halmazából kell dolgozni. Másfelől a nyitott forma híve, amely a megkomponált építőelemek szabad, mozaikszerű használatát feltételezi. A zenész és zene ilyesfajta egymásra hatásáról így vall a szerző az V-VI. füzetek kapcsán:

A 2000-es években nálunk is elterjedt képző- és egyéb művészeti performance-ok korai elődeinek tekintem ezeket a darabokat. A közönséggel való kapcsolat pillanatában a megszólalás egyedi pillanatának tekintem azt a formát, ami megszólal. Szinte kötelező, hogy az előadó arra törekedjen, hogy az mindig más legyen, sosem ugyanaz. A nyitott forma vágya hozta létre ezeket a zenei performance-okat, szemben a rendkívül megkötött szerkezeteknek és kottaképeknek merevségével.¹⁸⁶

A *Resolutio*-k legfőként a forma kialakításában nyújtanak segítséget. Sokszor a modellek hosszabb-rövidebb egységeiből kell mozaikszerűen felépíteni a darabot. Például az I. füzet utolsó két darabja egészen rövid, olykor egyetlen hangból álló egységekből tevődik össze.¹⁸⁷

Az első kötetben *Péter és...* (I/4) az első darab, amelyben megjelennek a rövid, egy-két ütemes egységek, amelyekből mint építőkockákból áll(ítható) össze a darab¹⁸⁸, s ez az első amelynek *Megoldása* is van. A *Modell* azt sugallja, hogy mindig a témából – ezúttal egy motívumból – kiindulva kell megszólaltatni az öt epizódot. Azonban a *Resolutio*-ban a második és harmadik epizód, majd az ötödik és hatodik a refrén közbeiktatása nélkül szólal

¹⁸⁶ Lásd az 1. lábjegyzetet. [Kiemelés a szerző kérésére.]

¹⁸⁷ „Az utolsó három darab nagyon szoros rokonságban áll egymással – egymás eszmei variációi: »fénycseppek«, »vízcseppek«, »csillagcseppek« – a megolvadó anyag cseppjei. A cseppben is benne van a folyamat, mert benne van az elaszticitás: minden pillanatban változtatja alakját. A folyékonyság állandó tovahaladást, állandó változást jelent. A három darab alaptendenciája tehát a folyamatosság.” Lásd az 1. lábjegyzetet.

¹⁸⁸ A darab kottaképe emlékeztet például Lutosławski *Jeux vénitiens* című zenekari művének mezőstruktúráira. [Gy. L.]

meg, amitől egyrészt gördülékenyebbé válik a zenei folyamat, másrészt a refrén visszatérése fontosabb eseménnyé válik. Több építőkockát is lehet egymás után játszani a *Czerny-etűd*-ben (V/4) is; erre utalnak a szaggatott ívek és ezt támasztja alá a *Megoldás* is. Sorrendjüket ezúttal már az előadó dönti el. A b) modell, a részletesebb lejegyzésen túl, egy lehetséges útvonalat is megad. Bármelyik egység előléphet refrénre, a visszatérések során a változatosságot a javasolt kulcsváltások biztosítják.¹⁸⁹ (Lásd a Függelékben a 6. kottapéldát.)

A szintén refrénes szerkezetű a *Fantasia* (VI/3) „a nyitott formának egyik fejlettebb változata”.¹⁹⁰ Itt a „forma-sejtek”¹⁹¹ hangkészlete geometriai alakzatokba, háromszögekbe és négyzetekbe rendeződik. Sorrendjüket a gerendához vezető szárok határozzák meg.¹⁹² De akár csak a *Péter és...* (I/4) vagy a *Czerny-etűd* (V/4) esetében, ezúttal is „ajánlatos a mikrostruktúrákból egymás után többet eljátszani és csak azután visszatérni a h, hisz, b ostinátóhoz.”¹⁹³ Mint már említettük, a szintén építőkockákból létrejövő *Notturmo mistico* (I/8) megoldásában két, három, olykor négy alkotóelem is egymásra épül. Modelljének kottaképe nagyon hasonlít a következő kötetben található *Tintinnabulum*-éhoz (II/6): mindkettőben a jobb és bal kéz elemei egy vízszintes tengelyhez képest szimmetrikusan rendeződnek el.

Az *Flower melody* (I/6) hasonló módon épül fel, mégis teljesen más kottaképet mutat: virágalakban elrendezett elemei között nyilak segítik a tájékozódást. A *resolution*-ból viszont kiderül, hogy a modellből kiolvasható sorrend csak egy a sok lehetséges megoldás közül, azaz a nyilak csak tájékoztató jellegűek – valószínű ezért jelöli őket szaggatott vonal –, és így több útvonal is lehetséges.¹⁹⁴ A *Gisz-gesz-g menuetto*-ban (I/7) a nyilak már határozottan jelzik a haladás irányát, ám az eddigiek szellemében itt sem kell egy bizonyos sorrendhez ragaszkodnunk. A három menüett végigkomponálása sem kötelező: „Elég egyet kiválasztani, és a trióval, majd a *coda*-val eljátszani.”¹⁹⁵

Amint már láttuk, a II. füzet első négy darabjának közös jellemzője a sorszerkezetű felépítés. A *Melody project* (II/3) kottaképéből a legszembetűnőbb, hogy ezúttal egy-egy sor,

¹⁸⁹ Lásd az 1. lábjegyzetet.

¹⁹⁰ Terényi: „Zongorajáték – játék a zongorával. Gondolatok a VII-VIII. füzetek darabjairól”. (Lásd az 5. lábjegyzetet.): 71.

¹⁹¹ A szerző által használt terminus. Lásd Terényi: „Zongorajáték – játék a zongorával. Gondolatok a VII-VIII. füzetek darabjairól”. (Lásd az 5. lábjegyzetet.): 71.

¹⁹² Terényi: „Zongorajáték – játék a zongorával. Gondolatok a VII-VIII. füzetek darabjairól”. (Lásd az 5. lábjegyzetet.): 71.

¹⁹³ Lásd az 1. lábjegyzetet.

¹⁹⁴ Boulez *...explosante fixe...* című kompozíciójában szintén nyilak mentén kell haladni a várostérképszerűen elrendezett eredeti zenei anyag és a variációk között, ami variábilis nagyformát eredményez. Terényinél motívum szinten történik ugyanez. [Gy. L.]

¹⁹⁵ Lásd az 1. lábjegyzetet.

a *Melody in resonant space*-ben (II/4) két dallamsorból álló egységek válnak alkotóelemekké. Hasonló módon, kis mikrostruktúrákból jönnek létre más hagyományos formák is, mint például a rondó vagy az invenció, amelyekről már esett szó az előző fejezetben.

Az építőkockákból összerakható – eddig említett – darabok tulajdonképpen mind nyitott formák,¹⁹⁶ azaz elég nagyszámú elemet tartalmaznak, amelyeket sokféleképpen lehet kombinálni, s az eredmény minden előadás alkalmával más, tehát a szerző egy korlátozott aleatóriát alkalmaz. A mikrostruktúrákból való építkezés arra ösztönzi a tanulót, hogy megfigyeljen és összehasonlítsa motívumokat, motívumízeket.

Az első látásra rendszertelen textúra (hiányos vonalrendszerű modell, stb.) valójában a zeneszerző tudatos egyensúlyra törekvését hordozza magában. Változó, hogy melyek a kötött illetve a szabad paraméterek: ahol a forma kötött, ott a tartalom nyújt improvizációs lehetőséget, míg máshol a kötetlen forma a tartalom meghatározottságát igényli. A kötött forma–kötetlen tartalom esetén a szabad ritmusú és tempójú elemek meghatározott sorrendben jelennek meg (*Dixit Dominus Domino meo* (II/8), *Rondeau pour le main gauche* (V/5)), ezzel szemben a kötetlen forma–kötött tartalom esetében a meghatározott hangmagasságú, dinamikájú és tempójú zenei építőkockák szabad sorrendben játszhatók (pl. *Czerny-etűd* (V/4); *Flower-melody* (I/6)). Ez utóbbi eset kis túlzással élve ahhoz hasonlítható, amikor az építőkockából a játék végére derül ki, mi is készül belőle: vár vagy kis autó. Játék a hangmagasságokkal, a ritmussal, a metrummal, a tempóval, a karakterekkel, játék a motívumokkal, mikrostruktúrákkal – ez az a zeneszerzői attitűd, ami jellemző Terényire.

¹⁹⁶ Terényi: Zongorajáték – játék a zongorával. Gondolatok a VII-VIII. füzetek darabjairól”. (Lásd az 5. lábjegyzetet.): 70.

Összegzés

Jelen tanulmány Terényi Ede – még mindig alakulóban lévő – életművének csak egy szeletét tárta az olvasó elé. Céлом az volt, hogy egy Magyarországon kevésbé ismert, de magyar származású zeneszerző egyedi látásmódjára hívjam fel a figyelmet. Sajátossága nemcsak kortárs létében rejlik, de abban is, hogy a zenét sokszínűen látja és láttatja. Terényi Ede ars poetica-ja a mindenre való nyitottságra valamint a világot felfedezni akaró kíváncsiságra épül és épít. Önmaga természet- és művészetszeretete köszön vissza gondolataiból, amikor zenei alkotásainak világát tárja elénk: az alkotás folyamatának különleges dimenziói ezek.

A dolgozat tárgyát képező *Piano playing* sorozat egyik jellegzetessége, hogy a kottakép sok esetben a darabok címének vizuális megjelenítése: így válik a zene képzőművészetté és a rajz zenévé. Modelljei és általa javasolt resolution-ök olykor a meglepetés erejével hatnak, de – megélve és továbbgondolva a nagy mesterek újításait – a zenészt is játékra, improvizációra és alkotásra hívják. Zeneszerző és előadó közös életrehívója egy-egy darabnak – a korábbi alkotókhoz képest még hangsúlyosabban szembesülünk ezzel a rejtett gondolattal.

Terényi számos forrásból merít. Érdeklődéssel fordul a régi korok zenéje felé, ugyanakkor a kortárs irányzatokat is naprakészen követi. A dolgozat első fejezetében a zeneszerzői világra nagy hatással bíró stílus-modellekről adtunk egy átfogó körképet. A zenetörténeti korok jellegzetes műfajai és zeneszerzési technikái közül igyekeztünk áttekinteni azokat, amelyek Terényi sajátos hitvallását alakították. A második fejezetben az ezt gyakorlatba is átültető *Piano playing* zongoratechnikai és előadási eszközeiből emeltem ki az általam vélt legjellemzőbbeket. Bemutattuk a modellek és a resolution-ök szerepét, azoknak az improvizációban betöltött jelentőségét. Továbbá bemutattuk, hogyan határozza meg a kreativitás fejlesztésére irányuló cél a darabok ritmikai, dallami, harmóniai és formai sajátosságait.

Fontosnak tartottam mindezt Terényi Ede életútjának ismertetésével bevezetni, mivel egyfelől – mint sok más kortárs zeneszerző esetében – az érdeklődő csupán szűkszavú lexikon szócikkekkel és csekély számú írással találkozik, másfelől ezáltal tejesebb képet tudunk nyújtani egy széles látókörű, sokoldalú alkotó zenei világáról.

Függelék

5. Hommage à Penderecki - Model
Quasi Refrain

1. Stabat Mater do - lo - ro - sa

2. Jux-ta Cru - cem lac - ri - mo - sa

3. Qui est ho - mo qui non fle - ret

4. Ma-trem Chris - ti si - ve - de - ret

5. *ppp*

6. Stabat Mater do - lo - rosa

7. *p* Christe *ff*

8. Dixit Dominus Domino meo - Model

The musical score is for a large ensemble, including voices and instruments. It features a 'Liberi' section with a forte (f) dynamic, a 'Basso continuo' section with improvisation markings, an 'Interludium' and 'Postludium' section with 'rep. molte volte' markings, and a 'Supremo continuo' section. The score is written in G major and 4/4 time.

Liberi

f

Basso continuo

Interludium

Postludium

Supremo continuo

Libero

casita: 8

f

casita: 8

1. Melody in mode - timbres - Orffiana - Modell

The image displays a musical score for a piece titled "1. Melody in mode - timbres - Orffiana - Modell". The score is written on multiple staves, primarily using bass clefs. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *mf* (mezzo-forte) and *ff* (fortissimo). A section of the score is labeled "Allegretto, improv. parafrastico" and "m.d.". Another section is marked "Theme". The score is characterized by a complex network of dashed lines that connect different parts of the music, suggesting a non-linear or multi-layered structure. These lines form a web-like pattern, with some lines originating from a central point and branching out, while others connect different staves in a more intricate manner. The overall layout is dense and visually complex, reflecting the "timbres" and "mode" mentioned in the title.

7. GISZ-GESZ-G -- MENUETTO

Model
Menuetto I.

Menuetto II.

Menuetto III.

Trio

Coda

Fine

Trio e Menuetto da Capo al Fine

Trio e Menuetto da Capo al Fine

Menuetto poi Coda

The musical score is written for piano and guitar. It consists of three variations of the minuet (Menuetto I, II, III), a Trio section, and a Coda. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Arrows indicate the flow between sections and repeat signs.

4. PÉTER ÉS...
PÉTER UND ...
Model

THEMA
Andante ♩ = 72 - 84

Rapido
Episod 1.
p $\xrightarrow{2-8 \text{ rep.}}$ f $\xrightarrow{\text{mp. 2 volte}}$ sf $\xrightarrow{\text{Da capo}}$

Episod 2.
rep. 8 volte $\xrightarrow{\text{rep. 2 volte}}$ sf $\xrightarrow{\text{Da capo}}$

Stringendo
Episod 3.
f $\xrightarrow{\text{ritardato}}$ 2^a volta p $\xrightarrow{\text{Da capo}}$

Andante mesto
Episod 4.
mp $\xrightarrow{\text{giocoso}}$

Tumultuoso
Episod 5.
rep. 3 volte $\xrightarrow{\text{Pesante rep. 4 volte}}$ mp $\xrightarrow{\text{Da capo}}$

Terényi Ede: Zongorajáték VII. „Czerny”-etűd.

21. kottapéllda: Terényi Ede: *Czerny-etude* – model (V/4)¹⁹⁷

¹⁹⁷ A darabot a *Zene marad a zene?* című esszékiötetből vettem át, mivel az összkidadásban nyomdahiba következtében lemaradtak a kottakép alsó feléről a szaggatott vonalak.

22. kottapélda: Terényi Ede: *Fantasia* – model a) (VI/3)

3. Fantasia - Model b) Veloce $\leftarrow$ lento as lib.
 senza misura
 ff $\leftarrow$ pp

23. kottapéllda: Terényi Ede: *Fantasia* – model b) (VI/3)

1. À LA HAYDN

Tempo di Menuetto ♩ = 144

The musical score is written for piano in 3/4 time. It begins with a tempo marking of 144 beats per minute. The first system covers measures 1 through 14, featuring a mix of eighth and sixteenth notes with various dynamic markings including *f*, *ff*, and *p*. A *lupaglio* (glissando) is indicated in measure 3. The second system covers measures 15 through 22, including a *rit. molto* (rhythm very slow) section in measures 18-19, followed by a return to the original tempo marked *Tempo I Poco meno mosso*. The score concludes with a *coda* section marked *coda palma sf* (coda palm staccato forte) in measure 22.

9. SIRÁLYTÁNC - Hommage à Ravel

Libero Model

rep. 3 volte

Ped.

rep. 4 volte

p cresc.

f arp.

mf *f*

rep. ad. lib.

f

rep. molto cresc. 2. volta

rep. molte volte dim.

ff

Preludium, Episod, Postludium

ppp poco *n* poco cresc. *al f* *allegro* *al ppp*

Ped. tenuto

Veloce

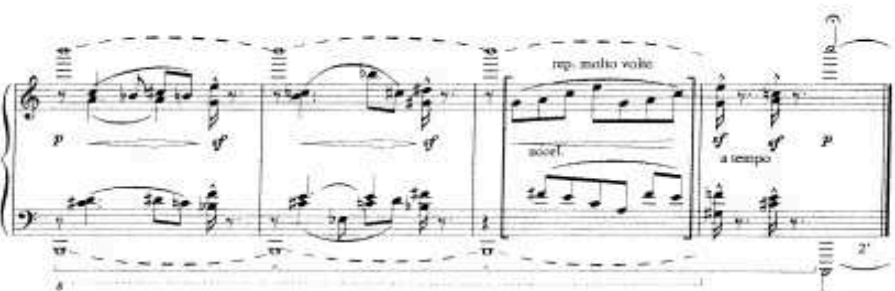
[illegible]

Tempo di Valse

D

The musical score is written on a grand staff with 12 staves. The tempo is 'Tempo di Valse'. The time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'pp'. The score is divided into two main sections by a large '3/4' time signature. The first section is marked with a 'D' in a box. The second section is marked with a 'pp' dynamic. The score is written in a style that is both modern and traditional, with a focus on the piano part.

8. Hommage à Alban Berg

Adagio $\text{♩} = 60 - 72$ Moderato $\text{♩} = 84 - 96$ 

6. Tintinnabulum - Hommage à Arvo Pärt - Model

The musical score is presented in a diamond-shaped layout. At the top, a treble clef staff contains a single note with a fermata. Below this, a series of staves are arranged in a diamond shape, with the widest part in the middle. The middle section features a complex arrangement of staves, including a central staff with a melodic line and a bass line, and several staves with chords and single notes. The bottom of the diamond is formed by a single staff with a melodic line. The entire score is enclosed in a diamond-shaped frame. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and dynamic markings like *f* and *ff*. The text "quasi CAMPANE" is written below the central staff.

Metronom $\times \times \times \times \times$ sempre simile al Fine ($\text{♩} = 100$)

The musical score for "L'Espresso" by Luciano Berio is presented in two systems. The first system features a piano (p) and harp (arp.) part. The piano part begins with a melody in the right hand, marked with a piano (p) dynamic and a 1:1 ratio. The harp part is in the left hand, marked with a forte (ff) dynamic and a 3:2 ratio. The second system continues the piano part with a melody in the right hand, marked with a piano (p) dynamic and a 1:1 ratio. The harp part is in the left hand, marked with a forte (ff) dynamic and a 1:1 ratio. The score includes various dynamic markings such as piano (p), forte (ff), and mezzo-forte (mf), as well as tempo markings like "rep. ad lib." and "Ped. sempre tenuto". The piece concludes with a "Fine" marking.

31. kottapélda: Terényi Ede: ...and clocks... - Hommage à György Ligeti – model (korábbi verzió)

Model
Tempo libero

11. STALGMITE

Coda
rep. 3 volte

11. STALAGMITE

Resolution a)
Tempo libero

p stacc. lasciare vibrare

simile

Ped. *sempre tenuto*

Coda

p

pp

11. STALAGMITE

Resolution b)
Tempo libero

p Sacc. lasciare vibrare

simile

Post. sempre tenuto

Coda

The musical score for '11. STALAGMITE' is presented in a system of seven staves. The first staff is for the piano, with a vocal line above it. The piano part begins with a forte (f) dynamic and a 'Sacc.' (saccolando) marking, followed by a 'lasciare vibrare' instruction. The vocal line is marked 'simile'. The second staff continues the piano part with a 'Post.' marking and 'sempre tenuto' instruction. The third staff shows the piano part with a 'p' (piano) dynamic. The fourth staff continues the piano part. The fifth staff shows the piano part with a 'p' (piano) dynamic. The sixth staff continues the piano part. The seventh staff is the Coda, marked 'Coda' and 'p' (piano), ending with a double bar line and a repeat sign.

11. STALAGMITE

Resolution c)
Tempo libero

p stacc. lasciare vibrare

simile

Ped. *sempre tenuto*

rit. molto

pp

The musical score for '11. STALAGMITE' is presented in two systems, each with a piano (treble) and bass (bass) staff. The first system begins with a piano (p) dynamic and a 'stacc.' (staccato) instruction, followed by 'lasciare vibrare' (let it vibrate). A 'simile' marking appears above the piano staff. A 'Ped.' (pedal) instruction with 'sempre tenuto' (always held) is placed below the bass staff. The second system features a 'rit. molto' (ritardando molto) marking above the piano staff. The piece concludes with a 'pp' (pianissimo) dynamic marking on the piano staff.

Piano playing: tartalom

I. kötet:

- 1 *À la Haydn*
- 2 *Népdalos*
- 3 *Gavotte*
- 4 *Péter és...*
- 5 *Toccata à la Bach*
- 6 *Flower-melody*
- 7 *Gisz-gesz-g menuetto*
- 8 *Notturmo mistico*
- 9 *Sirálytánc – Hommage à Ravel*
- 10 *Reflets*
- 11 *Stalagmite*
- 12 *Musica celesta*

II. kötet:

- 1 *Melody in mode-timbres – Orffiana*
- 2 *Melody in register-timbres*
- 3 *Melody-project*
- 4 *Melody in resonant space*
- 5 *Hommage à Penderecki*
- 6 *Tintinnabulum – Hommage à Arvo Pärt*
- 7 *Cluster – Melody image a); Cluster – Melody image b)*
- 8 *Dixit Dominus Domino meo*
- 9 *Harmonie-vitreau*
- 10 *Madrigal – Hommage à Palestrina*
- 11 *Cage – Music for prepared piano*
- 12 *La colonne infinie – Hommage à Brâncuși*

III. kötet:

- 1 *Dallam d-a-e tükörben*
- 2 *Glissandók mixolíd-eol tükörben*
- 3 *Moduszok tükörben*
- 4 *Tengelyhangok a d körül*
- 5 *Karácsonyi gyertyaláng*
- 6 *Hanglétrák tükörben*
- 7 *Trillák hangköztükörben*
- 8 *Tükörjáték*
- 9 *Bach-praeludium*
- 10 *Capriccio*
- 11 *Stalactite*
- 12 *Modellek*

IV.kötet

- 1 *Aszimmetrikus modusz oktávokban*
- 2 *Ketyegő szekundok*
- 3 *Régimódi tercek*
- 4 *Elhangolt kvartok*
- 5 *Fel és le (kcvinteken)*
- 6 *Liszt-szextek*
- 7 *Dallam szeptimkeretben*
- 8 *Hommage à Alban Berg*
- 9 *Pontok hengzásfelhőben*
- 10 *Pólus-ellenpólus*
- 11 *F-harmóniák*
- 12 *Furulya-verbunkos*
- 13 *Ein ernster Gesang*
- 14 *Harangok*

V. kötet:

- 1 *Tappings*
- 2 *Melody*
- 3 *Scherzo interrotto*
- 4 *Czerny-etude*
- 5 *Rondeau pour le main gauche*
- 6 *Blanc et Noir*
- 7 *Contrast*
- 8 *À la Stravinsky*
- 9 *Folksong*
- 10 *„l’artisanat furieux”*
- 11 *Hommage à Chopin*

VI. kötet:

- 1 *Two-part invention*
- 2 *Le tombeau de Debussy*
- 3 *Fantasia*
- 4 *Relief music*
- 5 *Replica – burlesque collage*
- 6 *Cluster choral*
- 7 *„...and clocks” – hommage à György Ligeti*
- 8 *Cluster-melody*

Bibliográfia

Abraham, Otto – Hornbostel, Erich von: „Tonsystem und Musik der Japaner. 4. Musiktheorie” In: *Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft*. Band I. München: Drei Masken Verlag, 1922: 198-205.

Apel, Willi: „Lute Tablatures” In Uő.: *The Notation of Polyphonic Music. 900-1600*. 4. kiadás. Cambridge – Massachusetts: The Mediaeval Academy of America, 1949: 54-86.

Bartók Béla: „Az új zene problémája”. In: Szőllősy András: *Bartók Béla összegyűjtött írásai*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1967: 718-722.

Bartók Béla: [„Előszó”] In: Uő.: *Mikrokozmosz I*. Budapest: Editio Musica, 1987: 11.

Bárdos Lajos: „Népi ritmusok Bartók műzenéjében”. In: *Harminc írás a zene elméletének és gyakorlatának különböző kérdéseiről*. 1929-1969. Budapest: Zeneműkiadó, 1969: 9-40.

Benkő András: „Romániai magyar zeneszerzők. Terényi Ede”. *Művelődés* XIII/7 (1970. július): 33.

Bozarth, Georg S.: „Brahms, Johannes”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. kiadás. 4. kötet. London: Macmillan Publishers Limited, 2001:180-227.

Braun, Joachim: „Biblical Instruments. 3. Old Testament Instruments”. In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. kiadás. 3. kötet London: Macmillan Publishers Limited, 2001: 524-535.

Cadwell, John: „Stabat mater dolorosa (1)” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. kiadás. 24. kötet London: Macmillan Publishers Limited, 2001): 234-236.

Coca, Gabriela: „Ede Terényi. Retrospectiva a cincii decenii de creație (I)”. *Revista Muzica* VIII/3 (1997. július-szeptember): 34-49.

Coca, Gabriela: „Ede Terényi. Retrospectiva a cincii decenii de creație (II)”. *Revista Muzica* VIII/4 (1997. október-december): 17-30.

Cognazzo, Roberto: „Toccata”. In: Stanley Sadie (szerk.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. kiadás. 25. kötet London: Macmillan Publishers Limited 2001) 534-537. 537.

Cole, Malcom S.: „Rondo”. In: Stanley Sadie (szerk.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. kiadás. 21. kötet (London: Macmillan Publishers Limited, 2001) 649-656.

Claude Debussy: „Quelques mots...”. [Néhány szó] In: Debussy: *Douze études*. München: G. Henle Verlag, 1994: XVIII.

Eckhardt Mária (szerk.): *Liszt Ferenc válogatott levelei* (1824-1861). (Budapest: Zeneműkiadó, 1989): 18-20.

Farkas Zoltán: „Idézetek és álidézetek Sári József műveiben”. In: Gupcsó Ágnes (szerk.) *Zenatudományi Dolgozatok* (Budapest: MTA Zenatudományi Intézet, 1997-1998): 129-149.

Fassone, Alberto: „Orff, Carl §3: Schulwerk”. Grove Music Online. © Oxford University Press 2007-2009.

———: „Orff, Carl §2: Works, 3. Schulwerk”. In: Stanley Sadie (szerk.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. kiadás. 18. Kötet. London: Macmillan Publishers Limited, 2001: 558-563.

Öt évszázad kórusa. Forrai Miklós gyűjteménye. (Budapest: Editio Musica, 1956): 72-75.

Frank Oszkár: *Debussy-harmóniák*. (Budapest: szerzői kiadás, 2003)

Hillier, Paul: *Arvo Pärt*. (New York: Oxford University Press, 1997)

Hillier, Paul D.: „Pärt, Arvo”. In: Stanley Sadie (szerk.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. kiadás. 19. kötet London: Macmillan Publishers Limited 2001: 164-167.

Jarman, Douglas: „Berg, Alban” In: (Stanley Sadie szerk.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. kiadás. 18. kötet London: Macmillan Publishers Limited 2001: 312-325. 313.

Johnson, Bengt: [Előszó] In: *Domenico Scarlatti: Ausgewählte Klaviersonaten*. München: G. Henle Verlag, 1990.

Karkoschka, Erhard: „Erster Teil: Grundsätzliches ” In: Uő.: *Das Schriftbild der neuen Musik*. (Celle: Moeck Verlag, 1966): 1-15.

Kovács János (szerk. és ford.): *Mozart breviárium. Levelek – dokumentumok*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat Budapest, 1961.

Kurtág György: [Előszó] In: Uő.: *Játékok I*. (Budapest: Editio Musica Budapest, 2004)

Ledbetter, David: „Prelude (1)”. In: Stanley Sadie (szerk.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. kiadás. 20. kötet London: Macmillan Publishers Limited 2001: 291-293.

N.N.: „Sztalagmit”. In: Pusztai Ferenc et al. (szerk.) *Magyar értelmező kéziszótár* (Akadémiai Kiadó: 2003): 1286.

N.N. : „Sztalaktit” In: Pusztai Ferenc et al. (szerk.), i.m., 1286.

N.N.: „Ede Terényi” In: Viorel Cosma (szerk.): *Muzicieni români. Compozitori și muzicologi. Lexicon*. București: Editura muzicală, 1970: 424-425.

N.N.: „vitrail”. In: Bakos Ferenc (szerk.): *Idegen szavak és kifejezések szótára*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1983: 899.

Orff, Carl: [„Előszó”] In: Carl Orff – Gunild Keetman: *Musik für Kinder IV. Schulwerk*. (Mainz: B. Schott's Söhne, 1953)

Pandea, Petre: *Brâncuși. Amintiri și exegeze*. (București: Editura Meridiane, 1967)

Pongrácz Zoltán: *Mai zene – mai hangjegyzírás*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1971)

Szabolcsi Bence és Tóth Aladár (szerk.) *Zenei Lexikon*. (Budapest: Győző András kiadása, 1930) 81-82.

Szabó Miklós: „Kánon” In: Uő.: *Bartók Béla kórusművei*. Zeneműkiadó: Budapest, 1985: 251-269.

Terényi Ede: „Structuri de straturi acordice în muzica contemporană” [Réteg-akkord struktúrák a kortárs zenében] In: Ghircoiașiu et al. (szerk.) *Lucrări de muzicologie*. vol. 6. (Kolozsvár: Conservatorul Gh. Dima, 1970): 85-131.

———: „Tipuri de clusters” [Cluster-típusok] In: Prof. dr. Romeo Ghircoiașiu et al. (szerk.): *Lucrări de muzicologie*. vol. 7. (Kolozsvár: Conservatorul Gh. Dima, 1971): 231-244.

———: *Zene marad a zene?*. (Bukarest: Kriterion Könyvkiadó, 1978)

———: „Zongorajáték – játék a zongorával. Gondolatok a VII. és VIII. füzet darabjairól”. In: Benkő András (szerk.): *Zenetudományi írások*. (Bukarest: Kriterion Könyvkiadó, 1986) 64-74. 71.

———: „Veress Sándor alkotói periódusai. Stíloselemzés.” In: Berlász Melinda – Demény János – Terényi Ede: *Veress Sándor. Tanulmányok*. (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1982: 58-135.

———: „Hajta virágai”. *Arcképvázlat Balassa Sándor zeneszerzőről*. (s.l.,s.n.: 1995)

———: *Paramuzikológia*. Kolozsvár: szerzői kiadás, 2001

———: *Zene – tegnap, ma, holnap*. Kolozsvár: szerzői kiadás, 2004

———: *Piano Music*. (Kolozsvár: Grafycolor, 2006). hátsó borító belül.

———: *Zene – költői világ*. Kolozsvár: Grafycolor, 2008

Webern, Anton: „Út a tizenkét hanggal való komponáláshoz”. In: Wilhelm András (szerk.): *Anton Webern. Előadások – írások – levelek*. Budapest: Zeneműkiadó, 1983: 74-76.

———: „Út az Új Zenéhez”. In: Wilhelm, i.m., 7-56.

