

MOTTÓ

„Ha folyóvíz volnék bánatot nem tudnék
Hegyek völgyek között szép csendesen folynék
Partot mosogatnék füvet újítanék
Szomjú madaraknak, innyok adogatnék.”



Terényi Ede sajátos helyet foglal el a jelenkori erdélyi zenei életben. Azonos intenzitással művelte eddigi, immár hat évtizedes tevékenysége során azt a három zenei területet, amit a zeneművészetből életcélként felvállalt. Mint zeneszerző első kompozícióival 1947-ben jelentkezett. Ezek – természetesen tanulmányi jellegűek – bár akkoriban, a szerző bevallása szerint – műveit teljes értékű zenei önmegvalósításának érezte, autonóm jogú kompozíciókként tartotta őket számon. A félévszázad során ezekből sok elveszett, bár egy-két zenei gondolatot, hangzáscsírát későbbi műveibe is átmentett. Ezek a nagyon korai művei nem csak a zongoristaként megismert zeneirodalom kisugárzásaiból születtek, de már bennük vibrált a modern zenei gondolkodás ígérete is. Hiszen még kisgyerekként hallgatta meg Bartók *Kékszakállú herceg vára* című operáját – alig hatéves volt akkor! -, a Bartók temetését közvetítő amerikai rövidhullámú rádióadás keretében pedig tízévesen hallotta először a *Négy zenekari darab* befejező tételét: a *Gyászindulót*. Ez a hatás életre szólónak bizonyult számára. És amikor 1947-ben egy ablakból kiszűrődő zongorazeneből Bartók egyik legpoétikusabb arcélét is megismerte – a *Kis román táncok* IV. tételéről van szó – ez a bartóki hatás *zeneszerzői impulzusként izzott fel*. Ez volt az a pillanat, amikor a zongoraművész-képző végzős fiatal muzsikos – *átlépve a bartóki zene csodahídján* – zeneszerzővé változott.

Pedig a zongoraművészi karrierje szépen indult a főiskolai rangú marosvásárhelyi Konzervatóriumban, amelynek olyan jeles egyéniségek szabtak zenei-művészi arcélt, mint a sokáig igazgatói tisztségben is működő Zeno Vancea, vagy olyan személyiségek, mint Demetriad, vagy Silvestri, Tróznerné Erkel Sarolta, Chilf Miklós és a bécsi Zeneakadémián Richard Stöhrnél (összhangzattan) és Franz Schmidtnél (zeneszerzés) végzett TRÓZNER JÓZSEF. Ez utóbbi kiváló

¹ Jelen tanulmány 1997-ben megjelent román fordításban a bukaresti *Muzica* folyóiratban, és 2008-ban angol nyelven a kolozsvári Babeş-Bolyai Tudományegyetem *Studia Musica* zenetudományi folyóiratában. Érdekessége az, hogy eredetileg magyarul volt megfogalmazva, viszont magyar nyelven eddig nem volt publikálva, csak egy kivonat belőle a kolozsvári *Korunk* (III. évf. / 2011/6-os) számában. Örömmre szolgál, hogy e 19 éves mulasztásomat helyre hozhatom, helyenként aktualizált formában publikálva e tanulmányt.

zenepedagógus és zeneszerző sok fiatal művészt indított útjára, legelső végzettje zeneszerzés, összhangzattan és ellenpont szakon éppen Terényi Ede volt.

Terényi Ede így vall erről: „Tróznér József nélkül semmiképpen nem válhattam volna teljes értékű muzsikussá. Bár nagyhírű zongoratanáraitól mindent megkaptam, ami a zeneművészi és technikai arculatának megismeréséhez szükséges, de ez mégiscsak a zongorára korlátozódott. Akkoriban mindent, az egész zeneművészetet a zongorán, mint hangszereken át értettem és szerettem. Bach halálának 200-ik évfordulójára rendezett koncerten már Bach művek értő tolmácsolójaként adóztam minden idők legnagyobb zeneszerzőjének. Beethoventól majd mindent ismertem. Nemcsak zongorazenéjét, a négykezesek révén a szimfóniákat, nyitányokat is. Szenvedélyesen játszottam Schubert szimfóniáit – természetesen ezeket is főleg négykezes változatban. Hiszen akkor, ott Marosvásárhelyen, a negyvenes évek végén alig lehetett partitúrákhoz hozzájutni. De az akkoriban frissen megalakult Filharmonikus Zenekar jóvoltából majd minden jelentős klasszikus zenekari darabot megismertem, magamba szívtam. Viszont Tróznér József tanárom volt az, aki rányitotta szememet, fülemet és szívemet az európai zenére, annak zenetörténeti, fejlődési összefüggéseire, a műfajok, stílusok, zenei nyelvezetek nagyszerű színpompájára. Akkoriban kezdtem el szenvedélyesen lemezeket hallgatni – régieket, rosszul hangzóakat – de azokról ismertem meg Muszorgszkij, Rimszkij-Korszakov, Debussy, Ravel műveit. Tróznér József vezetett be Mozart operáiba is, a Don Juan zenéjének életre szóló élményét és zenei dramaturgiájának korai megértését is neki köszönhetem. Csodálatos évek voltak azok, a szegénység és végtelen elhagyatottság közepette a ZENE mindent kitöltött bennem és körülöttem. A zene az életemet mentette meg...

És mindennek ellenére, a kor divatja szerint orvosnak készültem. És nem is csak divatból, szenvedélyből: GYÓGYÍTANI AKARTAM, szembeszállni minden szenvedéssel, bajjal, nyomorúsággal. Akkor még nem éreztem át, hogy a zenével ezt még könnyebben megvalósíthatom. Haladtam a zongoraművészi pályán és mire érettségiztem (egy elméleti gimnáziumban) már eljutottam zongorából a II-ik egyetemi év befejezéséhez – ugyanis a marosvásárhelyi Conservatóriumnak hivatalosan akadémiai osztályai is voltak és ezt a jogukat gyakorolták is. Erről tanúskodnak a kiadott bizonyítványok. 1952-ben II-ik akadémiai zongoraosztály elvégzéséről szóló bizonyítvánnyal, matematikai gimnáziumi² érettségi diplomámmal és néhány nagyon modern kompozícióval kopogtattam be a kolozsvári Zenekonzervatórium titkárságán, hogy felvételre jelentkezsem, mégpedig – és ezt akkor már nagyon öntudatosan állítottam! – a ZENESZERZÉS SZAKRA. Ekkor egy csapásra elhalványultak a zongoraművészi karrier emlékei és felvirradt a zeneszerzői élethivatás hajnala. Ennyi átváltozásom története...”

Terényi Ede sokszor nyilatkozta: „Kolozsvár újjászületés volt számomra!”

² “Bolyai Líceum”, Marosvásárhely.

1952-től hű maradt a városhoz, amelynek különös, kultúrateremtő levegőjét a modern, korszerű zene magába szívásával együtt lélegezte be. De nem csak a városhoz maradt hűséges, hanem a Zeneakadémiához is. A hatéves zeneszerzői szak elvégzése után napjainkig tanára ennek az intézménynek. Korábbi tanárai – Jodál Gábor (zeneszerzés, összhangzattan), Eisikovits Max (ellenpont), Jagamas János (folklór, formatan), Nagy István (karvezetés, kóruséneklés), Szabó Géza (zongora), stb. későbbi tanártársai beavatták a zene új világába. A Kodály-tanítvány Jodál Gábor természetes következetességgel hozta magával és közvetítette a *Kodály-jelenséget*. Jagamas János Bartók-rajongása, Bartók-ismerete bevezető volt számára a teljes bartóki életműbe. A nagy Bartók művek itt váltak számára szellemi és zenei megújulásának „tisztá forrásává”. Bartók zenéje az egész világon és itt Délkelet-Európában is – *ahonnan pedig elindult!* – még alig volt ismeretes az ötvenes évek elején. Debussy zenéje is akkoriban kezdett általánosan ismertté válni, a köztudatba bekerülni. Ahogyan Bartókra is alapvető hatással volt Debussy zenéje úgy vált energiát adó zenei, alkotói impulzussá az ötvenes évek fiatal, hazai zeneszerzői számára is. De a nagy, modern zenei áramlatok mellett ott volt feladatként a délkelet-európai népi zene megismerése, gyűjtése, feldolgozása. Sok és *rendkívüli* kihívás kápráztatta el az akkori fiatal muzsikusokat és főleg a zeneszerzőket. Számukra ez sokkal több volt, mint asszimilálása egy hatalmasra felduzzasztott zenei ANYAGNAK. Az alkotóknak meg kellett találniuk azt a minőségi metamorfózist is, amely elvezethette őket a zenében való továbblépéshez. A kortárs zene – hiszen akkoriban Bartók is még annak számított! – még át sem ment a köztudatba és a fiatal zeneszerzőknek máris új, egyéni utat kellett keresniük, mert hajtotta őket a lépéskényszer. Választási lehetőségük is nagyon korlátozott volt: vagy az epigonizmus útjára lépnek vagy mindenki megkeresi magának az egyéni zenei világát.

Terényi Ede esetében egyértelmű volt a bartóki-modell feldolgozásával párhuzamosan egy, Bartókot folytató, de mégis Bartókon túllépő zenei nyelvezet kialakításának kíváncsága. Erről így vall a szerző:

*„Rajongtam Bartókért és ezt a rajongásomat mind a mai napig megőriztem. A zenében Bartók az apám. Mint harmónia-centrikus alkotónak Debussy volt és maradt a példaképem. Debussy a zenei nagyapám. Zeném drámaisága, időnkénti nyersessége, ősi elemekből való sarjadzása Muszorgszkijra utal. Ő a zenei dédapám. A legkedveltebb zenei őszám azonban VIVALDI. Ez a különös, minden konvenció alól kibúvó, minden szempontból rendhagyó barokk zeneszerző, a bachi-nemzedék korelnőke. Azonban, akkor az ötvenes években Bartók művészete állt a legközelebb hozzám. Első igazi, magam komponálta opusom egy kis háromszólamú kórusmű, Bartók: **Gyermek-, és nőikarainak** ihletett metamorfózisa. Talán nagyon is igazságtalan vagyok önmagammal szemben, hogy nem ezt a művet jeleztem op.1-el. Ma már tudom, hogy megérdemelné tőlem ezt a megtiszteltetést. És meg is fogom neki adni, ami jár: újra számozom műveimet – MOST, a kétezres években, alkotói és életpályám nagyobbik felének megtétele után. Bartóki kötődésemnek tulajdonítható, hogy majd egy évtizeddel későbbi SONATA AFORISTICAM-at jeleztem op. 1-ként. Íme, még 1961 végén is, amikor a mű keletkezett még ott élt bennem – és még hozzá*

milyen erővel! – a bartóki HOMMAGE gondolata. Most majdnem öt évtized távolában és távlatában szeretettel gondolok vissza „bartóki éveimre”; egyet jelentett a fiatalsággal, a mindenre rácsodálkozás boldog, önfeledt örömeivel, a Zeneakadémiai évek vibráló, boldog lelkesedésével.”

*

1. A *hatvanas* évek a fiatal Zeneakadémiai tanár Terényi Ede számára a pedagógia kihívását hozták. Majd egy évtizedig ellenpontot tanított (csak a hetvenes évek elején tért át az összhangzattan tanításra; sokszor nyilatkozott arról, hogy mindig is összhangzattan tanárnak tartotta magát, ez a zenei terület érdekelte a legjobban). Természetes velejárója ilyen irányú beállítódásának, hogy zenetudományi tevékenységének homlokterében is az összhangzattani kutatásai állnak. A *hatvanas* években kezdi el tanulmányozni az olyan jelenségeket, mint a „polivalens harmonizálás”, a „szűkített oktávú akkordok” szerkezete, az „akkord-rétegekből felépített, feltornyozott harmóniák” jelentkezése, a *clusterek* világa, stb. E tanulmányaiból formálja meg hármas rendszerbe foglalt elméletét a 20. századi zene első felének elemzése nyomán. Közel két és fél évtizedig dolgozik elméletén, amelynek végül is a GRAVITÁCIÓS, GEOMETRIKUS és a kettő *szintéziséből* fakadó szerkezeti, *rendszer*tani képét alakítja ki. A *hatvanas* évek összhangzattan-központúsága nem véletlen: természetes ellenhatása a napi ellenponttani pedagógiai munkának. De folytatása is egyben az 1949-ben elkezdett magán összhangzattani leckéknek. A 14-ik életévét éppen csak betöltő Terényi Ede már túl volt az összhangzattan tanulás minden titkán, fejezetén:

„Hét-nyolc, néha még ennél is több példát vittem Tróznér Józsefhez összhangzattan órára – jegyzi meg egyik nyilatkozatában a zeneszerző –. Mindenfelét kitaláltam, hogy „elszínezzem” a harmóniák – például a főfokok! – egyhangúságát. Kánonokat írtam a példák szólamai közé. Néha csak kétszólamút, máskor háromszólamú kánonnal is „ékesítettem” harmónialeckémet. Nem is szólva a sok mindenféle váltó és átfutó hangról, meg a kromatikus díszítésekről. Az eredmény stílusban nagyon változatos lett, de mindenkor szépnek és érdekesnek hatott, ha sikerült a dolgokat zeneileg összeötvöznöm. Nagydolog, hogy megértő tanárom volt, akinek volt türelme kívánni a zenei letisztulásomat is.”...

A *hatvanas* évek másik nagy újdonsága volt az akkori fiatalok számára a dodekafónia hazai elterjedése, az ebből kinövő szeriálizmus és ez utóbbinak mindenféle válfaja. Ez az új zenei szellemiség minden zeneszerzőt megérintett, világméretű jelenséggé vált. Hatása egy idő után megszűnt, de jelentősége akkor felbecsülhetetlen értékű volt: *utat nyitott* a század második felének új, zenei gondolkodás formái felé. Terényi Ede műveiben is feltűnik. Legerőteljesebb kibontakozása a konstruktív-elképzelésű, megtervezésű, orgonára írt B.A.C.H.-KOMPOZÍCIÓ-ban jött létre. E művében minden zenei meghatározó elem, dallam, ritmus, harmónia, ellenpontozás és maga a formaszerkezet is szeriális struktúrájú. „Nincs egyetlen szabad hangjegy!” - mondanánk a dodekafónisták kedvenc jelszavával. A mű egyben végpont is Terényi szeriális világában. A konstruktivista gondolkodás típusú szerző úgy érzi, ezen az úton nem mehet tovább. Maga fogalmazza meg nézetét ebben a vonatkozásban:

„A külső szerkezeti megkötésnek sohasem szegődtem igazi hívéül. Bár tudom, hogy a forrongó, láva-anyagú hangzásfolyam mindig rászorul a külső megkötésre. De ezt a megkötést kezdettől fogva úgy tudtam elképzelni, hogy műről műre változik, és mindig az anyag, a zene belső energiái határozzák meg milyenségét. Egyetlen típusú megkötés – mint amilyen például a dodekafónia szabályrendszere – még akkor sem bizonyulhat mindenféle zenei anyagra alkalmazhatónak, ha annak különböző variációit alkalmazzuk, szabad formáit részesítjük előnyben – mint ahogyan ezt például Alban Berg tette Webernhez vagy akár Schönberghez viszonyítva. Úgyszintén nem éreztem mindenhatónak a szeriális formamodelleket, különösen akkor nem, ha azok a zene minden elemére kiterjednek. Nem állítom, hogy nem lehet ezekkel dolgozni. Azt sem tartom lehetetlennek, hogy valaki egész művészetét ilyen külső és belső megkötéseknek rendelje alá. Ez – szerintem alkati kérdés. Magamon is tapasztaltam a megkötési rendszerek zenei alkalmazásának biztonságot nyújtó kellemes kényelmét. Hajlottam arra, hogy mélyen belehatoljak ebbe a világba. Mai napig érzem szükségét, de a hatvanas évek után ezt a hajlamomat tudatosan visszaszorítottam, hogy utat engedjek más belső zenei ösztönzéseknek. Végül is nem konstrukciókat, hanem ZENÉT akartam alkotni. Úgy gondoltam a konstrukció legyen külső építmény. Ne vállalja magára a zene minden szerepkörét, kifejezőkészségét, rejtett, belső adottságait. Ne legyen a KONSTRUKCIÓ a zene! – Elég baj, hogy a hagyományos zenében is mindig a FORMÁBAN keressük a mindenkori zenék lényegét, ott is összetévesztjük a zenét a formaszerkezettel, mert úgy érezzük, hogy a forma az egyetlen, konkrét, megragadható és egyben összefogó zenei elem. Ez olyanszerű gondolkodás mintha a drágakőben való gyönyörködésünket az ékszerfoglalat elemzésével cserélnénk fel. A B.A.C.H. KOMPOZÍCIÓ-m ezért BÚCSÚ A KONSTRUKTIVIZMUSTÓL...”

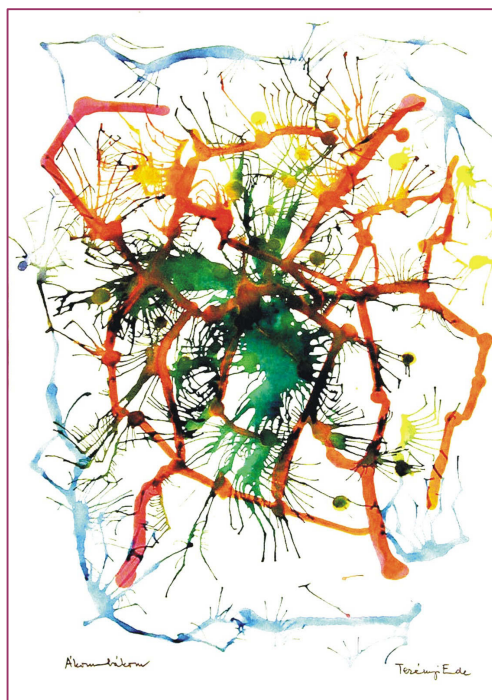
1. példa – B.A.C.H. kompozíció

The image shows a musical score for a piece titled 'I. Semplice' by B.A.C.H. The score is written for piano and features four distinct movements: I. Semplice (Tempo generale 4/4), II. Parlando (4/8), III. Pesante (4/4), and IV. Misterioso (Tempo moderato 4/4). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'pp' and 'f'.

2. A hetvenes évek Terényi-zenéje merőben más oldalról mutatja a szerzőt: a zenei grafika kerül előtérbe. Gyökereit ott találjuk az ötvenes évek pedáns, fekete-

tusírású partitúra képeiben (az ötvenes években még egyáltalán nem volt általánosan elterjedt a fekete tussal írt partitúrák „divatja”!). És még korábban a gimnazista időszakból származó korongolt vázákban fedezhetjük fel képzőművészeti beállítottságának korai jegyeit.³ A hetvenes évek végén színes grafikák egész sorával „emlékeznek” korábbi rajzos megnyilvánulásaira. Ezek a grafikák, absztraktérdeklődésének, nonfigurális irányultságának egyértelmű kifejezései. Fekete-fehér változatban is kifejezőek ezek a színes grafikái.

2. példa - *La Puerta del Sol* – Ákom-bákom



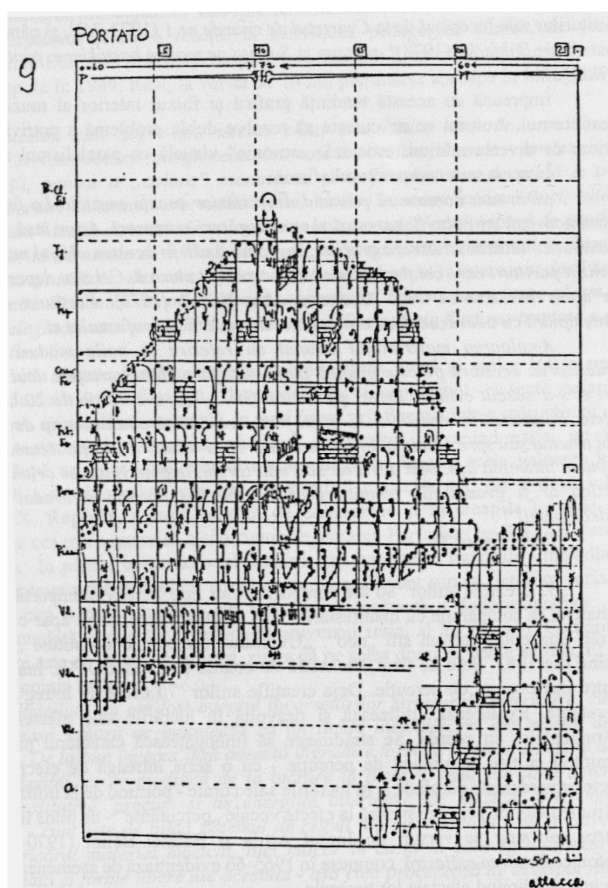
Partitúráit is kezdi színes jelekkel megtölteni: rajzos, geometriai vagy csak egyszerűen absztrakt ábrái „betörnek” hangjegyei közé is. A modern hangjegyírás erőteljesen foglalkoztatja: elméletileg, gyakorlatilag egyaránt belemélyed ebbe a számára új zenei-grafikai világba. Ismerője, sőt teoretikusa lesz a modern hangjegyírásnak. Több száz diapozitívval szemléltetett előadások keretében hozza el az új hangjegyírás rendszerét a kolozsvári Zeneakadémia fakultatív *modern hangjegyírás-óráira*. Az *Első vonósnégyes*-étől a *Bakfark-szimfóniá*-ig és a *Szonáta bartóki motívumokra* 1980-as megalkotásáig ez a vizuális érdeklődése minden *partitúra rajzolatára* rányomja bélyegét. És ezzel együtt zenéjének belső folyamatát is új irányba tereli. A kisebb-nagyobb hangzasképek összeillesztésének kettős problémáját igyekszik megoldani: a vizuális „harmóniát” a hangzásharmónia párhuzamosságával társítja. Önmaga erről így vall:

„Ismét csak kívülről igyekeztem a zene belsejébe hatolni. Akárcsak a konstruktivista időmben külső megkötöttségnek vettem alá zenémet. De ezúttal számtani szisztémák

³ Rajztehetsége korán jelentkezik, már kisgyerek korában megpróbálkozik szobrászattal. Az első három gimnáziumi osztályban foglalkozik különös szenvedéllyel vázák, kancsók és különleges agyag-figurák megformálásával, és rajzos, festészeti kidíszítésével. Ma is őriz ebből az időből egy emlék-kancsót.

helyett rajzos ábrákat alkalmaztam, ezekbe „kényszerítettem” a zene izzó erőanyagát. Készültek partitúrák, amelyek inkább rajzok, mint zenék. A legmesszebbre a 13 hangszerre írt **Ars Nova Concerto**mban mentem el (1976!). Ezt a partitúrámot igazán csak, mint grafikát érdemes szemlélni. Egy egész tanulmányra való anyag gyűlt össze új játékmódok és azok zenei grafikai kivitelezéséből. Ebből született a **Zongorajáték – Játék a Zongorával** sorozatom négy füzetre terjedő zongoradarab gyűjteménye. Akkoriban (1973-75) még nagyon hittem, hogy ez az új hangjegyzírás utat törhet magának a zenei köztudat felé. Nem így történt. Most már tudom: nem is történhetett így. A zene előbb-utóbb kiszabadult volna minden kényszer dacára a zenegrafika börtönéből. Mint ahogyan kiszabadult a dodekafónia béklyóiból is!”

2. példa - Ars Nova Concerto, 1. oldal



3. A nyolcvanas évek Terényi-művei óriási minőségi változást hoznak a korábbi alkotói megnyilvánulásokkal szemben: megjelenik a *neo-stílusú* művek sora. A nyitány az 1983-as keltezésű *Vivaldiana*. Fuvolaszóló, vonószene és... **ÜTŐSÖK**. Korábban alig írt ütőhangszerekre, bár az ütőhangszeres hatások egész tárházát nyújtják a hetvenes évekből. A vonósok ütőhangszeres effektusait kutatja, alkalmazza, fejleszti műveiben. A zongora – egyébként is ütőhangszeres jellegét igyekszik tovább fokozni egy sor új hatással. Az ütős-effektusok keresése még kórusmuzsikájába is behatol – ütőhangszerek alkalmi szerepeltetésétől kezdve „ütős”-effektusokig például az *Öt Madrigál*-ban is. Ütőhangszerek kihangsúlyozása,

színeffektusa kíséri a hatvanas évekbeli *Varázsmadár* szimfonikus tablójának variációsorát is. Az ütőhangszerek alkalmazásának igazi berobbanásáról azonban mégiscsak a nyolcvanas években írt művek kapcsán tehetünk említést. Ekkor néhány tisztán ütőhangszerekre komponált mű is megszületik. Előzetesük a hetvenes évek végéről a *Szonáta két ütőhangszer játékosra* (1978). Ez még zenografikai mű – színes hangjegyekkel, hangzást imitáló rajzos ábrákkal. A *Swing Suite*, a *For Four*, a *Parade* a nyolcvanas évek második feléből már minden különösebb zenografikai elemet nélkülöznek. A grafikai ábrák csak az újonnan érkező, de nagyon erőteljes hatású repetitív zenei effektusok vizualizálását teszik világossá. A *Neobarokk-Concertok*-ban még inkább eltűnik a zenei grafika. A hét év alatt megírt *Tizenkét Concerto* különböző szóló hangszerekre, vonós kamarazenekarra és ütőhangszerekre teljesen hagyományos kottaképhez tér vissza. Minden hirtelen leegyszerűsödik. A harmonizálás is a konszonanciák világába tér vissza. A ritmus alapelemeire szűkül le. Az alternatív ütemek használatát is felváltja az egységes, a tétel majd teljes egészére érvényes egyetlen ütemnem használata. Ez szoros összefüggésben van magával az alapötlettel, az elmúlt korszakok zenéjéhez való visszanyúlás gondolatával, vágyával, kínálkozó lehetőségével. A világ zenéjében is a HISTORIZMUS irányzata vállal magára vezető szerepet. Régi zenét játszó együttesek tűnnek fel – már a hetvenes évek végétől! –, megkezdődik a régi korok hangszereinek reneszánsza, a zeneszerzők egymás után fedezik fel a régi századok, már elfeledettnek hitt zenéit, effektusait, zenei gondolkodásmódját, stílusát, és ezernyi zenén kívüli megnyilvánulásait is – korabeli ruhák, stb. De itt adjuk át a szót a zeneszerzőnek:

*„A régi zenéhez és ezen belül majdnem kizárólagosan a régi erdélyi zenéhez azért mentem vissza az időben, mert itt minálunk a XVI-XVII-XVIII. században nem alakulhattak ki azok a zenei irányzatok, műfajok, zenei távlatok, amelyek az akkori Európa zenéjét meghatározták. Zenekultúránk monodikus maradt, össznépi dallamkultúrában élte ki magát évszázadokig nagyrészt szájhagyományként, és csak kis mértékben kottába foglalt ereiként. Felfedező útra indultam zenénkben. A monódiában kerestem az elrejtett többszólamúságot. A látszólagos ritmikus primitív, egyhangú lejegyzésmód mögött kutattam a népdal-lejegyzésekből megismert ritmusgazdagságot, ritmus-asszimmetriákat, vagy éppen a szimmetriákat. Felfedezni akartam a dallamokban lappangó harmóniákat. Ugyanazt az utat igyekeztem végigjárni régi, lejegyzett műzenénk felfedezése terén, mint amelyet népdalgyűjtőink jártak be a még hangzó népzeneink megörökítése, megmentése során. Csodálatos korszaka volt életemnek, zenémnek: sokkal többet találtam, mint amennyit az elindulásom pillanatában reméltem. Megértettem, hogy Kájoni János néhány kompozíciója éppúgy egy érdekes zenetörténeti korszakot képvisel az európai műzenében, mint Misztótfalusi Kis Miklós remekbeszabott egyetlen dallama 1696-ból, vagy Bakfark Bálint tíz lantfantáziájának <délkelet-európai> zene – jellegzetességei (például népdalszerű melódiasajtjai), a vallásos népénekek szerzőinek dallamtöredékei a Hofgreff énekeskönyvből és Tinódi Lantos Sebestyén **Históriás énekeinek** egyedülálló szintézise, amelyben a korabeli európai zenei hatásokat ötvözte népzenei elemekkel. Ha az ötvenes években, Bartókkal az erdélyi népzene világát magamba szívtam, akkor a nyolcvanas években ezt kiegészítettem a még hiányzó zenei anyaggal, a régi, erdélyi műzenénk saját magam számára történő felfedezésével,*

feldolgozásával, **zenei énemmé** való átalakításával. Zenei nyelvezetet alakítottam (alakíthattam) ki. A leegyszerűsödés lehetővé tette a zenei kifejezés felerősödését, a zenei tartalom, élményanyag minden külsőségtől mentes megszólaltatását. A hangzás-effektusok is teljesen kimaradtak a <díszítő elemek> sorából.

Kezdetben ezt az új hangvételt magam is kísérletnek gondoltam. Játéknak, a szó igazi értelmében! De az évek során többnek bizonyult **időjátéknál**, stílusos **múltidézésnél**, vélt vagy valós zenei **nosztalgiánál**. A legnagyobb eredménye a stílus váltásomnak az az újfajta zeneszerző-közönség kapcsolat volt, amely nem áttételesen – zeném magyarázatával – hanem **közvetlenül**, zeném hangzásvilágával hatott. Boldogító volt a tudat, hogy minden akkor írt új művem számíthatott a közönség azonnali megértésére, sőt, ami minden alkotónak leghőbb vágya: a sikerre. Ez nem elhanyagolható tényező. Az **ÉRDEKES** zenék világából egy pillanatra – legalább! – át kellett lépnem az **ELFOGADOTT** zenék birodalmába. Ez nem alkotói szándék volt, hanem zeném, akkori új zenei nyelvezetének, hangzásvilágának kellemes következménye és egyáltalán nem elhanyagolható eredménye”.

4. példa – Barokk Rapszódia

Terényi Ede a kilencvenes évek közepére ismét új zenei nyelvhez érkezett. Ezt úgy jellemezhetnénk: **TALÁLKOZÁS A NAGY KLASSZIKUS HAGYOMÁNYOKKAL.** Érdeklődése ismét a klasszikus nagyformák felé fordult: szimfónia, versenymű, mise. Az *Erdélyi várak legendája* öttételes szimfónia. Stílusát tekintve szintézise az elmúlt négy évtized eredményeinek. Formáját tekintve a romantikus nagyformához nyúl vissza. Hangszerelése is a romantikából kinövő modern hangszerelés világához fordul megújulásért. A mű előzménye két nagyszabású szimfónia a nyolcvanas évekből: a *Tér és Fény*, és a *Hofgreff Szimfónia*. Az előbbi kettő közül az első a gótikát kíséri meg felidézni. A második a 20. század eleji szimfóniák világát vagy éppen Bartók *Concertóját*. Az *Erdélyi várak legendája* szintézise a 12 neobarokk-modern concerto világának a nagyzenekari hangzásvilág keretei és a szimfónia-forma újrafogalmazásának szerkezeti foglalatában. Az 1978-as *Bakfark-szimfónia* Honegger *II-ik vonószekari szimfóniájának* emlékével fogant. Még jelzi a szerző idegenkedését a szimfonikus nagyformától és ingadozását a kamaraszimfónia és a sinfonia concertante között. De így is előfutára a későbbi három zenekari szimfóniának.

A romantika felé való visszahajlást két zongoraversenye jelzi a legvilágosabban. Az első 1989-ben, a második 1990-ben nyeri el végleges alakját. A *g-moll – B-dúr* központú kéttételes első zongoraverseny Liszt emlékét idézi mind forma-konceptiójában, mind zenei idézeteiben. A szerző mintha csak *Hommage à Liszt* szellemében nyúlna a zongoraverseny műfajához. A két tétel hosszúsága emlékeztet a Liszt zongoraversenyek időtartamára éppúgy, mint tömörszerű megformálásukra. Terényi Ede erről így vélekedik:

„Liszt két zongoraversenyét, az *Esz-dúr-t* és az *Á-dúr-t* gyakran hallgattam meg egyik kedvenc lemezemről szoros egymásutániségükben. Innen az ötletem, hogy két önmagában is helytálló zongoraversenyt kapcsoljak össze egyetlen mű keretében. De hogy a mű két formatömbje mégis közelebb kerüljön egymáshoz azért olyan forma-megoldást választottam, amely egymásra variációként pólus-ellenpólusként reagál. Az első rész szenvedélyes, pátosszal, néhol tragikus és azokat feloldó mozzanatokkal telített, míg a második rész mindezt örömmre hangolt, szép, lírai és játékos elemekkel gazdagon telehintett hangzássá varázsolja. A mű sok részlete **zenemágia**, a bűvös természethangok zenévé oldása. Lisztre emlékeztet a zongora szólam virtuóz kidolgozottsága, technikai megoldásainak briliáns hangzása”.

Ha az *Első zongoraverseny* Liszt világát idézi fel, a *Második versenymű* Chopin szellemét idézi vissza. A művet záró ötödik tétel hosszú zongora kadenciája valóságosan is idéz Chopin zenei emlékeket. De a III. tétel *Mazurka*-világa is egyenes leszármazottja a chopini modális, kromatikus, egzotikus harmóniájú *Mazurka-Polonaise* világnak. A *c-moll* IV. tétel, amely Bach által is átvett-átdolgozott, Alessandro Marcello *Oboaverseny* korai romantikus világát idézi fel, szintén szervesen illeszkedik a chopini összképbe. A szerző szavaival élve: „**Második zongoraversenylem tulajdonképpen a 12 Concerto-hoz készült befejező darabnak.** Utólag, éppen méretei és új hangvétele miatt kiiktattam a sorból és egy másik művel **Mab királyné concerto**-val helyettesítettem. Alapötletem egy film volt, amelyben a

fiatal muzsikus, oboista, rákos daganatban elpusztul. Szenvedéseinek utolsó napjairól szól a történet. Ehhez választották a film alkotói Alessandro Marcello gyönyörű **Oboaversenyét**. Így került be az én művembe is, amelyet azok tiszteletére akartam írni akik hangtalanul viselik el a fájdalommal gyötört biztos haláltudatot, az elkerülhetetlen gyors véget. Művem alap mondanivalója: **szenvedés és felmagasztosulás**. A szenvedés teli keresztút és a magasabb világokba való átváltozás pillanatai vagy, ha úgy akarjuk örökkévalósága. **TEST ÉS SZELLEM, FÖLD ÉS ÉG, EMBERI ÉS ISTENI**. Ezek az egymásba fonódó ellentét-párok foglalkoztattak. Ez a kettősség jellemzi egyházi zenémet is. Már a nyolcvanas években komponált orgonadarabjaimban is jelentős szerepet kap Krisztus két megjelenése: a földi és a transzcendentális, szellemi lényé. Az akkoriban keletkezett orgonaművek címükben is utalnak a Biblia egyes fejezeteire. Így például a **Hegyi beszédre** és az abban kifejezett **Nyolc boldogságra (Octo felicitatis)** vagy Mária **Hét fájdalmára (Septem dolores)**. Szűz Mária képét <rajzolja meg> a **Stella pulchra aurora** variáció sorozata. Az **Introitus** című darab az Advent ünnepkörét eleveníti fel hangulatában, a **Semper felice** pedig a karácsonyi történetet, Jézus születését dramatizálja hangokban, programzene-szerű hangzástablóban. A **Choral** és a **Gloria** című darabok egészítik ki az 1988-as keltezésű sorozatot”.

Az 1967-es *B.A.C.H. – Kompozíció* még a bachi örökség újrafeldolgozását célozta meg. Az 1970-es *Variációk Misztótfalusi Kis Miklós dallamára* és az 1983-as keletkezésű *Odae cum harmoniis* (Honterus ódák dallamainak variációs feldolgozásával) zenetörténeti múltunk egy-egy fejezetét voltak hivatva átmenteni a modern zenébe. Az 1988-as orgonadarab sorozat ezen az úton halad még tovább, felkutatva azt az egyházi dallamréteget, amely végigvonul a XVI-XVII. század erdélyi zenéjében, mint az **európai zene és a magyar népzene szintézis kísérlete**. Rendkívüli jelentőségű ennek a tudományos gyűjtemények lapjain létező, a népzene orális hagyományában elszigetelten még fellelhető zenei anyagnak az átmentése a hangversenyéletbe, mert csak így menthető át a mai zenei köztudatba.

A '90-es évek egyházzenei termése igencsak változatos, gazdag, Terényi Ede művészetében. Tovább folytatja orgonadarabjainak sorát: *Glocken* orgonára, szopránhangra és ütőhangszerekre (1991), *In solemnitate corpore Christi* orgonára (1994), *Messianesque* orgonára (1994), *Die Trompeten des Gottes* orgonára és trombita szólóra (1995). Megjelennek a nagyobb lélegzetű egyházi műfajok is: 1990-ben alkotja meg *Te Deum* és *Missa in A* című kórus-zenekari műveit. 1991-ben a *Stabat Mater*-t két női hangra, orgonára és ütőhangszerekre. Szintén ekkor keletkezik a *Krisztus hét szava* című kantáta is (szoprán és baritonszóló, ütőhangszerek és orgona). Mint ebből a felsorolásból is kitűnik a szerző elsősorban nem szóló orgonadarabokat alkotott. Érdeklődése az orgona és ütőhangszerek kombinációs lehetőségei felé fordul. Ilyen hangzás-effektusok kikísérletezése, kiaknázása az elsődleges innovációs cél. A művészi cél viszont továbbra is a régi erdélyi egyházi zene modern, kompozíciós feltérképezése. A régi dallamok rendkívül változatos, új életet élnek ebben az új zenei környezetben. Pontos átvételükre csak ritkán kerül sor. Sokkal gyakoribb a dallamok belső zenei energiáinak a felszabadítása a

legváltozatosabb zenei eszközökkel. Első helyen áll ezek sorában a kottakép sajátos zenei ÚJRAOLVASÁSA a különböző kulcsok alkalmazásával. Ezzel a technikával, nagyszámú újabb dallamváltozat keletkezik és újabb modális fordulatok tűnnek elő a dallamból. A szerző KULCS-SCORDATÚRÁNAK nevezi eljárását. A módszer hasonlít a kémiai ismert eljáráshoz, amikor is egy kiválasztott anyagot többféle kémiai hatású környezetbe helyeznek, így vizsgálva annak reakcióit. A másik út a dallamok ritmusának állandó hullámozása, a hangok, dallamsejtek időtartamának mikroszkopikus vizsgálata, nagyítással vagy éppen diminúcióval. Ezt RITMUS-SCORDATÚRÁNAK kellene nevezni az előző – dallami eljárás – mintájára. Ezúttal is az anyag, a dallam zenei energiáinak felszabadítása a cél.

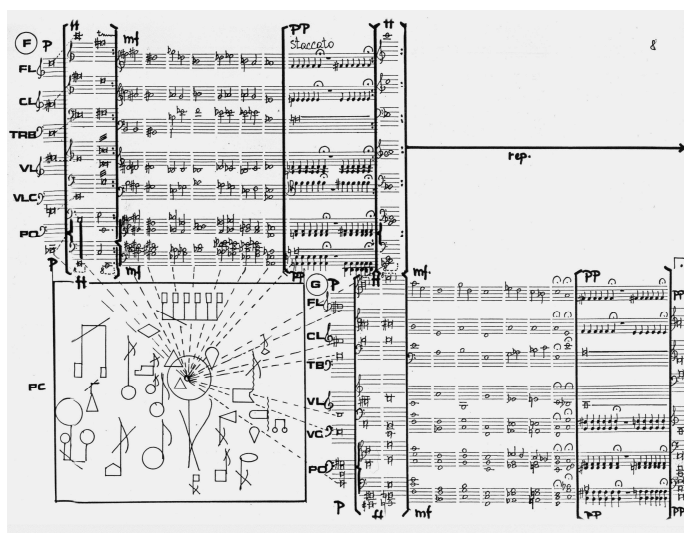
A harmadik út a dallamhangok egymásra helyezésével keletkező HARMÓNIA-FÚZIÓ. Így rendkívül újszerű harmónia-kapcsolatok jönnek létre. A harmóniák szerkezete beilleszkedik a modern zene már kikísérletezett, rendszerbefoglalt harmóniáinak sorába, az újszerűséget így ezek „véletlen” egymásutánja adja. Egészen új, sajátos harmóniafűzések alakíthatók ki. És ami a legfontosabb, ezek továbbra is szoros kapcsolatban maradnak a zenei alapanyaggal: a DALLAM FÜGGŐLEGESÍTÉSE nem semmisíti meg a felhalmozott zenei energiát, ellenkezőleg újabb energia-sugárzással gyarapítja azt.

„Az eredeti dallamból - mondja a szerző - AMORF új anyag keletkezik, ami tetszés szerint formálható. A szobrász keze alatt formálódó szoboranyaghoz hasonló. Lehet márványtömb keménységű és lehet agyag puhaságú. Az előbbihez vésőre és kalapácsra van szükség. Az utóbbihoz a kéz és ujjak formáló erejére, meleget árasztó energiájára. A dallamokból alkotható anyag néha izzó ércként buggyan fel, ilyenkor különleges formákra van szükség, amiben ez az izzó anyag kihűlhet és így veheti át a MINTA formáját”.

A *Miseparafrázisok XVII. századi dallamokra* (1993) az utóbbi kategóriához sorolható. A mű öt tétele egy-egy Kájoni misetétel, illetve korabeli szerző művének kezdő motívumára épül. A tételek anyaga így **egyetlen motívum**-ból bomlik ki és alakul grandiózus zenei építménnyé. Az első tétel a szokásos *Kyrie* misetétel hármass felépítéssel: *Kyrie eleison – Christe eleison – Kyrie eleison*. Ez a formai MODELL amiben „megszilárdul” a motívumból felforrósodó hangzásanyag. A második tétel a *Glória* miserész szerepét vállalja magára. Szokatlan sodrású zenefolyam, a küzdelmes elem hangsúlyozódik ki ellentétben a *Gloria*-tételek ünnepélyes felmagasztosulásával. Az alapul vett dallam-minta első három hangjából alakított mikroszkopikus, lüktető, sodró dallamfigura hajtja előre a drámai zenei akciót. Az utolsó tétel *Agnus Dei – Chorálja* a már említett KULCS-SCORDATÚRÁVAL éri el különleges modális effektusait. Ezzel a néhány példával is világossá válhat, hogy a korábbi évtizedek zeneszerzői gyakorlatában kialakított technikai eljárások (szerializmus, zene-vizualizálási törekvések, variációs újítások, stb.) szintézisbe olvadnak a kilencvenes évekbeli kompozíciókban. Annak vizsgálatára, hogy ez a szintézis miképpen megy végbe, és hogy mennyire tör át a „látható”, „hallható” hangzásfelszínen azt a következő fejezetben kíséreljük meg kifejtetni.

Néhány jazz-mű is születik az 1990-97-es rövid periódusban. Mindenekelőtt a *Jazz –Hárfakoncert* zenekari kísérettel (1990). Tovább folytatja a zeneszerző az ütőskamarazenei sorozatát is: *Sky-Skeep* (1995), *Don Quijote boutique-jában* (1996), *Bernstein-Variations* (1997) és néhány ütőhangszer központú, de más hagyományos hangszereket is foglalkoztató mű is keletkezik: *Figures* (1993), *White Trajectory* (1994), *Musica Design nr. 1* (1995). Ez utóbbi bár hagyományos hangszereket jelöl meg, de tulajdonképpen már szintetizátor megvalósítást igényel.

5. példa – Terényi Ede: *Musica Design 1*.



A kilencvenes évek közepétől a zeneszerző kifejezett vonzalmat érez a világirodalom nagy drámai alkotásainak zenébe való átültetésére. A technikán túl, egy új, filozofikus megközelítése ez a zeneszerzésnek, a művészetnek, és egyben az emberi létnek. Új zenedrámái műfajt teremt, és promovál nemzeti szinten a szerző: a MONOOPERÁT, melynek lényege abban rejlik, hogy egyetlen előadója van, amelyik egy képzeletbeli síkon megannyi szereplővé változik át az előadás folyamán. E műfajbeli alkotásai: 1994 - *Amor sanctus*, Assisi Szent Ferenc szövegére; 1995 - *Les vagues de l'âme*, Tristan Tzara szövegére; 1998 - *Behind of silence*, Şerban Codrin haiku verseire; 1998 - *Japan's flowers*; 1998 - *Nomad Songs*; 1999 - *Kalevala*, Elias Lönnroth szövegére; 1999 - *The New Adam*, Constantin Brâncuşi szövegére; 2004 - *La Divina Commedia*, Dante Alighieri műve nyomán; 2007 - *Mesék a kishercegről*, Antoine de Saint-Exupéry lírikus, filozófiai regénye nyomán; 2009 - *Mahabharata* - Nala Damayanti szövege nyomán; 2010 - *MephistoFaust*, Goethe nyomán. Különböző népek kultúrájából meríti a szerző mono-operáinak tematikáját, megannyi földrészt bejárva képzeletben zenéje által: Japán, India, Görögország, Olaszország, Németország, Franciaország, Finnország, Anglia.

Ábrázoló képzelete, a képzőművészetek terén az immár harminc évvel ezelőtt megkezdett színes grafikai sorozatok (*Genesis*, *La Puerta del Sol*, *Exotikus virágok*)

folytatására készíti. Terényi Ede 2002-ben két újabb grafikai sorozatot hoz létre: *Instrumentarium*, *Dantesca*. E sorozatokat 2010-ben bővíti másik két színes grafikai szériával: *Dante kertjében*, *Nausicaä*.

6. példa – Terényi Ede: *Dantesca*-ból

Inferno



*A Föld középpontja
LUCIFER*

Purgatorio



A Földi Paradicsom

Paradiso



Foltok a Holdon

II. Visszatekintve Terényi Ede zeneszerzői tevékenységére a legszembetűnőbb jelenség az alkotói periódusok szabályos, tízéves időtartama, határozott alkotói profilja, egymástól való világos elkülönülése. Ezek az egyenletesen lüktető évtizedek az 1952-es esztendővel, a kolozsvári Zeneakadémiára való beiratkozásával indulnak. Ennek következtében a fordulópontok nagy belső rendszerességgel az 1962-es, 1972-es, 1982-es, 1992-es, 2002-es, és remélhetőleg 2012-es évszámokhoz kapcsolódnak. Természetesen nem napra és órára bontható le az új alkotóperiódus feltűnése. Néha valamivel hamarabb, máskor, röviddel az időhatárvonal után jelentkeznek, de mindenképpen kötődik az egyenletesen váltakozó alkotói ritmuslüktetéshez. Valószínű oka azok a külső hatások, amelyek részben egybeesnek az említett dátumokkal. A dodekafónia a hatvanas évek elején jelentkezik a kolozsvári zeneszerzők alkotásaiban. A zenegrafika a hetvenes évek elején jut el hozzánk, a zenei historizmus pedig a nyolcvanas évek elején kezd igazán hatni. A kilencvenes évek elejének egyházzenei kibontakozása közismert jelenség. Ezek közvetlenül hatnak alkotóinkra, hatásuk alól senki sem vonhatja ki magát.

Az alkotóperiódusok tízéves lüktetésén kívül a szerző szerint érvényesül egy általánosabb alkotói kibontakozási folyamat is. Ez az életkori változásokkal hozható összefüggésbe. Terényi Ede ilyen irányú kutatásainak eredményét a következőképpen foglalhatjuk össze. Minden alkotó életében az első három évtized, tehát a harmincadik életévig, az asszimiláció periódusa: anyaggyűjtés és feldolgozás ideje. Emelkedő vonallal ábrázolhatjuk. A harmincadik és ötvenedik életév közötti szakasz az egyéni hang kibontakozásának a magaslata. Egy vízszintes vonal körüli hullámzó vonalrajzzal lehetne szemléltetni. Ekkor születnek meg az első legnagyobb értékű, egyéni hangvétellű alkotások. Terényi Ede alkotói „magasfensíknak” nevezi ezt az időszakot. Az ötvenedik életév után hirtelen beáll egy letisztulási folyamat. A forradalmi újítók is ebben az életkorban váltanak át új, kikristályosodott stílusra. Az

életmű végső összegeződése kezdődik el. Egyéntől függően sokféle továbbhaladási irányvonal létezik. A leggyakoribb egy új, emelkedő fejlődésvonal elindulása hasonlóan a kezdő periódushoz, de ezúttal az emelkedés az alkotói magaslatról indul tovább. Terényi Ede elmélete szerint létezik a megtorpanás vagy éppen a hanyatlás variációs lehetősége is, ha az alkotói energiák a középső periódusban már kimerültek volna. Néha fennállhat annak lehetősége, hogy az alkotó tovább halad a megkezdett úton minden különösebb leszűrődési kísérlet nélkül – az ilyen alkotót a tehetetlenségi erő hajtja tovább, nem képes szabadulni a reflex-mozgásoktól, a beidegződött modellektől. Terényi Ede esetében a három életkorhoz kötött alkotóperiódus a következőképpen alakul: 1935-1965, 1965-1985, 1985-?. A két alkotói csomópontot két jelentős alkotása jelzi: 1965-öt a *Varázsmadár* szimfonikus variációi, 1985-öt pedig az első *12 Neobarokk Concerto* záró *Haendeliana* mélyhegedűre és vonószekarra ütőszókkal. A *Haendeliana*-val elindult alkotói szintézisről így vélekedik a szerző:

„... Ez az első művem, amelyben teljes terjedelmében megszólal egy barokk téma – **Haendel op. 6 nr. 12, Aria, Larghetto e piano, É-dúr**-ban – egy tonális téma! A hatvanas, hetvenes évek forrongó újításai után, amelyekben magam is minden tehetséggel, kísérletező kedvvel részt vettem mertem egy dúr-témához nyúlni, azt művem alapanyagául bemutatni és arra variációkat építeni úgy, hogy a téma művészi tartalmát, üzenetét a modern kor hallgatósága felé közvetíteni tudtam. A változatos karakterű tételek – kis rapszódia! – messze eltávolodnak az eredeti kiindulási témától, mégis megőriznek valami belső energiát, kifejezést, ami azonos indíttatásból fakad: a téma **zenedramaturgiai** kifejlődéséből. Az azonos dramaturgia fűzi egybe a mű 11 részletét (téma 10 variációval). A tonális karaktert erőteljes modális hangzásvilág váltja fel. Az igazi alkotókérdés az volt, hogy hogyan sikerül ez a metamorfózis. A 20. századi zene ezt már előlegezte azzal, hogy tonálissá alakította a móduszokat. És nemcsak az ismert heptatonikus módusz rendszert alakította át, de a **Heptatonia Secundat** is. A lúd hangsor éppúgy dúrrá alakult, mint a mixolúd, az előbbi lúd szint kapott a felemelt IV. fokkal, az utóbbi modális dominánst a leszállított VII. fokkal. Elszíneződött a mollhangsor is a dór szexttel és a fríg szekunddal. De mindegyik tonális központot kapott – és ez a lényeg. A **Heptatonia Secunda** móduszai, például az <akusztikus hangsor> (c-d-e-fisz-g-a-b) szintén tonális központot kapott, így újabb érdekes színű dúr-hangsor keletkezett. Ilyen előzmény után természetes folyamat volt egy Haendel-témát behelyezni ebbe a már kialakított, jól kimunkált hangzásvilágba. A hangzáseredmény egyáltalán nem kétértelmű: a dúr-téma számos új hangzás-effektussal gyarapodik a variációk során. A mű tulajdonképpen egy **téma vándorlása az egyre újabb hangzáskörnyezetben**”.

*

2. Terényi Ede eddigi életművét elemezve, értelmezve, nem hagyhatjuk figyelmen kívül azt a kettőséget sem, amely annyira jellemzi Kelet-, és Délkelet-Európa 20. századi kultúráját és ezen belül zenéjét. Ez pedig a századunk elején felfedezett és századunk végére nagyrészt feltárt népzenei hagyomány ereje, meghatározó jellege. Délkelet-Európa zeneszerzője nem függetleníthette magát ettől a környezetében még nagyon is élő és ható zenei hatástól. Minden olyan kísérlet,

amely szabadulni igyekezett a népzenei hatásoktól – nagyon kevés kivételtől eltekintve – hiábavalónak bizonyult. A modern zene modelljei nem mindig voltak összeilleszthetők a népzenei impulzusokkal. A nagyszerű kitörési kísérletektől és eredményektől eltekintve a délkelet-európai modern zene megőrizte népzenei gyökereit. Pontosabban: megőrizte és fenntartotta egy földrajzi zóna ősi kultúráját, gondolkozástípusát, érzelmi világát, ÉTHOSZÁT. Ez a vonás egyéni szint, formát, kifejezésmódot ad a terület zenéjének.

7. példa – Terényi Ede: *Szonáta bartóki motívumokra*

A népzenei réteg Terényi Ede műveiben is fellelhető, néha erőteljesen a felszínen hat, mint például az 1953-as *Szonatiná*-ban hegedűre és zongorára vagy a közel három évtizeddel későbbi, 1980-81-es keletkezésű *Szonáta bartóki motívumokra* összefoglaló zenei tablójában. Erről nyilatkozza a szerző:

„Nagy merészségnek éreztem Bartók-ideálomhoz visszanyúlni új művel a nyolcvanas évek legelején majd 30 évi távolodás után. Konstruktivista művek, zenagrafikák sorával a hátam mögött. Pedig megrendelés volt Bartók 100-ik születésnapjára és kitérni előle nem volt érdemes. Kihívás volt ez a javából. És ugyanakkor **elszámolás is önmagammal önmagamról**. Sohasem éreztem egyetlen művemet sem Bartók-

epigóniának, bár, hogy zeneszerző lettem az Bartókért volt és a bartóki világgal való szoros kapcsolatomat mai napig megőriztem. Nem volt kétséges számomra, hogy HOMMAGE-művemmel sem fogok beleesni az epigónia csapdájába. Nem nyúltam Bartók-témához (egyetlen párhangos idézettől eltekintve **Bartók II. Hegedű-zongora szonátájából**), inkább a bartóki témákat kerestem, azokat, amelyekből ő kiindult erdélyi gyűjtései során. Tehát visszamentem a közös <TISZTA FORRÁSHOZ>. Ezért éreztem oly találónak a mű első, kiváló előadójának a megjegyzését: <tudod, ebben a műben az az igazán nagy, hogy **annyira erdélyi**>. Az I-ső tétel néptánc kavalkádja egy felnagyított **szonáta-expozíció**-ba beágyazva nagyon is sugallják ezt a megállapítást. A II-ik tétel a legkorábban lejegyzett magyar népdaltöredékekre írt variációk sora (gyulafehérvári Batthyany-könyvtár egyik Manuale-jának belső borítólapján kéziratos bejegyzés, valószínűleg Pominoczký Fülöp minorita szerzetestől kb. 1516 körül). A III-ik tétel egy Bach zenéjére utaló korál köré szövődik. Ez a rész egyébként effektusokban, a zenei mondanivaló mélységét tekintve a teljes mű drámai apoteózisa. A három első tétel szervesen illeszkedik egymásba: **I. tájpoézis; II. kollektívum zenei megnyilvánulása; III. egyéni sorsdráma**. A mű itt tulajdonképpen le is zárul. A IV. - az utolsó tétel csak nagyon lazán kapcsolódik az előzőekhez: virtuóz játék a formával (több epizódos rondó), a motívum-töredékekkel és a szabadon tágítható-szűkíthető ütemekkel, amelyeket a partitúrában nem ütemvonalak, hanem vékony hézagok választanak el egymástól. Egyébként régi gondolatom, - már a **Zongorajáték** című sorozatban és még egy sor más műben is megpróbáltam feloldani (VIZUÁLISAN is!) az ütemvonalak rácsát. Nagyon foglalkoztatott annak kutatása, hogy egy ütem – egy sor más ütembe belefoglaltan mennyit tud elviselni hozzáadásként – tehát bővítésként illetve szűkítésként. Ezt a mindenkori interpretáció dönti el és természetesen a zenei környezet. E kettő egymásra hatásából születik az ütemek belső időtartamának fantasztikus játéka, állandóan bővülő-szűkülő energia-lüktetése. Az ütemlűktetés is ritmussá alakul: **ritmus feletti ritmussá**. Ennek vizuális sugallása rendkívüli jelentőségű: kötelezi az előadót (előadókat) ennek a ritmusháttérnek az érzékeltetésére is. Egyébként közismert jelenségről van szó: minden előadóművész tudja, hogy el kell feledtetnie a hallgatósággal a partitúra ütemrácsozatát, hogy a zenei folyamat szabadon kifejlődhessen. Az újítás itt a **metrikus lüktetés szabadságának** készítése, a képi megoldása”.

*

3. Az előzőekben az alkotóperiódusok elkülönítése volt a cél, annak elemzése, hogy milyen zenei eszmék, impulzusok, gondolatok alakították a szerző stílusváltásait, zenei nyelvezetének alakulását. Nem lenne teljes a kép annak bemutatása nélkül, hogy ezek a váltások nem hirtelen tűnnek fel zenéjében, hanem mindig visszavezethetők valamilyen előzményre. Így például a *Sonata Aforistica*-t megelőzi a szeriális technikát alkalmazó *Sírató* című háromszólamú népdalfeldolgozás 1958-ból – három évvel a dodekafón-szeriális technikai stílusváltása előtt. A *Játék hat hanggal* négy zongoradarabja 1957-ből már a későbbi konstruktivista művek előfutára – **tíz évvel** előzi meg a **négyhangú szériára** épített B.A.C.H.- kompozíciót.

A zenegrafikai kísérletek előtt évekkel már jelentkezik ez az irányzat is Terényi Ede műveiben. A *Fehér liliumszál* című kis kétszólamú kompozíció hangutánzó játékában már az ötvenes évek végén feltűnik a grafikai rajzolatú **zene-vizualizálás**. A zene vizuális megjelenítésének kíváncsi és készsége mind a mai napig erőteljesen rányomja bélyegét partitúráinak képi megoldására. Ez talán zenei hatásuknak is egyik titka: **LÁTHATÓVÁ TESZIK A ZENÉT**, amely – elsősorban! – auditív fogantatású. Itt is szintézis – törekvésről beszélhetünk: a vizuális megjelenítés olyan magas fokra való emelése, amely mintegy párhuzamba halad az auditívvel.

Úgyszintén korán jelentkezik az alkotói visszanyúlás régi korok zenéjéhez. A *Dies Irae* gregorián dallamát beleszővi az 1961-es *Sonata Aforistica*-ba. Az első tétel két dallama egymásnak variációja: gregorián dallam „hajlik át” magyar gyermekdal motívumba. E két világ egytlényegűségét fedezi fel a szerző ezzel az alkotói gesztusával. Kezdetét veszi az **áthajlásos zenetechnika** alkalmazása. A szerző szerint:

*„Hasonló ez a dallam-metamorfózis ahhoz az áthajlásos képi technikához, amit a komputeren lehet megvalósítani – egy arcból teljesen új arcot formálni a részletek fokozatos, apró megváltoztatásával. Így szinte ÉSZREVÉTLEN ÁTTŰNÉSEK keletkeznek, köztes variációk alig megszámlálható sora. A kezdeti és végső rajzolat semmiben sem emlékeztet egymásra. A rajz, a dallam teljesen ÁTLÉNYEGÜL. Ez olyan REJTETT variációs technikát eredményez, amelyben a köztes fokozatok (variációk) eltűnnek a műhelymunka során és csak a végeredmény, az ÁTLÉNYEGÍTETT dallam kerül be a műbe. Ismert a zenei kiindulópont – ezt maga a szerző adja meg rendkívül részletes utasítással a forrásokra! – és ismert a végső megoldás - ez maga a mű, de nem ismert a műhelymunka ezernyi, apró variációs megoldása, ez marad rejtve a hallgató előtt. A szerialista zenében is hasonló az eljárás. A széria önmaga csak klisé, amiből variációs technikával születnek meg a legkülönfélébb dallamrajzok. Ezek közül is sok műhelytitok marad, vázlat, ötlet, improvizációs csírasejt. Egy régi zenei korszak dallam-idézetét, harmóniai fordulatót ritmus-jellegzetességét vagy éppenséggel egy kiragadott teljes idézetét is tekinthetjük „alapszériának”, amire variációs eljárással új körvonalakat vihetünk rá, míg végül is teljesen új zene keletkezik belőle. Az átlényegítés folyamatába belevihetjük a különböző stílusok szűrőjét, FILTERÉT (!) is. Például egy 16. századi dallam esetében megállhatunk a 18. századi zene rokokó-filterénél és ezt építjük bele zenénk modern hangzás-környezetébe. De tovább is mehetünk ennél és a kiinduló zenei idézetet teljesen 20. századivá formálhatjuk így szervezettebben – **nem montázs-szerűen!** – illeszkedik zenei környezetébe. Ez a folyamat általános és örökérvényű: minden zene egy vagy több már meglévőből születik. Bartókkal vallom: <Minden művészetnek joga van ahhoz, hogy más, előző művészetben gyökerezzen, sőt, nemcsak joga van, hanem kell is gyökereznie>. A másik bartóki megállapítást is érvényesnek tartom zenémre: <... csak az egészen ősből születhet az egészen új>. És még egy számomra is kötelező érvényű bartóki gondolat: <A művészetben csak lassú vagy gyors **haladás** van (...1941-es amerikai interjú), tehát lényegileg fejlődés és nem forradalom>.*

*

A STÍLUSOK FOLYAMATOS TOVÁBBÉLÉSE

Terényi Ede előbbi gondolatsorához tartozik az az elmélete is, amely kizárja az egyes stílusok eltűnésének történelmi folyamatát. Látásmódját nem a stílusok alternatív, egymást váltó, LINEÁRIS rendszere határozza meg, mint ahogyan azt a köztudat ma elfogadottnak tartja. A stílusok továbbélésének elméletét a következőkben összegezi:

*„A zenetörténet sokszor vizsgálta a nagy visszahajlások okát, gondolati, alkotói hátterét. A művészettörténet alig tudja megmagyarázni azt a néhány kirívó esetet, amikor festők – a modern korban, de régebben is – teljesen azonosulni tudtak művészetükben egy korábbi stílussal vagy egyéni festészeti manierével. A zenében csak a 20. században akad néhány példa a teljes visszafordulásra – egy japán szerző megtévesztésig hasonlóan igyekszik komponálni, mint ahogyan azt Vivaldi tette! – A komputer technika előbb-utóbb úgy is valóra váltja a régi <álmot>. Egy már létező szerző stílusát megtévesztésig hasonló művekkel folytatni. A mai zenei köztudattól sem idegen már olyan művek befogadása, amit napjainkban komponáltak, de koncepciójában, stílusában, technikai kivitelezésében egy már meglévő zenéhez kapcsolódik, mintegy FOLYTATJA azt. Ez a mindnyájunkban ott lappangó gondolat – talán vágy! – is arra a tényre alapul, hogy a különböző korok, stílusok elhalványodnak egy időre, de nem tűnnek el, nem halnak el teljesen. Erre a már említett <zeneatavisztikus> visszahajlások éppúgy jellemző adatok, mint a neo-izmusok ismételt feltűnése. A stílusokat úgy kell elképzelniünk, mint párhuzamosan haladó, különböző rajzolatú és színű vonalak szimultán sokféleségét. Egy korszak jellegzetes stílusa dominánsként kiugrik a többi közül és legfelül helyezkedik el a vonalkötegben, így leginkább látható, energia impulzusai a legerőteljesebbek. Az alatta húzódó vonalak (stílus-folyamok) elhalványulnak, a köztudat felszíne alá kényszerülnek. De ott munkálkodnak a tudatalatti világban és csak a pillanatot várják, hogy egyike-másik vulkán-robbanásként áttörje a felette húzódó stílusrétegek leszorító burkát és a felszínre dobja látatengerét. Századunk harmincas éveinek nagy neo-áttörése ilyen vulkáni tevékenység eredménye volt. A neoklasszikus, majd a neobarokk tört ily módon utat magának a felszínre. Az viszont természetes, hogy a robbanásos kitörés mindig rövid ideig tart és utána hosszabb-rövidebb nyugalmi periódus következik, hogy majd, egy adott, alkalmas pillanatban ismét működésbe lépjenek a mélyben felhalmozódó zene-tektonikus erők. Az ALKALMAS PILLANAT szoros összefüggésben van egy-egy zeneszerző generáció ötvenes életéveivel. Ezek a szintézis évek mindig lehetőséget adnak a mélyben munkálkodó stílus-energiák felszabadulására. 1930-ban a nyolcvanas nemzedék (Sztravinszkij, Bartók, stb.) érkezik el az **érett kori** szintézishez. 1980-van körül pedig a harmincas nemzedék éri el ezt az alkotói periódust. Néhány kivételtől eltekintve ez a két, FŐ nemzedék bizonyult a stílus-áttörésekre fogékornak. A hatvanas, illetve tizenhármas-nemzedék éppen önmagára találásának (harminc körüli életéveinek!) bűvöletében alkotva teljesen elutasítja ezeket a stílus-robbanásokat. Vagy éppen ellenkezőleg, teljesen hatása alá kerülve feladja nemzedékének jellegzetes stílus-törekvését és hozzáidomul zenei környezetéhez, a két NAGY nemzedék valamelyikének NEO-STÍLUSÚ REMEKMŰVEIHEZ. A neo-stílus-kitöréseken kívül is majd minden alkotó művészetében tovább élnek a legkülönbözőbb korok, stílusok, technikák zenei*

emlékei. Saját műveimben jelentős helyet foglal el a korál-ének. Számos művemben kimutatható ez a rendszerint négyszólamú, izoritmikus, egyszerű dallamvezetésű mikro-formasziget. Legkülönösebb technikai változatát a **Die Trompeten des Gottes** című orgonaművemben alkalmaztam. Egy közismert Bach-chorált választottam idézetként, de úgy, hogy a zenei folyamatot elemeire bontottam szét megőrizve a chorál zenei vörös fonalát. A pointilista szerkezet teljesen új arculatát mutatja a bachi chorál-idézetnek”.

8. példa – Terényi Ede: *Die Trompeten des Gottes*

*

MASZKOK

A *12 Barokk-Concerto* bemutatói során sokszor felmerült az előadók, a kritikusok és a közönség részéről is a kérdés: „a zeneszerző miért folyamodik maszkok használatához?”. Ugyanis az egyes művek címében felmerülő nevek (Vivaldi, Lully, Domenico Scarlatti, Haendel) azt a hatást tették, mintha a szerző e

zenék MASZKJA mögé rejtve magát tulajdonképpen megőrzi modern énjét, megmarad 20. századi embernek, csak éppen egy régebbi kor álarcát kölcsönvéve mutatkozik be közönségének. A 20. századnak tulajdonképpen központi témája a maszk-viselés. Talán egyetlen század sem volt ennyire elfoglalva a maszkkészítéssel, és nem volt ennyire kötve a MASZKVISELÉSHEZ. A jelenség egy furcsa kettősséget rejt magában: a felület mást mutat, mint a mögötte felsejlő mélység. E jelenségben nem az a probléma, hogy maszk használatával vagy anélkül bukkanjon fel századunk igazi - oly gyakran végtelenül tragikus arculata -, hanem az, hogy művészileg indokolt-e, érdemes-e azonosulni a felhasznált maszkkal? **Mit mutat meg a maszk? Mire használjuk?** Terényi Ede szerint:

„A maszk **JÁTÉK KELLÉK...**” ”Én játszom, de ti vegyétek komolyan” – mondja a költő. A zenében a játék mindig komoly, a **JÁTÉK MAGA ZENE**: Klavierspiel, Pianoplaying, etc. A **játék**, mint szó mindenütt ott van a zenében, a zene előadásában éppúgy, mint magában az alkotói folyamatban. **Játék hat hanggal**, írtam címként egyik legkorábbi zongoradarab sorozatom fedőlapjára. **Játék a billentyűkön – Játék zongorával**, jelzi a játék szenvedélyét az **Új Mikrokozmosz** sorozatom. De e konkrét címbeli utalásokon kívül majd minden kompozícióm ez a játékra való szüntelen utalás jellemzi. A **Giocoso** utasítás gyakran szerepel partitúráimban és még sok olyan kifejezés, amely a játékosággal kapcsolatos: **grazioso, leggiro, stb.** A játék központi eleme azonban az **ÖTLET**. Az állandóan változó, sziporkázó ötletesség. Az ötletet nem lehet egyetlen mozdulattal elintézni, vissza kell térni hozzá, több oldalról meg kell mutatni, és ami talán a leggyakoribb követelmény, **MEG KELL ISMÉTELNI**. Az ismétlés sohasem öncélú, az ötlet belső energia-töltetét nem lehet egyetlen hangzó pillanatba sűríteni. Gondoljunk Beethoven **V. szimfóniájának** négyhangos kezdő ötletére: azonnal elhangzik még egyszer, majd nem azonosan. A mű teljes folyamában ágyazottan pedig sokszorosan visszhangzik még a négy tétel láncolatában. Partitúráimban gyakran szerepel ütemek vagy kisebb-nagyobb fragmentumok többszöri ismétlése, mintha megállna a zene belső fejlődési folyamata. Az ilyen részleteknek olyan szerepe van, mint a duzzasztó gátaknak: energiát halmoznak fel, hogy utána robbanásszerűen engedjék kiszabadulni azt a hatalmas feszültséget. Az ismétlés ilyen pillanatokban, természetesen nem ostinato-technikát jelent: az ostinato sűríti az energiát, de egy pillanaton túl **semlegesíti** is azt.

Műveim mindig ötletekből épülnek fel, ebből származik a **MOZAIK-szerű** formaépítkezés is. Ez persze anorganikus folyamatokat indít el zenémben: feszültséggel, energiával teli zenei fragmentumok (képek) követik egymást szorosabb-lazább kapcsolatba lépve egymással. A **KÉPSZERŰSÉG** és a logikus, de ugyanakkor **STATIKUS** időn kívüliség jellemzői stílusomnak. Az ilyen zene **térbeli** kiterjedésű, a **TÉRHATÁS** jellemző rá. Ebből következően feszültségmentessé válik, **ELVONTTÁ**, akár csak egy matematikai képlet. Egyensúlyra törekszik, megoldásra, törvényre, rendre. A **JÁTÉK-ÖTLET** világához a **DIATÓNIA** tartozik, nem a kromatika, a **GRAVITÁCIÓS** vonzás (tehát a **TONÁLIS** harmóniai gondolkodás). A **JÁTÉKHOZ** tartozik az **ÜNNEP** is, az emelkedettség, a mindent megérteni akarás vágya (az **irónia**), a reális érzékelés, az affektusokkal szemben az **EFFEKTUSOK** világa.

(Zeném, énem ilyen arculatát Lendvai Ernő rendkívüli Bartók-elemzései világították meg számomra, előbbi felsorolásomban is rá utaltam)”.

Az EFFEKTUSOK VILÁGA a legerőteljesebben az ütőhangszereken valósulhat meg... és persze minden más hangszeren, főleg ütőhangszeres megoldásokban. Ezért is fordul Terényi Ede oly radikálisan a nyolcvanas években az ütőhangszerek alkalmazása felé. Még hegedű-zongora művében is felhasznál ütőhangszert (2. szonatina). Ütőhangszerekre írt három kvartettje, a *Swing Suite*, a *For Four* és a Satie emlékének ajánlott *Parade* effektus-zenéjének legszínesebb, legötletesebb darabjai. Maszk is akad bennük bőven. A már említett Satie-zenére való utaláson kívül a *For Four* az amerikai modern jazz zene improvizációs technikájára utal, míg a *Swing Suite* – már címében is! – a swing-korszak zenéjére és mindkettő úgy, hogy dallam-maszkokat, szerző-portrékat, atmoszféra-hangzaskulisszákat idéz fel. Külön kiemelkedik a TAHITIRE való „visszaemlékezés” MASZK-GESZTUSA a *Swing-Suite*-ban. Mindez egyben a stílusok sokféleségét, a zeneföldrajzi határok kiterjesztését, a másképpen gondolkodás örökös kísértését hozza magával. Egyszóval: NYITOTTTSÁGOT. Ez viszont kiterjed a zene összes paramétereire. Ez a zene VISIONS FUGITIVE gesztusával ragadja meg a hallgatót. Mindezek összegezeként született meg 1996-ban a *Don Quijote boutique* – jában című 4+2 ütőhangszer játékosra készült műve. A tételcímek világosan árulkodnak a játék, az ötlet, az effektusok mibenlétéről: I. *Zenei relikviák között – skálák, akkordok, tonalitások*; II. *Zeneszerzők régi óráinak kiállítástermében*; III. *Dallamnosztalgiák tükrötermében*; IV. *Kitömött madarak éneke*; V. *Régi lemezek között*. E mű előzménye a *White Trajectory* és a *Design I <Don Quijote>* – világa.

„A 20. század – nagyon sokszor! – komolyan ágál értelműket vesztett vagy már értelem és érték nélkül született gondolatokért, ötletekért, ideológiáért vélt vagy valós vágyakért, célokért. Akárcsak *Don Quijote* – vallja a szerző egyik interjújában - a gondolati, lelki kiüresedés folyamata vésszesen haladt előre. Ettől a művészetek szenvedtek a legjobban. Kétségbeesett, don quijote-i küzdelmet folytattak és folytatnak napjainkban is, hogy visszaállítsák az egyensúlyt. Szembe kell néznie a mai alkotónak azzal a ténnyel, hogy az emberiség mind jobban távolodik az igazi kultúra, igazi értékeitől. Mind kevésbé viseli el a kultúra mélységfeltáró figyelmeztetéseit. Kiszorul, kiszorítja önmagát a kultúra peremvidékeire a képregények, a slágerzene, az uniformizálódó, bármikor szemétre dobható tárgyak világába. Ennek ellenére a művészek hisznek abban, hogy kétségbeesett küzdelmük, tiltakozásuk nem lesz hiábavaló”.

8. példa – Terényi Ede: *Dallam maszkkal* - a *Zongorajáték* – *Játék a zongorával* sorozatból

Parlando rubato

The musical score is written for piano and features a variety of dynamic markings and articulations. The first system includes the markings 'ppp sff', 'ppp sff', and 'sempre simile'. The second system includes 'ff' and 'pp'. The third system includes 'p cresc.' and 'f dim.'. The fourth system includes 'ppp'. The fifth system includes 'ff' and a fermata. The score is written in a single system with five staves, each containing a different musical part. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

9. példa – Terényi Ede: *Don Quijote boutique*-jában

Handwritten musical score for "Over the Rainbow" by Judy Garland. The score is written on three systems of staves. The first system includes a vocal line with lyrics "Over the rainbow", a piano accompaniment, and a guitar line. The second system continues the piano and guitar parts. The third system shows the piano and guitar parts. The score is marked with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings like "p" (piano) and "f" (forte). The title "OVER THE RAINBOW" is written at the bottom.

„LÉLEKTEREK”

„Világunk, a tragédiáktól terhes 20. század, minden volt csak derűs, rendezett, ünnepi világ NEM – vallja a szerző. Hiába minden emberi hajlam, ha benne élünk egy adott világban kényszerítően érvényesül annak minden parancsszava. A mélyben súlyos gondok húzódnak meg: nemcsak a környezet, de a bennünk levő szellemi világ is ki van szolgáltatva az erőszaknak. A szennyeződés nemcsak a légkört fertőzi meg, de VÍRUSAI BEHATOLNAK MINDENHOVA. Nincs hova menekülni előlük. A különböző technikai zenekísérletek tobzódásában, az állandó szemfényvesztő útkeresésben, a <van még kiút> optimizmusában egyetlen 20. századi alkotó sem ámítja magát. A tragédia előérzete, lehetősége, ott lappang mindnyájunk tudatában, lelkében, és ez bizony hangokban tör magának utat a mindennapi valóság felszínére. Ez a tragikus hang ott vibrál minden alkotásban, a rock-zene féktelen tombolásában éppúgy, mint a zenelaboratóriumok steril, lombik-világában. A művészi termékek nagy részéből kiveszett a felszabadult nevetés, az öröm, a boldogság érzése, helyébe költözött az aggodalom, a sötét árnyékok hangzaskísértetei. Nincs mit szépíteniünk a dolgon. És, legfőképpen nem kerülhetjük meg ezt a jelenséget számtani feladványok megoldásával. Legfeljebb elodázzuk a szembesülést. De meddig?!

Műveimben is meglepődve figyelek fel a mélylélektani <kitörésekre>. Szinte magam is csodálkozom a fel-feltörő tragikus <kiáltásokon>. Úgy tűnik ez is lényegem. És egyben MINDNYÁJUNKÉ!

A MIÉRT, MERRE, MEDDIG TOVÁBB kérdésláncolata körülvesz bennünket. Műveink a lehetséges válaszokat tartalmazzák.

Már legelső művemmel is, a **Ha folyóvíz volnék** cíművel is mottót választottam: <... Bánatot nem tudnék / Hegyek, völgyek között szép, csendesen folynék / Partot mosogatnék, füvet újítanék / Szomjú madaraknak innyom adogatnék>. Sokszor visszatérő mottó ez a népdalidézetben költőivé érett, sűrűsödött évezredes VÁGY. Akár ARS POETICA-m is lehetne. Ennek fényében lírai fogantatású műveim érthetőbbé, <megmagyarázhatóbbá> válnak. Nem a hangzás érdekességét kerestem, hanem a zenébe foglalt lélek hangját. Ezért nem volt sohasem elsődleges fontosságú számomra a zene külső, <mérhető> arca. Az az arcél amiről sokat lehet beszélni, elemezni, írni. Hiszen a felületi elemek mindig biztosan kitapinthatóak. Ezért is nem törekedtem a külsőséges zenei elemek kihangsúlyozására. A zene belső LÉLEKTEREIT igyekeztem felkutatni. A **Héttornyú vár** című hegedűversenyemben még tételcímben is utaltam erre: <LÉLEKTEREK>. Hová menekülhet a mai ember? Egyedül a lélek végtelen térségű birodalmában találhat megnyugvást, feloldozást. A modern művészet sokszor még ezt a végső menedéket is elveszi az embertől. Pedig éppen a művészet lenne hivatott MEGTEREMTENI EZT A LÉLEKTERET. A régi századok nagy művészei ezt mindenek fölé helyezték. A mai hallgatóság azért menekül VISSZA, hozzájuk. Ezért fordul el oly gyakran a mai művészettől és benne a zenétől. A zene, ha megkerüli, kiüresíti, elárulja vagy, ami még ezeknél is tragikusabb kigúnyolja az ember utolsó menedékét, nem számíthat soha, sehol befogadásra. Mozart mondása sohasem volt

idősebb (emlékezetből idézem): <A zene bármit fejezzen is ki nem lehet soha visszataszító>.

Századunk látszólag mindennel megbarátkozik vagy meg fog barátkozni. Mindent elfogad vagy el fog fogadni. Mindent megért vagy meg fog érteni. Ez nem nagyobb szabadságot, hanem nagyobb felelősséget jelent a művészet, a zene számára. Rajtunk alkotókon, előadókon múlik, hogy hogyan bánunk a ránk bízott felelősséggel. A napi karrierharc nem homályosíthatja el bennünk az ISTENI SZELLEMET”.

10. példa – Terényi Ede: *In solemnitatem corporis Christi*

BIBLIOGRÁFIA

***, Terényi, Eduard, In: Brockhaus, F. A., Riemann, H., *Zenei lexikon (Musical Encyclopaedia)*, Editio Musica, Budapest, 1983-1985.

***, *Terényi, Eduard*, In: Sava, I., Vartolomei, L., *DicŃionar de muzică (Musical Dictionary)*, Scientific and Encyclopedic Publishing House, Bucharest, 1979, p.203.

***, *Terényi, Eduard*, In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Edited by Stanley Sadie, London, 1992, p. 693-694.

Cosma, V., *Terényi, Eduard*, In: *Muzicieni români, compozitori si muzicologi (Romanian Musicians, Composers and Musicologists)*, Encyclopaedia, Muzica Publishing House, Bucharest, 1970, p. 424-425.

Lerescu, S., *Aniversări – Ede Terényi la 60 de ani (Anniversaries – Ede Terényi at his 60 Years)*, In: *Actualitatea muzicală (The Musical Actually)*, Year VI (1995), No. 126 (I/June), p. 2.

Sârbu, C., *Cvartetul de coarde nr. 1 de Terényi Ede (The First Stringquartet by Terényi Ede)*, In: *Muzica Review*, Bucharest, 1983/5, p. 16-18.

Sârbu, C., *Ede Terényi – Portrait*, In: *Review Muzica*, Bucharest, no. 9/1985, p. 41-49.

A szerzõrõl

Dr. Coca Gabriela - elõadótanár, dékánhelyettes (Babes-Bolyai Tudományegyetem – Kolozsvár Református Tanárképzõ és Zenepedagógia Kar)

Terényi Ede (részlet a zeneszerzõ életútfilmjébõl) – YouTube:

https://www.youtube.com/watch?v=Kxee2Ni_Ctk

80 éves Terényi Ede - YouTube:

https://www.youtube.com/watch?v=Pk_oDK8f6xQ