

Dalos Anna

Talált tárgyak és zeneszerzés-történeti paradigmaváltás

Jeney Zoltán

ának születése (1987–2005)*

„Egy idő után a kompozíció elkezdett a saját törvényszerűségei szerint formálódni”
— nyilatkozta Jeney Zoltán a

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

szövegkönyvéről és annak liturgiához

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

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

* E tanulmány szerkesztett és bővített változata

[] című előadásomnak, amely 2012. október 12-én hangzott el a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság elnevezésű konferenciáján. Itt mondok köszönetet Jeney Zoltánnak, aki jelentős mértékben segítette munkámat kéziratokkal, felvételekkel és információkkal. A kottapéldákat a zeneszerző és az Editio Musica Budapest engedélyével közöljük.

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

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

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

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

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

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

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

Orbán Ottó költeménye —a *...* — dallamának megzenésítését a költő halála után, 2002-ben készítette el Jeney (i. m., 890). A lassú csárdást idéző kíséret azonban csak akkor alakult ki, amikor Kurtág *...*

-feldolgozásának megismerése után Jeney is ki akarta próbálni, mit tud kezdeni a bachi tematikával. Ebből jött létre a temetési harangozást jelző *ricercare*, amely végül a *Hallod-e, Te sötét árnyék keretét és kíséretének tematikáját is meghatározta* (i. m., 891). A lassú csárdás azonban —amelyet Jeney Lajtha *...* éből ismert meg— már zeneakadémiai növendékként is foglalkoztatta (i. m., 890). A V. részt indító *...* önálló darabnak készült, de mivel a 2003. március 22-i bemutatón mindenki úgy vélte, hogy ez a tétel is a Halotti szertartás része, és dramaturgiailag valóban illett is a rituálé

³ Az említett kiadvány: LAJTHA László:

Zeneműkiadó, Budapest 1956.

⁴ JENEY Zoltán—SZIIHA Tünde:
vülő kézirat (a zeneszerző tulajdonában).

Folyamatosan bő-

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

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

Kocsis Zoltán kérésére Jeney 2004 májusában elvállalta, hogy a Halotti szertartást 2005. május 31-ig befejezi, ám a művel nem haladt kellő gyorsasággal, így a VI. részt —amelynek még szerkezete sem volt kész— az V. rész hangszerelésével párhuzamosan kísérte meg megírni (i. m., 894). Eredetileg több tételt tervezett: bele kívánta illeszteni a záró részbe egy Tandori-vers, az

megzenésítését, illetve Weöres Sándor című

költeményének feldolgozását (i. h.). A Tandori-vers eredetileg az 1984 és 1987 között keletkezett □ -ciklus záró darabja volt, míg

a Talizmán 2000-ben, Farkas Ferenc emlékére készült. Végül Jeney úgy döntött, hogy a VI. részben —ellentétben eredeti elképzelésével— nem a Prudentius-himnuszról fog építkezni, hanem felhasználja az 1998-as

egyik szakaszának tematikáját (i. h.). Legutolsó trópusként Szép Ernő versének, a -nek megzenésítése került bele a darabba (i. m., 890).

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

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

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

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

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

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

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

A „több mint hatvan másik mű” megfogalmazás akkor is érvényes, ha tudjuk: Jeney Zoltán életművében nagyon sok átdolgozás található, a legtöbb kompozíciónak több verziója létezik. A változatok kidolgozását néha egy évtized is elválasztja egymástól. Az 1979-es zenekari Sostenutóból Jeney 1988-ban

címmel készített vonósnégyesváltozatot, a

1994-ben először zongorára vagy két szabadon választható hangszerre íródott, 1997-ben azonban Jeney kiegészítette egy harmadik ellenszólammal. A 2001-ban két klarinétra komponált az azonos című, 1975-ös két trombitára készült darab átdolgozása, míg a 1999-es második verziójának eredetije 1973-ban született. A szövegű Nelly Sachs-megzenésítés első változata 1981-ben, a második 1987-ben keletkezett, míg a 1995-ös dalváltozatát 1997-ben egy zongoraverzió követte.

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

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

Egyes változatsorozatok esetében teljes műcsoportok jöttek létre egy-egy zeneszerzői ötlet-gondolat évtizedek folyamán megszülető változataiból. Ilyen a különféle hangszerekre komponált -műcsoport vagy a illetve a sorozat

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

□

□

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

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

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

- szóló hangszerre (1980)
- két előadóra (1983)
 - 5-6 előadóra (1984)
 - vibrafonra, cimbalomra és 12 hangszerre (1984–1988)
 - egy vagy két zongorára (1997)
- kamaraegyüttesre (1998)

□

A Herakleitosz H-ban esetében a szóló hangszeren előjátszott hosszú dallamot emlékezetből kell visszaidézniük más hangszereseknek



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

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



⁹ DOBSZAY László: pest 2005. 13. A teljes szövegkönyvvel együtt olvasható:

Budapesti Őszi Fesztivál, Budapest XIII (2005/2006) 265–292.

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

E kórustétel mellett a hathangos pszeudomodális skála a Halotti szertartás más tételeiben is meghatározó szerepet tölt be. Elrejtve jelenik meg a Vesperás népdalfeldolgozásaiban (II), a *Deus in excelsis* ben (III/10), az *Antiphona* antifónában (IV/30) és a *Responsorium* rezponzóriumban (V/42). A Halotti szertartás három tétele azonban egyértelműen feltárja a kapcsolatot a Herakleitosz-műcsoporttal: a hegedűkön megszólaló skáladallam —a Heraclitus' Transformations 4., Herakleitoszi könnycsepp című tételének átvételével— először az V. rész *Oratio* orációjában (33) jelenik meg, és ennek egy variánsa szólal meg később, a VI. rész *Oratio* orációjában (46b). A *Deus in excelsis* ben viszont (V/41a) a Heraclitus' Transformations egy másik tétele, a Herakleitosz újabb vízjele idéződik vissza. Mellesleg mindkét önidézet megjelenik a Herakleitosz-töredékekben is.

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

No 33 - Oratio: Deus, qui fundasti terram

♩ = 80 ♩ = 260

Soprano
Alto
Tenor
Bass

Violins I
Violins II
Violas
Cellos
Double Basses

Flutes
Oboes
Clarinets
Bassoons

Percussion

DEUS QUI FUNDASTI TERRAM

b) Oratio: Deus qui nos melius in domo luctus

71 $\text{♩} = 54$
pp

The musical score is arranged in a standard orchestral format. At the top, it indicates measure 71 and a tempo of quarter note = 54. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) are at the top, with lyrics in Latin: "De - us qui nos melius in domo luctus". Below the vocal parts is the string section, including Violins I and II, Violas, and Cellos/Double Basses. The woodwind section includes Flutes, Oboes, Clarinets, and Bassoons. The percussion section includes Timpani and Cymbals. The score is marked with a piano (*pp*) dynamic throughout. The vocal parts have lyrics: "De - us qui nos melius in domo luctus". The instrumental parts are written for various instruments, including strings, woodwinds, and percussion.

Az örök folyosó

- Babits Mihály -

Jeney Zoltán

Molto flessibile

♩=60

♩=80

♩=96

♩=105

The musical score consists of several staves. At the top, there are five measures of chords with time signatures 3/4, 3/4, 2/4, 6/8, and 7/8. Below these are dynamic markings: pp, p, pp, p, mp, pp, p, mp. The vocal parts are:

- S.** (Soprano): A - é - e - e - e
- Ms.** (Mezzo): A vé - ég le -
- A.** (Alto): vé - he - en
- T.** (Tenor): A vég - he - tet - len
- Bar.** (Baritone): vé - ég - en
- B.** (Bass): vé - ég - he - te - et - le -

 The Organ part (Org. ad lib.) is at the bottom, starting with a **[pppp]** marking and including some numerical figures like 3, 2, 6, 7.

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

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

¹⁰ Maga Jeney is utal arra Déri Baláznak adott interjújában, hogy zeneszerzői pályáján a talált tárgyak meghatározó szerepet játszottak. A Bartók Rádióban elhangzott beszélgetés rövidített alakja: DÉRI Balázs: „Új magyar szakrális zenemű. Jeney Zoltánnal beszélget Déri Balázs”, (utolsó megtekintés: 2013. március 31.). Ugyanennek az interjúnak egy bővebb változata megjelent: XIII (2005/2006) 293–302.