

Windhager Ákos

## Faust, Dante és Odüsszeusz példázata

*A hűség ábrázolása Terényi Ede monooperáiban*

### Bevezető

■ Az alábbi tanulmányban Terényi Ede (1935) kortárs zeneszerző *Mephistofaust* (2010), *Az isteni színjáték* (2004) és *Odüsszeusz ünnepei* (2005) című monooperáiban elemzem a bűn ábrázolását. A zeneszerző a három, ismert történetet megéneklő dalművében mutatja be a kísértést, az emberi bűnöket és azok ellentétét. Nem ítélkezik, és egyetlen szereplőt sem ítél meg, viszont nem teszi viszonylagossá a gaztetteket, nem keres alóluk kibúvót, és nem is menti fel a bűnösöket. A három opera tétje az, hogy a főszereplők hűségesek maradjanak vagy hűségessé váljanak hűtlenségük után. A zeneszerző értelmezésében Faustnak önmagához kell hűségesnek lennie, Odüsszeusznak Pénélopéhoz, a Dante által látott szereplőknek pedig a közösséghez. Az egyén, a család és a közösség iránti hűtlenség alkotja a három opera drámai bonyodalmát.

A kiválasztott zeneműveket az irodalmi kapcsolaton túl a zeneszerzői élményvilág is összeköti. Erről Terényi így ír: „Egy életem át foglalkoztatott három mű: Homer *Odüsszeiája*, Dante *La Divina Commediája* és Goethe *Faustja*. Sokáig azt hittem, hogy sohasem lesz bátorságom zenét írni ezekhez a művekhez. De a művek – mint minden a világon – egyszer eljönnek értünk.”<sup>1</sup> Később még szorosabb egységként említi a három alkotást: „A monoopera-trilógia szerkezete így alakulna: *Mephistofaust* – *La Divina Commedia* – *Odüsszeusz ünnepei*. Ebben a keretben egyetlen opera három felvonásaként követik egymást. Egy muzikológiai elemzés is ebben a sorrendben tekinthetné egységes egészenek ezt a három monooperát.”<sup>2</sup> Írásomban követem a zeneszerző kérését, de a terjedelmi korlátok miatt nem értelmezem a bűn, a kísértés és a hűtlenség fogalmát, és a zenei hatástörténet bemutatására sem vállalkozom.

### Terényi Ede monooperái

Terényi Ede zeneszerző az erdélyi Harmincasok tagja, nemzedéktársa Csíky Boldizsárnak, Vermesy Péternek, Szabó Csabának, Zoltán Aladárnak.<sup>3</sup> Közel fél évszázadig

tanított a Gheorghe Dima Zeneművészeti Egyetemen (a kolozsvári zeneakadémián). Életművét maga adja ki, jelenleg az 53. kötetnél tart. A kísérletező korszakot leszámítva alapvetően kis (3-as) és nagy (6, 9, 12 tételes) ciklusokban gondolkodott, ilyen a *Monooperák* (12 darab), a *Barokk concertók* (12 darab) vagy a *Kamaraszimfóniák* (9 darab) ciklusa.

Nemzedékét, a Harmincasokat több hatás is érte: Bartók Béla, Kodály Zoltán és Anton Webern öröksége.<sup>4</sup> Terényi mind a hármat tudatosan ismerte meg, majd integrálta azokat. Az általa elsajátított weberni örökségként a szabad harmóniai sor feletti kompozíciós technika azonosítható be. Bartók eszmei hatása főként az érett korszakban erősödött meg műveiben, ám egészen fiatal korától szerette a zenéjét. A bartóki örökséget a harmóniai érzékenységben, a zenedramaturgiai eszköztárban és a dallamképzés során alkalmazott absztrakcióban vitte tovább. Életművében a kodályi örökségről így nyilatkozott: „Volt mesterem, igazibb az igazinál: Kodály Zoltán.”<sup>5</sup> Mindketten bőven merítettek a romantikát megelőző hangszeres magyar műzene emlékeiből és dolgozták fel azokat korszerű alakban (például Kodály *Psalmus Hungaricus*, 1923; Terényi: *Cantus hungaricus*, kamaraszimfónia, 1998). A magyar nép- és régizenei hagyományok, illetve a korszerűség együttes alkalmazása nála – és erdélyi nemzedéktársainál is – nemcsak zeneesztétikai elv volt, hanem identitásuk megvallása is.

Az 1990-es évtizedben elsősorban zenekari műveket (például *Az erdélyi várak legendája*, 1993) és szakrális kompozíciókat (például *A-dúr mise*, 1993) írt. Az ezredfordulót követően alakította ki sajátos új műfaját, az úgynevezett monooperát. A következőképpen határozta meg a műfajt: „Egyetlen női hang előadásában szólal meg a dráma összes szereplője. [...] A közel egy óra tartamú kisopera, grafikáim sugallta színpadi díszlet-háttérrel, a kíséret elektronikus hangszerelésben alkalmassá vált előadásra.”<sup>6</sup> A szerző hangsúlyozza, hogy egyetlen szereplő éneklő a szöveget, kiségyüttes (zongora, hárfa vagy esetenként egy-egy

szólóhangszer, például harsona) kíséri, és az időtartama is rövid. Terényi monooperáit nemcsak belső alkotói folyamatai érlelték meg, hanem találkozásai is egy rendkívüli adottságú énekes hallgatójával: Carmen Vasilével.<sup>7</sup> Az énekesnő hangterjedelme igen széles (a tenorok alsó fekvésétől a háromvonalas C-ig), átvivőereje hatalmas, és színgazdagsága is változatos. Hosszú együttműködésük ihlette a zeneszerző legtöbb monooperáját.<sup>8</sup>

Terényi dalműveiben eposzokat (például *Odüsszeia*, *Mahábhárita*, *Kalevala*), drámai költeményeket (például *Az isteni színjáték*, *Elveszett Paradicsom*, *Faust*) és versciklusokat (például Constantin Brâncuși: *Új Ádám*) zenésít meg. A cselekmény drámai, szerkezete a főszereplőt helyezi előtérbe, és lefolyása erős sodrású. Az operák sűrű szövésekből fakad, hogy az ismert történetek jelentős cselekményszálai közül csak egyetlen vonulat jelenik meg. Ebből fakadóan a szöveg epizódokat villant fel a nagytörténetből, amiket az egységes zene tart össze. A monooperák ezek fényében leginkább a barokk dramma per musicákra emlékeztetnek, ahol az egyes áriák a szereplő érzelmi állapotát jelenítik meg, és a címben jelölt cselekmény ismerete biztosítja a szövegegységet.<sup>9</sup>

Terényi másik szövegében nemcsak ösztönművészeti alkotássá emeli daljátékait, de kiemeli azok hangszeres előadhatóságát is. „A szopránzóló szöveg nélkül is előadható, vagy tetszés szerint más hangszerezéssel, esetleg több hangszerezéssel is megszólaltatható. Ajánlatos a teljes zenei anyag elektronikus változatának használata a mű koreográfált színrevitele esetében.”<sup>10</sup> A szerző tehát saját maga szerkeszti a szövegeket, teremti meg a zenét, és látványvilágát is kidolgozza, valamint tárgyszerű rendező utasításokat is ad. A hangszeres előadás vagy a szerző által jóváhagyott elektronikus zenei változat – Emil Gherasim (1973) munkája – nemcsak Terényi nyitott zenei gondolkodását jelzi, hanem az ösztönművészeti jellegbe vetett bizalmat is. A műfaji határok ráadásul olyannyira nyitottak, hogy a *Dante kertje* balettként is előadható.<sup>11</sup>

Az operák stílusát a korábban jelzett három zeneszerző: Webern, Bartók és Kodály életművéből nem lehet levezetni. Terényi 1988-ra eljutott egy olyan egyedi, sajátos és utánozhatatlan stílushoz, amelyben teljes egységet alkotnak a legkülönbözőbb elemek. A három, elemzésre kerülő műben hat jellegzetes zenei elemet alkalmaz: az akkordtornyokat, az alternáló distanciaskálákat, idézeteket (és álidézeteket), motorikus figurákat, zenekari dallamokat és kontrapunktikus témákat. Hangszerszólok sok esetben jelenik meg, kiragadható ária ritkábban. Az énekhang, bár kap néhány szép jelenetet, alapvetően a zenei együttes részeként szólal meg.

## A Mephistofaust

A kortárs magyar zeneszerzők kedvtelve ábrázolták az ember és az ördög kapcsolatát. Terényi barátja, Vermesy Péter (1939–1989) finom iróniával ábrázolja a kísértést az *Ödögváltozás Csíkban* (1970) című operában, amelyet csak a szerző halála után, 1991-ben mutattak be Kolozsvárott. Dubrovay László 1994-ben komponálta a *Faust, az elkárhozott* című, kétfelvonásos szimfonikus tánctáncdrámáját, amelyet szintén jelentős késéssel, 2016-ban mutattak be. Eötvös Péter két operát is írt (*Die Tragödie des Teufels*, 2009; *Paradise Reloaded – Lilith*, 2012–2013), amelyek közül az első *Az ember tragédiája* alapján készült. Vele egy időben fordult a sátáni témához Gyöngyösi Levente is, aki *A Mester és Margarita* (2014–2016) címmel komponált opera-musicalt Bulgakov regényéből. Terényi Ede közel tízéves érlelés után, 2010-ben fejezte be a *Mephistofaust* című darabot, amelyet Goethe *Ős-Faustja* alapján állított össze, német nyelven.<sup>12</sup> A komponálásról így nyilatkozik: „A modern ember szabadjára engedte ösztönei világát, győz a mindnyájunkban élő Árnyékember. [...] A *Faust* minden szava ma érvényesebben hangzik, mint valaha is az elmúlt két évszázadban. Goethe a kortársunk!”<sup>13</sup> A zeneszerző öt jelenetsort választott ki az irodalmi szövegből, amelyeket kortárs értelmezési keretbe helyezett. A szerkezet a következő: (I.) A Kozmoszban – Mennyei prólógus; (II.) Az ember világában – Faust és Mefisztó; (III.) Az ösztönök világában – Auerbach kocsmája Lipcsében; (IV.) A démoni ösztönök világa – A gazdagság csillogó palotája; (V.) Istenhit – Epilógus.

Jellegzetes témák a Mephistofaustból.

Mephisto ostinatoja



Az Úr és Mephisto párbeszéde Faustról

Der Herr: Kennst du den Faust?



Mephisto

Den Dok tor?





A *Mennyei prológus*ban a három arkangyal dicsóítja az Urat, éneküket játékosan mozgatott akkordtornyok kísérik. A fenségesség érzetét adja, hogy váltakozva szólal meg a magasság és a mélység. Az angyalok D, az Úr Esz tonalitást követnek. Ezt a szép és lassú áhítatot rombolja le Mefisztó, aki üstdob-ostinatóval robban be a jelenetbe. Az Úrral folytatott párbeszéde is nyugtalan. Őt továbbra is a motorikus figurák jellemzik, míg az Urat a kitartott akkordok. A kettejük közötti feszültséget jól jelzi a kontrapunktikus dallamvezetés és az elszabaduló skálasorok. Faustról kötött alkujuk során látjuk-halljuk először a főhőst, akinek motívumában a basszus kromatikusan lép a fényes Fisz-ról a komor Esz-re, a közép- és felső szólamok pedig váltakozó minore-maggiore szeptim- és nónakkordokat szólaltatnak meg. Az akkordsor hatására Faustot a magasból a mélységbe alászálló alaknak látjuk. Mefisztó végül elbűcsúzik az Úrtól, az angyalok C-dúr himnuszt énekelnek, az ördög viszont megakasztja azt harsány üstdob-ostinatójával.

A második rész kezdetén Faust a bűvös ötszöggel próbálja uralma alá hajtani a természet erőit: megfogni a kutyából emberi alakot öltött Mefisztót. A jelenet teatralitása felidézi a hallgatóban Boito *Mefistofele* című operájának zenéjét. Noha Terényi nem utal korábbi Faust-zenékre, itt hangzásrokonságot vállal a romantikus értelmezésekkel. Faust sikeres megkísértésére a második jelenetben kerül sor, amikor a szellemek mágikus álomba ringatják a doktort. A jelenet egy 6/8-os schuberti dal modelljét követi, elidegenített A-dúrban. Faust tudásszomja miatt enged a kísértésnek a *Boszorkányos egyszeregy* jelenetben, ahol a varázslást alternáló distancianskála jelzi, az egyes szorzatokat pedig különféle hangzások, így Bachra utaló téma után dzsesszes bárzene hangzik fel, majd kocsmai nótát követ egy harsány induló. A zenét mindvégig a kétpólusú C tonalitás jellemzi.

Terényi a kocsmai színben a megkísértettséget ábrázolja, azt, ahogy a szesz hatására a szereplők erőszakossá, hiszékennyé és balgává lesznek – Mefisztó csele nélkül is. A bormámor hatására hűtlenné válnak önmagukhoz. A harmadik rész nyitóképeben az ivást, amely

ebben az esetben önfeladó tobzódás, erőteljes, ütemes kocsmazene érzékelteti. A B-centrumú jelenetben az óra gúnyos ketyegésére az ivók ironikus altatója felel. Zárás előtt nem sokkal érkezik Mefisztó, szokásos motorikus zenei figurával. Hamarosan elbűvöli az egyre elázottabb résztvevőket, akik vágyaik beteljesedését látják a bűbáj révén. Végén csúfosan józanodnak ki, de nincs erejük elúzni az ördögöt.

A negyedik rész cselekményét a goethei alapszöveg szerint a Boszorkányszombat adja. Terényi meghagyja az eredeti szöveget képeivel, de jelzi, hogy nála a jelenet többről szól: „A negyedik rész lidérces képvilág, a gyönyörök Mammon-hegyére való zarándoklással, a pokolraszállás modern változata: gyönyörűnek élék át azt, ami a borzalmak borzalma.”<sup>14</sup> A lidércfény-tánc repetitív dallamfigurái halálmenetet imitálnak. Ezt értelmezi a *Varázsének* jelenet, amely egyszerre hitegeti szárnyakkal (felfelé törő dallamfrázissal) és rántja a mélybe a szereplőket (a mély szólamok mozgásával). A mű szereplőit, illetve az alkalmazott zenei eszközöket az *Epilógus*ban felhangzó *Ave Maria* tisztítja meg. Az akkordtornyok, az ellenpontos basszusfigurák, a repetitív dallamképzés korábbi feszültsége feloldódik és áhítattal telítődik. Hogy Faust vajon mennyire szabadult meg a kísértéseitől, kérdéses marad, mivel a zárlat kemény hangzású, felülről lefelé zuhanó glissando. A kromatikusan lefelé futó szólamok ugyan a C-n állnak meg, tehát – a szerzői zenei jelképvilágban –, a teljesség és a kezdet alaphangján, ám maga a csúfos aláhullás kétségtelen.

Faust története Goethe óta elválaszthatatlan Margitétól. Terényinél azonban Margitra csupán az *Ave Maria* utal. Ahogy Liszt Faust és Mefisztó erős összetartozását mutatja meg szimfóniájában, úgy Terényi is, és e két karakter egységét hangsúlyozza. „Faust [...] tudásvágya küzd benne a jungi Árnyékemberrel, Mefisztóval, aki szüntelen csábítja a másik, ismeretlen világokbeli, gyönyörteli, kéjes utazásra. Győz az árnyékember, Faust már nem Faust többé, hanem Mefisztófausttá változik.”<sup>15</sup> A monoopera szabályai szerint azonban Faust nemcsak saját kísértőjévé válik, hanem az Úrrá is, és az összes szereplővé kiteljesedik. Így komponálja meg Terényi James Joyce *Ulyssesének* zenei párját. Ha Faust Terényi értelmezésében az egyetemes ember, akkor jelképes személyként az egész cselekmény benne játszódik le. A *Mennyei prológustól* kezdve az oda visszataláló *Ave Mariáig* az emberi személyiség – sokszor és sokféleképpen leírt – kettősségét éli meg. A kettősségre épülő modellben Margit nem tud belépni, legfeljebb csak



ellenfélként, aki megkísért vagy megkísértetik. Ha a rendszer kettős, márpedig a moll és dúr jellegű akkord-sorok ezt sulykolják, olykor üstdobütéssel is felerősítve, akkor a megváltás csakis a dúr-moll elfogadása, az *Ave Mariában* való egyensúly elérése lehet. Mi tehát Faust bűne? Az, hogy tudásvágya következtében szerződést köt az ördöggel és szabadjára engedi árnyékszemélyiségét, akit csakis hosszú küzdelem révén tud megzabolázni és egyensúlyra kényszeríteni. Érintettsége azonban mindörökké megmarad. Terényi úgy fogalmaz: „A Pokol és az Ég bennünk legbelül viaskodik egymással? A viaskodás örök? [...] Nem a Pokol, nem az Ég, hanem emberlétünk foglyai vagyunk.”<sup>16</sup> Faust útja tehát az önmagához való hűtlenségtől a hűség megtartásáig vezet.

### A *La Divina Commedia*

Terényi Ede két monooperát is szánt a firenzei mester életművének: a *La Divina Commediát* (2004) és a *Dante kertjét* (2011).<sup>17</sup> Az első a túlvilági utazást követi végig, az utóbbi pedig Dante és Beatrice kapcsolatát az *Új élet* ciklusa alapján. Ahogy a *Mephistofaustból* „hiányzik” Margit, úgy a *La Divina Commediából* is „kimarad” Beatrice. Ám, ahogy Mefisztó Faust árnyékszemélyisége, úgy válik Dante kozmikus emberré Vergilius révén, akit a zeneszerző a költő felettes énjeként jelenít meg. A zenei együttes jelképeivel is jelzi a főszereplő karakterváltozásait: Dante kísérelje a Pokolban a harsona, a Purgatóriumban a hárfa, a Paradicsomban a vibrafon.

A Dante-mű nyomán a zeneszerző három felvonást (A pokol, A purgatórium és A paradicsom) írt, amelyekben három-három jelenetet zenésített meg.<sup>18</sup> Az opera első felvonása (A pokol) tehát három jelenetre tagolódik, zeneileg pedig „pokoli” hangzás: a rikácsoló gesztusok, artikulálatlan üvöltés és atomizált dallamiság jellemzi. Az első jelenetben („Kiket nem ért dicséret, sem gyalázat...”, *Pokol*, III., 36.) a Pokolba be nem engedett lelkek kavarnak. A harsona és a zongora fájdalmas párbeszéde vezeti be a nézőt a Pokol előterébe. Itt hallható először a Pokolra jellemző szűkített hármashangzat (Asz-F-D) témaként. A következő képben („Ezt hallani vágyni: aljas óhaj...”, *Pokol*, XXX., 148.) Dante megfélemez magáról, és aljas emberek piaci ócsárlását hallgatja, míg Vergilius meg nem feddi. A jelenet hangszerelésében trombita-harsona-tuba hármasversenye ismerhető fel, amely a motorikus figurákból építkező, töredezett zenei szövetet szólaltatja meg. A Pokol alján („Lábammal megbotlottam az egyik arcban...”, *Pokol*, XXXII., 78.) Dante hazaárulókkal

találkozik, amint szenvedésüket töltik. Bár a kárhozatra jutottak nem érdemlik meg, szép d-mollal zárul az alvilági látogatás.

A Purgatóriumban megváltozik a zene karaktere, immáron nem lefele törekednek a szólamok, hanem a magasba emelkednek. A hangszerelés is megváltozik, így az énekszólam és a zongora mellé a hárfa kerül dallamjászó hangszerként, valamint ritmuseszközök: gong, tam-tam és pergődob társulnak az együtteshez. A harmóniak szoros modális kapcsolatban állnak a művet záró fényes C-dúrral. Az első jelenet („Itt már a *purgatórium* előtted!”, Purgatórium, IX., 49.) élénk mozgású zenével indul: egy mitológiai sas a magasba emeli Dantét, akinek azután Vergilius magyarázza el, hogy mit látott. A magasba emelkedést tündéres könnyedségű, magasra hangszerelt A-dúr zene kíséri, majd a jelenet vége fele telt akkordokon felzeng a *Te Deum*. A tétel műfaja: siziliano, amely kedvelt barokk forma, főként elégikus, pasztorális tartalom esetén alkalmazták. Itt a barokk műfaj Dante elérzékenykedését festi meg. Ezt követve érkezünk el az opera erkölcsi csúcspontjához, amelyet a cím fed fel: „A lélek szeretetre lön születve” (*Purgatórium*, XVIII., 9.). A tétovázóan lassú, Desz-dúrba kitérő zene emelkedettségét fokozza a vibrafon légies és a gong ünnepélyes hangja. A felismerés elmélyül a „Mint mikor első sugarai érnek” (*Purgatórium*, XXVII., 1.) jelenet fenséges koráljával, majd a C-tonális centrumba tartó győzedelmes fináléval.

A Paradicsom ábrázolása minden alkotó számára kulcskérdés. Ismeretes, hogy Liszt végül lemondott róla, és *Magnificat*ot írt a paradicsomi jelenetek helyett. Hasonló kétségek gyötörték Terényit is: „A Paradisóhoz, képsorainak felidézéséhez, félve kezdtem hozzá. Bár Dante nagyon sok gregorián dallam éneklésére utal művében, mégis tanácstalan voltam: milyen zene szólhat a Paradisóban? A Fény zenéje juttatott el végül a megoldásig.”<sup>19</sup> Végül is gregorián dallamtöredékek, C-dúrhoz tartó harmóniasorok és világos hangszínek lendületes együtthangzása jelenik meg az utolsó felvonásban. „Láttam egy Lépcsőt...” (*Paradicsom*, XXI., 29.) emlékezik vissza Dante, amely a legfelsőbb csillagkörökbe vezetett. A következő jelenetben a főhős nem tud megszólalni („Szemem új látásra gyullad...”, *Paradicsom*, XXX., 58.), s a hangszeres közjáték jeleníti meg a csodálatos látványt. A beteljesedést elhozó C-dúr finálé („Óh, Szűz Anyánk, leánya ten Fiadnak...”, *Paradicsom*, XXXIII., 1.) egy mérsékelt tempójú *Ave Maria*.

A hármas szerkesztésre épülő monoopera tételrendjével

Purgatorio, 1. jelenet, Tempo di Siciliano

Vi - di u-na po - ar - ta: e tre gra - di di so-to

Purgatórium, 2. jelenet

La - ni - mo ch'é cre - a - to ad a - mar pres-to...

Paradicsom 3. jelenet (Ave Maria)

A - ve Mar ri - a gra - ti - a ple - na!

**A La Divina  
Commedia  
jellegzetes  
témái**

követi a barokk concerto grossókat. A pokol: lassú-gyors-lassú, A purgatórium: gyors-lassú-gyors, A paradicsom: lassú-gyors-lassú. Terényi korábban idézett előadói utasítása (tudniillik tisztán hangszeres változatban is előadható) arra utal, hogy egybeszerkesztett concerto-ciklusként is értelmezhető a *La Divina Commedia*. A zeneszerző *A poklot* különálló alkotásként kezeli (amelynek előzményét 1971-ben vetette papírra), az utolsó két felvonást pedig egyetlen, összefüggő darabnak tekinti.

Terényi így jellemzi Dantét: „leszállni az ösztönök mélyeségs mélyébe, és felrepülni a végtelen fehér fénybe”.<sup>20</sup> Ugyanakkor a zeneszerző mégis csak állást foglal a bűnnel kapcsolatban a három kiválasztott jelenet révén. Az első pokoli állomásnak jelölte ki a közönyösöket. Kihagyta a kedvelt frázist: „Ki itt belépsz...”, nem kívánt fergeteges hangorkánna riasztani, mert fontosabb volt számára a közönyösök megmutatása. A közösség ellen vétkeztek a közönyösök, akik önzésükben és félelmek miatt egyetlen ügy mellett sem álltak ki soha. Hűtlenné váltak a közösséghez, ahogy a Dantét fordító Babits kései remekművében utal a közönyösök bűnére: „Mert bűnösök közt cinkos, aki néma”. Szintén a közösségi ethosz diktálja a Terényi-műben a pokol következő grádicsát: az utcai perlekedés aljas

szavait. A két vitatkozó közül az egyik pénzt hamisított, a másik meg szándékosan rossz tanácsot adott Trójában, de árulásuknál is súlyosabb bűnük a végtelen alpári, nem szűnő aljasságuk. Végül nem lehet véletlen, hogy Terényi nem az egyházat eláruló Júdást és az államot eláruló Brutust szólaltatta meg az utolsó képben, hanem a hazaárulókat. A *Mephistofaust* főhőse szabadjára engedte ösztöneit, s ezzel önmagát rombolta, a *La Divina Commedia* bűnősei viszont a szabadra eresztett démonösztoneikkel a közösséget pusztították. Nem kétséges, hogy bűnhődniük kell. Ezekkel a bűnösökkel szemben egyedül a szeretet nyithat új utat, amelyet a kilencféle mű központjában: az ötödik tételben énekel meg Dante szavaival Terényi.

**Az Odüsszeusz ünnepei**

A magyar zeneirodalom nagy bánata, hogy Móríc Zsigmond *Odüsszeusz* című operaszövegkönyvét Kodály, minden ígérete és terve ellenére, végül mégsem zenésítette meg.<sup>21</sup> Móríc a szövegkönyvében a hős három szerelmével való kapcsolatát bontja ki érzékenyen. Nauszikaá tisztaságától megérintve ugyan, de felelős döntést hozva távozik. Kirkét gonoszúsága miatt hagyja el, míg Pénélopéhez testi-lelki nehézségek árán hazatér. Kodály számára e három férfi-női kamaradráma izgalmas kiindulópontot jelentett, de végül letett a megzenésítésükről. Szabolcsi Bence úgy magyarázta a hiányt, hogy a *Háry János kalandjaiban* (1926) Kodály megírta *Odüsszeusz*, a *Székelyfonóban* (1932) Pénélopé történetét.<sup>22</sup> A bon mot rávilágít arra, hogy az *Odüsszeiából* nehéz jó operacselekményt írni.

Terényi Ede operája, az *Odüsszeusz ünnepei* (2005) a férfi főhőst követi végi útján, s így abban számos kedvelt szereplő (például Polüphemosz, Télemakhosz, Eumaios) kimarad.<sup>23</sup> Először a férfi-női kapcsolatokat emelte ki, így Kalüpszó, Kirké, Nauszikaá és Pénélopé ragadta meg. A terv címe a *Les femmes d'Ulysse*.<sup>24</sup> Később *Odüsszeusz* életigenlése vált fontossá számára, az a tulajdonsága, hogy senkit sem hagy hidegen a jelenléte. Ezt foglalta össze a következő változat címe: *Les flammes d'Ulysse*. Végül azt találta megzenésítésre méltónak, ahogy a leleményes ithakai minden élményét (a fuldoklástól a szerelemig) ünnepként éli meg. Erre utal a jelenlegi cím: *Les fêtes d'Ulysse* (*Odüsszeusz ünnepei*). A francia cím jellegzetes zenei akrosztichon, mert néhány betűje: l, f, e, s – a végül kimaradt, de odaképzelt – m, a francia hangmegnevezés révén így fordítható le: Fá-Lá-Mi-Szó. Ezért épül az opera a Mi-, azaz E-tonalításra. Az *Odüsszeusz* partitúrája jóval gazdagabb a korábbiaknál, eleve is együttesre készült. A főhőst harsóna, Nauszikaát harangjáték, Kirkét csembaló, a haragvó Poszeidont zongora, a szelet és a széllel változó érzelmeket

hárfa jelképezi. Az énekhang pedig a szellem letéteményese, amelyet olykor a recitáló rapszodoszi történetmondás vált fel. A dalmű, a másik kettővel összehasonlítva, sokkal erőteljesebben él a – jó értelembbe vett – teátrális eszközökkel, így a hagyományos operákhoz hasonlóan előjátékok vezetnek be a felvonásokat, amelyekben zenekari közjáték tudósít a szereplő érzelmi állapotáról, és nagyszabású, katarikus fináléban csúcsozódik ki.

Az első felvonást Pindaros Apollónhoz írt ódájának zenei felidézése nyitja. Ezután olvassa fel a rapszodosz az istenek gyűléséről azt a részletet, amikor Odüsszeusz hazatéréséről döntenek. Az első jelenetben Pallasz Athéné hosszan kérleli isteni apját, hogy a hős hazatérhessen. Az istenek antikizáló, oktávugrásos dallamvezetéssel énekelnek, hárfa, gong és harsona kíséretével, fényes C-dúrban. A második jelenetben Kalüpszó nimfa sírva engedi el szerelmét, akinek készülődését viszont vidám marimba és fadob kísérete érzékelteti. Ezt követően Poszeidón haragja sújt le a hősrre egy F-tonalitású, drámai, zenekari közjátékban. A hős tutaját és ruháját vesztve, ám ép bőrrel megmenekülve a hókarú Nauszikaával találkozik. Az idegenről álmodozó királylány parancsára megmosdatják, új ruhát adnak rá a szolgálóleányok. A zene intim finomságú, csendes és lassú, sok-sok rejtelmes hangzattal és csillogó hangszínnel ütős kísérettel. Végül Nauszika köszönti a hőst a királyi lakomán.

A második felvonásban Odüsszeusz a bűnökről mesél, a kísértésekről és társai vesztéről. Az előjátékban *Szeikilosz sírfeliratát* halljuk. Ezt követően a rapszodosz elrecitálja Árés és Aphrodité csúfosan végződő házasságtörő kalandját, amikor Héphaisztosz fogságba ejtette őket saját nászi ágyában. A példabeszéd előrevetíti a testi kísértés okozta hűtlenség vétkeit. Az operában az eset drámai súllyal nehezedik a szereplőkre, ám a mitológiai történet folytatásában az istenek csak kacagtak a foglyul ejtetteken és Héphaisztoszon. Árés és a szerelem istennőjének kalandját az operában zenekari közjáték meséli el. Ezt követi a dalmű nagyjelenete, dramaturgiai kulcsjelenete: Odüsszeusz és Kirké találkozása. A varázslónő disznóvá változtatja Odüsszeusz legénységének minden tagját, ám a főhős meg tudja törni az átkot hűségével. Kirké – a teljes együttes zúgása közepette – felismeri, hogy a leleményes hőst az akaratereje mentette meg. Terényi, noha veszedelmesnek ábrázolta a nimfát, s a zenét erőteljessé formálta, előadói utasításként azt írta ki, hogy Allegretto scherzando, azaz tréfálkozva. Ha Kirké kísért, akkor, amit csinál, csak csíny annak, aki őt legyőzi. Ebben az értelemben Odüsszeusz és Kirké is játszott, igaz, halálos játszmat, amelyet a férfi a lelki erejének köszönhetően nyerhetett meg. Végül Odüsszeusz a mindentudás

The image shows a musical score for three scenes. The first scene, 'Kirké', features a vocal line for Kirké and a harp accompaniment. The second scene, 'Penelope álma', features a vocal line for Penelope and a piano accompaniment. The third scene, 'Harsona', features a vocal line for Harsona and a zongora (piano) accompaniment. The score includes lyrics in Hungarian and musical notation for voice and instruments.

legrettegettebb helyszínére, Hádész világába száll alá. A fényes A-dúrban felcsendülő fináléban ismeri meg hazatérésének legfontosabb feltételeit.

A harmadik felvonást Mesomedes *Himnusa* nyitja, amely után a rapszodosz felolvassa a pöffeszkedő Isszosz kötekedését a hazaérkezett, de még vénnek látszó hőssel szemben. Az első jelenet erőteljes, a dobokat és a harsonát szólisztikusan kezelő zenekari közjáték, amelyben a két koldus ökölharcot vív egymással. Ezt Pénélopé siratója követi, amely eleinte székeley gyászdalokra emlékeztet. Később Ithaka úrnője az álmát meséli el arról, hogy férje sasként miként öli meg a lúddá változott gonosz kérőket. Az úrnő dallamával végig concertál a mélyben bűgő harsona. A dal az opera korábbi motorikus figuráit, dallamtöredékeit szövi egybe. A kozmikus szövőszék jelenetében végre négy szemközt találkozik a két szerelmes, de sokat túrt lelküknek időre van szüksége, hogy újra befogadhassák egymást. A hárfák lágy lá-sorai, a gongok ünnepélyes kongása és a szereplők régi típusú népdalokra emlékeztető, archaizáló dallamai mind az igazi találkozást, az egymáshoz való hazatérést készítik elő. Az operát kis ambitusú himnusz zárja, intim E-dúrban, amely méltó Pénélopé és Odüsszeusz sokára meglelt boldogságához.

Ahogy az előző két daljátéknál, úgy itt is kórossal zárul

**Az Odüsszeusz ünnepi jellegzetes témái**



a mű, a korábbiakban *Ave Maria* zengett, itt az antik környezet miatt a Hajnalhoz szól a mélységből jövő könyörgés. A Laertes-sarj Terényi értelmezésében nem bűnös, mert nemet mondott Kalüpszónak, nem hitegette Nauszikaát, és meg tudta őrizni emberségét Kirké látszatvilágában is. Háromszor ellene mondott a nem neki való szerelem kísértésének, és kellő lelkierővel bírta, hogy az Alvilágba alászálljon. Ahogy pedig nemet mondott a három, őt kísértő nőnek, úgy kellett igent mondania feleségének és kitartania mellette az általa kitalált próbák során is. Habár az opera főhőse tisztán járta végig testi-lelki nehézségekkel teli útját, a zeneszerző jelzi, hogy a neki szóló kísértés másokat elért: társai leölték Eliosz barmait, lótuszt ettek és disznóvá változtak Kirké szigetén. A szereplők megszólalásai, a közreadott szöveges magyarázatok és a zene egyértelműen arról a küzdelemről szól, ahogy a főhős számos korábbi bukása ellenére hű marad önmagához. Terényi ismeretlenül is Márai soraira utal, aki azt mondatja ki Kalüpszóval: „Ulysses tudott szertelenkedni, de tudott uralkodni teste fölött... Tudott és mert ember lenni.”<sup>25</sup> Az *Odüsszeusz ünnepe* végső soron a hűség operája, amelyben a legnagyobb vétek a hűtlenség.

### Összegzés

Terényi Ede az egyetemes irodalom három remekművét úgy zenésítette meg, hogy a főszereplő saját szemszögéből éljük át a teljes cselekményt. A zenével, képi illusztrációval és erős szöveggondozással közreadott trilógia az önmagunkhoz, a társunkhoz és a közösséghez való hűség eszményét hirdeti. Mindhárom főhőst szüntelen kísértik a látszatok, a tévutak és a felesleges kérdések. Faust és a leleményes görög hős drámai útja az ösztönök megbabolázásán át vezet: a doktor az égbe, Odüsszeusz a feleségéhez tér haza. A Dante-opera pedig a közösséghez való hűséget énekli meg. A közösség kereteit a zene nem szorítja keretek közé, de a három irodalmi alkotást ismerve az az emberiségként és emberségként fordítható le. Így válik Terényi Ede három operája őszinte vallomássá a hűségről.

### JEGYZETEK

- 1 TERÉNYI Ede: „Egy pillanat és kész az idő egésze” – *Tanulmány önmagamról*. Cluj, Grafycolor, 2019, 116.
- 2 Uo., 121.
- 3 HAUSMANN KÓRÓDY Alice: *Az erdélyi „harmincasok” = Adalék a romániai magyar zeneszerzés történetéhez*. Szerk. HAUSMANN KÓRÓDY Alice, Cluj, Presa Universitara Clujeana, 2018, 9.
- 4 NÉMETH G. István: *Bartók-allúziók és -idézetek Csíky*

- Boldizsár és Vermesy Péter hangszeres kompozícióiban* = A tanulmány Berlász Melinda 70. születésnapja tiszteletére rendezett tudományos ülészen, 2012. november 29-én elhangzott előadás szerkesztett változata.  
[http://zti.hu/files/mza/docs/Berlasz70/Berlasz70\\_NemethGIstvan\\_Bartok-alluziok.pdf](http://zti.hu/files/mza/docs/Berlasz70/Berlasz70_NemethGIstvan_Bartok-alluziok.pdf)
- 5 BALÁZS Sándor: *Öt érzék és a lélek harmóniája* = *Hitel*, 2017, 5. sz., 56.
  - 6 Uo., 109.
  - 7 JUHOS Aranka: *Terényi Ede – Les fêtes d’Ulysses* = *Szabadság* (Kolozsvár), 2005. szeptember 24., 10.
  - 8 ERDEI Sándor: *A multikulturális énekesnő* = *Hajdú-Bihari Napló*, 2005. december 29., 6.
  - 9 A Terényi által alkalmazott barokk formák kapcsolatáról bővebben I. BANCIU, Ecaterina: *Ede Terényi and the 4 Seasons* = *Musica (Studia Universitatis Babeş-Bolyai)*, 2009, 2. sz., 201–213.
  - 10 TERÉNYI Ede: *Dante’s Garden*. Cluj, Grafycolor, 2011, 233.
  - 11 Uo.
  - 12 A *Mephistofaust* bemutatója: 2010. október 10. Az előadás nagy siker volt.
  - 13 TERÉNYI: *i. m.* (2019), 117.
  - 14 Uo.
  - 15 Uo.
  - 16 Uo., 120.
  - 17 A *La Divina Commedia* bemutatójára 2004. október 8-án került sor Kolozsváron, a Művészeti Múzeum (Bánffy-palota) nagytermében. Az együttest Grigore Pop vezényelte, a szólót Carmen Vasile énekelte.
  - 18 Az opera teljes tartalmi-szerkezeti-harmóniai elemzését I. COCA, Gabriella: *Ede Terényi – History and Analysis*. Cluj, Cluj University Press, 2010, 47–133.
  - 19 TERÉNYI: *i. m.* (2019), 116.
  - 20 Uo., 117.
  - 21 BÓNIS Ferenc: *Kodály Zoltán és Móríc Zsigmond* = *Hitel*, 2012, 9. sz., 12.
  - 22 SZABOLCSI Bence: *Háry János – Kodály daljátékának bemutatója a Budapesti Operaházban = Kodályról és Bartókról*. Szerk. BÓNIS Ferenc, Bp., Zeneműkiadó, 1987, 64–70.
  - 23 Az *Odüsszeusz ünnepeit* 2005. szeptember 17-én mutatták be a kolozsvári Művészeti Múzeum (Bánffy-palota) nagytermében. Az előadók között volt ez esetben is: Carmen Vasile (ének), Grigore Pop (ütőművész), továbbá Ni colae Coman, Narcis Vieru, Szabó Kinga Kati és Gergely Annamária.
  - 24 TERÉNYI: *i. m.* (2019), 124.
  - 25 MÁRAI Sándor: *Béke Ithakában*. Bp., Helikon, 2003, 133.