

NÉMETH ESZTER

Gregorián és pszeudogregorián

*A Jeney Zoltán Halotti szertartásában szereplő
weöresi Mária-siralom értelmezése*

Jeney Zoltán *Halotti szertartása* Kurtág György szerint az elmúlt száz év egyik legfontosabb magyar zeneműve.¹ Bár sokan méltatták, mégsem szervesült a kulturális gondolkodásban. A 2005-ös bemutató óta² nem is hangzott el teljes egészében, holott erre voltak komoly próbálkozásai mind a szerzőnek, mind a bemutatót vezénylő Kocsis Zoltánnak. A bemutató koncertet éppen annak reményében nem rögzítették, hogy később lehetőség nyílik egy minden tekintetben hibátlan stúdiófelvétel elkészítésére. Kocsis Zoltán 2016-ban bekövetkezett halála ezt a reményt végképp meghiúsította.³ 2019-ben Jeney Zoltán is meghalt, és a *Halotti szertartás* még mindig nem szólalt meg teljes egészében. Mind a koncertéletnek, mind a szakirodalomnak komoly adósságai vannak a darabbal szemben.

Bár a *Halotti szertartás* nem liturgikus mű, az alapját a liturgia képezi, amelyet a zeneszerző a 16. század elejéről származó, Czestochowai pálos kantuálé feldolgozásával rekonstruált. A háromórás, monumentális zeneműben összesen hat nyelven hangoznak fel szövegek, bibliai idézetek, népénekek, versek. Zenei anyaga egy olyan barokkosan retorikus szerkesztésmódú oratórium, mely gregoriánból és az abból kiépített pszeudogregoriánból, meghatározott algoritmusokból összeállí-

- 1 „Csendes sorok” Dobszay Lászlóról – Beszélgetés Kurtág Györggyel Dobszay Lászlóról. Beszélgetőtársak: Dobszay Ágnes, Farkas Zoltán, Mizsei Zoltán, Wilhelm András. Felvétel, vágás, zenei rendezés: Mizsei Zoltán. A felvétel 2020. január 27-én készült.
- 2 Az ősbemutatón a Nemzeti Filharmonikus Zenekar és Énekkar (karig.: Antal Mátyás) játszott. Továbbá: Amadinda Ütőegyüttes, vezényelt Kocsis Zoltán. Szólót énekelték: Kolonits Klára, Károlyi Katalin, Timothy Bentsch, Rezsnyák Róbert, Fried Péter.
- 3 Jeney Zoltán: Kocsis Zoltán és a *Halotti szertartás*, *Muzsika*, 2016/12.

tott fraktálzenéből, magyar virrasztóénekekből, idézetekből, ál-idézetekből és illúziókból épül föl.⁴ Mivel a gregorián alapokban a zene és a szó egyforma súllyal van jelen, a zenét és a szöveget én is egységként, egyenrangú figyelemmel elemzem. A teljes zenemű intertextuálisan és intermuzikálisan is rendkívül tágas hálózatot teremt. Itt ennek csak egy kis szeletéről, Weöres Sándor *Mária siralma* című versének zenei feldolgozásáról igyekszem átfogó képet nyújtani. Mind a vers, mind az abból létrejövő zene erősen épül az *Ómagyar Mária-siralom* hangzására és vélt dallamára, ezért írásom az utóbbi értelmezésére is vállalkozik.

A Halotti szertartás bemutatása

A *Halotti szertartás* évtizedeken át íródott, Jeney Zoltán egész életművét reprezentálja. A források közül némelyek 1979-re, mások '87-re datálják a mű írásának kezdetét,⁵ de az *En inádot-tam* színházi előverziója például 1971-ben keletkezett. A szertartás első részének egyik elemét, a *Subvenitét* a Schola Hungarica énekkar 1979-es felkérésére írta Jeney, és a bemutatót követően született meg egy nagyobb kompozíció terve.⁶ A '79-es bemutatás után a folytatás elakadt, majd 1987-ben merült fel ismét, amikor szerzői estjén bemutatott egy ötételes összeállítást, és megkapta Dobszay Lászlótól a Czesztochowai Cantionálé pálos kódex anyagát, amely a későbbi szertartás gregorián anyagának elsődleges forrásává vált. 1993-ban elkészült a *Commendatio animae*, két évvel később a vesperás, 2000-ben pedig elhangzott az első három rész tetemes szakasza. 2005-re készült el a teljes mű. Ebben a zeneszerző szerint óriási szerepe volt Dobszay Lászlónak és a dirigens Kocsis Zoltánnak.⁷

A zenemű az eredeti középkori rítust követve hat részre tagolódik. A halál pillanatában a fohászok Istennek ajánlották az elhunyt lelkét (*I. Commendatio animae – Lélekajánlás*), majd el-látták a holttestet, vecsernyét mondtak (*II. Vesperae Mortuorum – Halotti vecsernye*), és elszállították a földi maradványokat a templomba, ahol éjszakai, virrasztó zsolozsmát tartottak érte (*III. Vigilia Defunctorum – Halotti virrasztás*).⁸ Másnap gyászmisén, requiemen vettek részt, melyhez feloldozási szertartás is tartozott (*IV. Absolutio – Feloldozás*), és ezután vitték a halottat körme-

4 Dalos Anna: Hagyomány és eszkatológia Jenei zoltán „Halotti szertartás”-ában, *Holmi*, 2006/7. 903.

5 Dalos Anna: Talált tárgyak és zeneszerzés-történeti paradigmaváltás. Jeney Zoltán *Halotti szertartásának* születése (1987–2005), *Magyar Egyházzene* XX, 2012/2013, 395.

6 Farkas Zoltán: „Spekuláció nélkül nincs intuíció – »Jób könyvé«-től a fraktálokig”. Jeney Zoltánnal beszélget a *Halotti szertartásról* Farkas Zoltán, *Holmi*, 2006/7. 869.

7 Jeney: Kocsis Zoltán..., i. m.

8 Dobszay László: Jeney Zoltán: Halotti szertartás – Funeral Rite (Ismertetés és szöveggönyv), *Magyar Egyházzene* XIII/3, 2005/2006, 265.

netben a temetőbe, ahol énekszó és imádságok mellett eltemették (V. *Depositio corporis* – *Eltemetés*). A templomba visszatérve a vigasztalás énekeit énekelték (VI. *Consolatio* – *Vigasztalás*).⁹ A darab szerkezete ezt a rendet követi. A végeredmény egy, a gregorián szerkesztéstől a fraktálokig tartó technikai igénytelő gigantikus mű.

Az idegen nyelvű szövegek nagy része latin. Az olvasmányok a három szent nyelven hangoznak el, a görögöt, a latint és a hébert kombinálják. Ezek mellé egy bachi ihletettséjú (71. kantáta áriája) tétel német nyelven került bele a műbe, Lukács evangéliumából Simeon éneke pedig óorosz nyelven hangzik el. A magyar nyelvű szövegeket a Lajtha László által gyűjtött magyar népdalok,¹⁰ és költői szövegek alkotják Pilinszky János, Weöres Sándor, Tandori Dezső, Orbán Ottó, Kosztolányi Dezső, Szép Ernő írásaiból. Spiró György véleménye szerint a szerző szándékosan kerül a reprezentatív, biblikus verseket: „Kézenfekvő lenne például egy Vajda-idézet, vagy Babits némelyik nagy halálversének használata, Jeney azonban sem nagy halotról, sem éberen virrasztókról nem akar tudni, az allegóriát messze elkerüli.”¹¹ Mindez Spiró szerint azért van, mert a darab elzárkózik mindenféle individualitástól; nincs egyén, nincs történet, nincs drámaiság, se tragikum, nem ismerjük a halottat, sem az őt körülvevőket. Bár a személyességet nem a halotról való ismereteink adják, azonban a temetési rituálé természete folytán résztvevővé változtat, bevon minden jelenlévőt, aki így a saját esendőségével, halálával is szembesül. Ebben különösen nagy szerepe van a költői szövegeknek és a népzenei siratóknak: „A magyar költők verseihez társuló és magyar népzenei stílusok emlékét őrző tételek a *Halotti szertartás* legszemélyesebb pillanatai, amelyek a mélységesen emberi választ, a személyes reflexiót, az érzelmi kitöréseket képviselik a latin szertartás folyamatának drámai, de valamiképp objektív sodrásában.”¹²

Déri Balázs Jeneyvel készített interjújában kiemeli, hogy az „elmúlt néhány száz évben” ritkán történt meg, ami a *Halotti szertartással*, hogy egyházi zene legyen egy kor reprezentatív zeneműve.¹³ Jeney ugyanakkor nem tartotta művét liturgikus alkotásnak. Ezt többek között a liturgikus idő átszervezésével magyarázza. A mű három órába tömörít egy többnapos eseménysorozatot, a mai szertartások hosszához képest viszont terjedelmesebb. Több fontos szertartási szakasz csak jelzésértékűen jelenik meg, például a requiem, amelyből csak a kezdetét jelző introitus és a lezárultát jelző processzió marad meg, a helyére

9 Uo.

10 Lajtha László: *Sopron megyei virrasztóénekek*, Zeneműkiadó, Budapest, 1956.

11 Spiró György: Jeney Zoltán: *Halotti szertartás, Élet és Irodalom*, 2006. október 6.

12 Farkas Zoltán: *Népzenei hatások Jeney Zoltán Halotti szertartás című művében*, *Magyar Zene*, 2011/1. 84.

13 Déri Balázs: *Új magyar szakrális zenemű*. Jeney Zoltánnal beszélget Déri Balázs, *Vigília*, 2006/2. 133.

pedig egy Weöres-vers (*Én imádoztam*) kerül. A *Halotti szertartás* „(...) semmiképpen sem liturgikus mű, de a liturgiát mint történetet tekinti vezérfonalának, ugyanúgy, ahogy a Máté passióban a passiótörténet a történet”.¹⁴ A darab nem azzal a céllal született, hogy a liturgiába illeszkedjék, így a kritériumoknak sem felel meg szorosán. A *Halotti szertartás* próbatétele nem a liturgiába való illeszthetőség, hanem az előadás ideális módjának és helyének felmérése, az anyagi háttér előteremtése. Ez a halotti zene ugyanis nem kis feladatot ró a hallgatóra: egy olyan középkori eredetű rítusnak lesz részese, amely még a népszokásokban is csak töredékesen maradt fenn. Rá van tehát utalva a zeneszerző vezetésére: nemcsak a zenei struktúra, a hangzásvilág, az eszköztár és a szöveg együttese nyújt újdonságot, de maga az intellektuális élmény is, amely egy ilyen rituálé megismeréséből fakad. A hallgató ilyen mértékű kiszolgáltatottságában fontos vezérfonalat nyújt Dobszay László műsorfüzete, amelyet a koncerthez ajánlottak.¹⁵ Ez az ismertető szorosabb kapcsolatot ápol a zeneművel, mint azt a hallgató koncertélményei során megszokhatta, az előadáshoz szervesül a mélyebb megértés jegyében.

A *Mária siralma* című vers a halotti vecsernyének, a szertartás második szakaszának a végén hangzik el. A vesperás öt kiccsi és egy nagy antifonából, az azokhoz illeszkedő, Lajtha László gyűjtéséből származó virrasztóénekekből, zoltárokból és a Magnificat helyét betöltő versbetétekből épül fel.¹⁶ A cimbalom végigkíséri ezt a teljes részt, dominanciáját már a ciklust kezdő nyolcszólamú, a Mottó zenéjére írt szöveg nélküli *ricercare* is előrevetíti.

Weöres Sándor *Mária siralma* az *Ómagyar Mária-siralom* tükrében

Weöres Sándor *Mária siralma* című versét 1936-ban önálló műként publikálta a *Nyugatban*, később beemelte a *Második szimfóniába* negyedik tételként. Az öttételes művet az *Ének a teremtésről*, *Ábrahám áldozása*, *Dávid tánca*, *Mária siralma* és az *Újszövetségi apokrif levél* alkotja. Ábrahám története tehát a *Mária-siralommal* kerül tükörhelyzetbe. A *Mária siralma* a *Hetedik szimfóniában* szereplő *Mária mennybemenetele* és a *Salve Regina* című versek hálozatába illeszkedik. A vers továbbá összecseng a Weöres által hangzását illetően is meghatározó alkotásnak tartott *Ómagyar Mária-siralom* zeneiségével.¹⁷ A hangsúlyos verselésű, szabad szótagszámú versről már a felfedezője, Gragger Róbert is felismerte, hogy a *Planctus ante nescia* kezdetű szekvencia verses for-

14 Uo. 134.

15 Dobszay: Jeney..., i. m.

16 Uo.

17 Weöres Sándor: *Három veréb hat szemmel. Egybegyűjtött művek*, I., szerk. Steinert Ágota, Helikon, Budapest, 2010, 58.

dítása.¹⁸ Weöres a középkori mű zeneiségének épp az esszenciáját veszi át. Az *Ómagyar Mária-siralom* már rögtön a második versszakában elhagyja az összecsengést a szekvenciaműfaj zeneiségében rejlő hangzásvilággal, ugyanis a „Választ világu mtuul – / Zsidou, fiodu mtuul, / Ézes ürü mentüül”¹⁹ sor nem énekelhető szekvenciaként. Ehhez az első szakasz dallamára kellett volna felelnie: „Ha volt dallama, azt nem ismételhették erre a két strófára a nyelv keréketörése nélkül.”²⁰ Weöres bár szerkezetileg követi a magyar Árpád-kori verset, nem nyújt e strófának megfelelő tethető szakaszt a *Mária siralmában*. Az első versszakban azonban követi a fókuszot, az anya egyes szám első személyű önreflexiója nyitóképpént jelenik meg: „Nem tudtam a búról, / most a bú megölel / halványsággal belehel.”²¹ Weöres a 4 + 3 / 3 + 3 / 4 + 3-as osztatú sorokat lazán követi.²²

Bár szekvenciaként biztosan nem énekelhették, hogy volt-e dallama vagy dallamra született-e az *Ómagyar Mária-siralom*, megválaszolatlan kérdés. A két vers zeneiségét összehasonlítva megállapítható, hogy a *Mária siralma* énekelhetőbb. Weöres zenei döntéseit meghatározza, ahogyan az ómagyar szöveg hangzását megfigyeli: „Ezt a verselést a szótagszám-egyezés még nem köti; hatszótagos sorra szívesen rímel hétszótagossal, vagy ötösre hatossal stb. Rímelése: rag-rímek, hol simán (éljen – féljen), hol csavartan (kínzaton – veretöl). S a sima rag-rímek alatt gyakran felsejlik a tiszta rím (él – fél, világ – virág, árad – fárad).”²³ Weöres elhagyja az ómagyar szöveg eredeti, az énekelhetőséget tekintve problematikus részeit, csak az általa jellegzetesnek érzett, általános és az egész versre jellemző zenei hangzást őrzi meg. Mivel semmi bizonyíték nincs arra, hogy az *Ómagyar Mária-siralom*at modális ritmikára énekeltek, és sem az időmértékes, sem az ütemhangsúlyos verseléshez nem illeszkedik, a parlando előadás tűnik a leghitelesebb lehetséges dallamhasználatnak.²⁴ Ezt a parlandojellegű Weöres megtartja, és Jeney is jó érzékkel átveszi.

Jóllehet, a zenei elemzések amellett érvelnek, hogy az *Ómagyar Mária-siralom* nem szekvencia,²⁵ Horváth János verstani munkájában szekvenciaként elemzi a ritmusát: „...a latintól eltekintve, önmagában véve sem tüntet fel a magyar semmiféle szabályt vagy megkötöttséget az említett sorváltozatok kombinálásában; annál kevésbé törődik azzal, hogy strófái páronként azonos szerkezetűek legyenek. A latintól függetlenül egyetlen strófa

18 Vizkelety András: *„Világ világa, virágnak virága...”* [Ómagyar Mária-siralom], Európa, Budapest, 1986, 15.

19 Pais Dezső olvasata szerint.

20 Vizkelety, i. m. 32.

21 Weöres Sándor: *Mária siralma*, in Weöres Sándor, *Egybegyűjtött írások I.*, Magvető, Budapest, 1975, 212–214.

22 Weöres: *Három veréb...*, i. m. 56–59.

23 Uo. 58.

24 Dobszay László: *Az Ómagyar Mária-siralom zenei vonatkozásai*, Zenetudományi dolgozatok, 1988, 13.

25 Uo. 11.; Vizkelety, i. m. 15–16.

(a 2.) látszanék következetesen egyazon sorfajból (2 | 4 osztású hatosokból) alkotottnak; ez nem lehet egyéb pusztá véletlennél, illetőleg a ritmusérzék ismétlő ösztönének alkalmi érvényesülésénél (...).²⁶ A szekvencijellegről Weöres és Jeney is lemond, a *parlando* érzetet mindketten siratójellegű hangzássá alakítják. Bár a „Jaj” indulatszó már az ősmagyar kor óta jelen lehetett a magyar nyelvben, az *Ősmagyar Mária-siralomban* az ó változatai fordulnak elő indulatszóként: „O ygoz fymeonok bezzeg fcouuo ere”, „O en efes urodü”, „Vh nequem en fyon”.²⁷ Weöresnél a „jaj én fiam” jajgatás variációi és ismétlődései a barokk zenére jellemző affektusként vissza-visszatérnek, hogy nyomatékosítsák a szöveg siratóként megszólaló hangzásélményét. A siratás ősi, élő ritusa a mitikus hagyományban jellegzetesen a női minőséghez tartozik.²⁸ A „jaj én fiam” sorok kiszámíthatatlan, véletlenszerű felbukkanása követi a gyászoló anya érzelmeinek és gondolatainak csapongó rendszertelenségét, önhergelő gesztusát. Ez az oka annak is, hogy a mű egy hosszabb szakaszában még meg-megjelenik a szekvenciaszerű felelgetés (4-soros strófák esetében), de ezt a „jaj nekem” és a „jaj én fiam” sorok teljesen széttörik. Ez a két feljajdulás és ennek a különböző variációi („jaj nekem, én fiam”; „jaj én fiam, én fiam”) abból a sorból nőnek ki, melynek szépségét az adja, hogy egybeolvad az *ó nekem az (ó) fiam* szerkezettel: „Vh nequem en fyon.”²⁹

A siratókra jellemzően a szerkezeti, gondolati felépítettség is csapong: hol a jelen eseményekre reflektál a szubjektum, hol a gyermek Jézushoz köthető emlékeibe, az anyaság boldog érzésébe menekül, hol önmagára irányul a figyelme. Ezek az állapotok a versben olyan intenzívek, hogy egyre erősödő modalitásokat követelnek. A gyermek Jézust a vers a középkor jellegzetes felnőtt testalkatú Krisztus-ábrázolásaival szemben puttószerű, mosolygós, tekenőben fekvő kisfiúnak láttatja. E képek, emlékek ellentétesek a jelen borzalmaival és ösztönszerűen kiváltják az anya heves reakcióit. Ennek köszönhetően előbb ráparancsol felnőtt fiára: „gyere vissza, jaj én fiam, / maradj anyád mellett”, majd önmaga válik cselekvővé „jaj én fiam, én fiam / hadd menjek utánad”, végül kitérít a felvilágra: „jaj nekem, megfulladok, / fogjatok föl engem”.³⁰ Ezek a sorok a vers leg-erősebb hangzású pontjait alkotják. Az utolsó idézett sor végső nyomatékká fokozza előbbi párjait, ahonnan a vers már nem erősödik tovább, visszaring a siratás el nem múló fájdalmú állapotába: „jaj nekem, én fiam, / jaj én fiam”.³¹ Mivel a siratás indulati

26 Horváth János *versstani munkái*, Osiris, Budapest, 2004, 276–277.

27 D. Mátyai Mária: Szófajttörténet, in Kiss Jenő – Pusztai Ferenc (szerk.): *Magyar nyelvtörténet*, Osiris, Budapest, 2003, 233.

28 Bartal Mária: *Mitosztörédek újráirása a Medeia című költeményben*, in: *Áthangzások. Weöres Sándor mítoszpoétikája*, Kalligram, Pozsony, 2014, 193.

29 Kiss–Pusztai (szerk.): *Magyar nyelvtörténet*, i. m. 233.

30 Weöres Sándor, Mária siralma, i. m. 212–214.

31 Uo.

és beszédbeli alapja erőteljesebb a zeneinél, stílusa alárendelődik az átélés érzelmi állapotának, ezért „a sirató elsősorban szokás és kifejezőmód, és csak másodsorban motívumkészlet”.³² Weöresnél ez kölcsönöz kifejező drámaiságot a szövegnek.

Az Ómagyar Mária-siralom dallama mint zenei párhuzam

„’95-ben, amikor elkészült, a *Mária siralmát* elvittem Dobszaynak. Amikor végigolvasta, megkérdezte: »Ismered a szatmári siratót?« Mondom, nem. »Előkerült ez az egy szatmári sirató, amely teljesen olyan, mint a provençe-i siratók. S miután az *Ómagyar Mária-siralom* szövegének eredete provençe-i, azóta erre a dallamra énekeljük. A lemezen is ez van.« Majd megmutatta a dallamot, amelyben ugyanazt a négyhangos szerkezetet láttam viszont, mint amire a *Mária siralma* épül. Annak, hogy így öntudatlanul »követtem egy mintát«, hihetetlenül megörültem. Ha ugyanis tudom, hogy ez a fajta sirató létezik, ha ismerem, akkor nem biztos, hogy ez a dolog működött volna nálam.”³³ A Farkas Zoltán által készített interjú 2006 júliusában jelent meg, több mint 10 évvel a *Mária siralmának* befejezése után. Nem tartom valószínűnek, hogy Jeney jól emlékszik a Dobszayval folytatott beszélgetésére. Farkas Zoltán tanulmányában az idézetben szereplő állítást hitelesnek veszi, és Jeney dallamát egy bihari (bagaméri) siratódallammal hasonlítja össze.³⁴ A Dobszay által megidézett dallamnak viszont, amelyre az *Ómagyar-Mária siralmat* szokták énekelni, nincs köze a magyar népzenehez. Dobszay komoly kritikával illette³⁵ azt a Szabolcsi Bence által írt tanulmányt, amely a *Planctus ante nescia* kezdetű középkori dallamra igyekezett ráilleszteni a magyar verset. Preparált kottáját nem tekintette hiteles forrásnak.³⁶ Mivel azonban a Szabolcsi-féle dallamot egy ideig hitelesnek tartották, elterjedt. A tanulmányában viszont Szabolcsi egyértelműen megjelöli a dallam származási helyét, ami távol esik a magyar szatmári népzenétől, de nem is provençe-i. Összesen hatféle dallamváltozatot ismer a latin eredetihez: egy évreux-i, egy londoni (pontosabban limoges-i), egy brüsszeli, egy albi, egy Mazarine-körzeti variánst, valamint egy Friedrich Gennrich által felfedezett londoni (guildhalli) kéziratból származó, francia és angol szöveggel ellátott trouvère-dallamot, amelyről Szabolcsi állítja, hogy „Mária-siralmunk latin eredetijének dallama”³⁷. Az „Eyns ne soy ke pleynte fu” vagy latinul „Planctus ante nescia”

32 Dobszay László: *A siratóstílus dallamköre zenetörténetünkben és népzeneinkben*, Akadémiai, Budapest, 1983, 14.

33 Farkas: *Spekuláció nélkül...*, i. m. 889.

34 Farkas: *Népzenei hatások...*, i. m. 78.

35 Dobszay: *Az Ómagyar...*, i. m.

36 Szabolcsi Bence: *Az Ómagyar Mária-siralom dallama*, in uó: *Vers és dallam*, Akadémiai, Budapest, 1959, 46–48.

37 Uo. 35–39.

kezdetű dallam alapján kiegészítve, variálva azt a többi (főleg az évreux-i és a londoni) kézirat anyagával kialakít egy olyan verziót, amelyre a magyar verset ráilleszhetőnek tartja.³⁸

Szabolcsi állítja, hogy a magyar fordítót a dallam inspirálhatta a szöveg megalkotásakor,³⁹ sőt zenei oka van annak is, ahogyan a magyar versszakokat összeválogatta: „minden olyan szövegrészt, mely megelőző dallamszakaszok visszatérését kívánta, figyelmen kívül hagyott”.⁴⁰ Dobszay azonban Szabolcsi érveit nem tartja kielégítőnek. A latin Planctus ugyanis műfaját tekintve nem szekvencia, és nem is népének, hiszen felépítése is más, és arról sincsen adat, hogy a dallam szélesebb körben ismert lett volna.⁴¹ Dobszay szerint a magyar vers énekelt volna sem bizonyítható. Amennyiben mégis feltételezzük, hogy a fordító munkájának zeneisége az éneklésre mutat, úgy annak eredetije funkciójából következtethetően talán a német paraliturgikus szertartási gyakorlatból származhat, amely az ún. depositio crucis befejező eleme, vagy pedig a Mária-t játszó szólista által előadott passióbetét az önálló, nem liturgikus jelenetben. Szabolcsi másik felvetése, miszerint a fordító egy általa ismert dallamra írta volna művét, Dobszay szerint nem bizonyítható. Nem tudjuk, hogy a latin eredetű rendszeresen énekelték-e, ráadásul a fordító és a másoló személyéről, külföldi kapcsolatairól sem állnak rendelkezésre adatok. „A magyar Siralomnak szoros értelemben véve »hiteles« zenei rekonstrukciója reménytelen vállalkozás.”⁴² A népzenei vonatkozás nem elsősorban az *Ómagyar Mária-siralom* kapcsán említendő, hanem Jeney műve alapján, amelynek gyökere talán jobban köthető a weöresi siratójelleghez, mint az *Ómagyar Mária-siralom* köztudatban elterjedt dallamához, még ha a zeneszerző úgy érezte is, hogy a hagyományos magyar siratók jellegétől a weöresi vers elüt.⁴³ A cimbalomkíséret pedig még mindig elsősorban népi asszociációkat ébreszt a hallgatóban, akkor is, ha a cimbalom már régóta igyekszik kikerülni sztereotip státuszából.

A pszeudo skála

„A *Mária siralmában* soha nem néztem meg, hogy ez a hathangú pszeudomodális skálakészlet hogy is van, de a dallam négyhangos formuláját mindig a két hiányzó hang egészíti ki a cimbalomban. Ez elég hamar kialakult '95 után, csak nagyon kevés finomításra volt szükség, hangilag – ha jól emlékszem – semmi-re.”⁴⁴ A Farkas Zoltán által készített interjúban Jeney úgy em-

38 Uo. 46–48.

39 Uo. 45, 49.

40 Uo. 50.

41 Dobszay: *Az Ómagyar...*, i. m. 11.

42 Uo. 16.

43 Farkas: *Spekuláció nélkül...*, i. m. 890.

44 Uo. 885.

lékszik vissza, hogy az általa kreált ún. pseudomodális skála hangjait használta fel, amelyet Dalos Anna megfigyelése szerint az 1978-as *Apollónhoz* című kantatában alkalmazott először.⁴⁵ A *Halotti szertartással* foglalkozó doktori értekezések Jeney visszaemlékezését hitelesnek tekintik, s így a *Mária siralma* hangkészletét aszerint vizsgálják.⁴⁶ A négyhangos tetrachord funkcióját Farkas Zoltán a darab egészen keresztül meggyőzően elemzi,⁴⁷ ám a cimbalomkíséretet illetően e dolgozatok hitelt adnak Jeney nem kottahú visszaemlékezésének.

398 *Parlando*
mp

Sopr. solo

Nem tud - tam a bú - ról, most a bú meg - ö - lel, hal - vány - ság - gal be - le - hel.

Cimb. *mp con la voce*

A kottát megvizsgálva ugyanis a jellegzetes négyhangú, ereszkedő skála (d-c-h-a) nem egészül ki a cimbalomban a további két hanggal, hanem egészen komplementer módon építi a hangzást (b-asz-fisz-esz). Ily módon a tényleges, hathangú pseudomodális skála nem valósul meg. Dobszay a sokat idézett műsorfüzetben nem is sorolja ide a *Mária siralmát*, noha ő hívja fel a figyelmet elsőként erre a skálára: „...egy olyan 64 hathangú skálából álló »pseudomodális« rendszer, mely két hiányos (6-6 hangból álló), egymást tizenkét hangra kiegészítő görög skálából, valamint arra a 62 származék hangsorból áll, melyek a két eredeti skála egymás irányában történő fokozatos áthangolásából nyerhetők”.⁴⁸ Az *Én imádoztam*, a *Mária siralma* és a *Hallod-e te sötét árnyék* hangkészletét egyszerűen „pseudo”-nak nevezi. Dalos Anna a Hérakleitosz-sorozat művei és a *Halotti szertartás* kapcsán elemzett hathangú skáláknál szintén nem említi a *Mária siralmát*. Az *Apollónhoz* című kantatában felfelé ugyan, de mintegy skálatanulmányként értelmezhetjük a Dobszay által pontosan meghatározott, pseudomodális skála hathangú szerkezetét:

45 Dalos Anna: Talált tárgyak és zeneszerzés-történeti paradigmaváltás. Jeney Zoltán *Halotti szertartásának születése* (1987–2005), *Magyar Egházzene* XX, 2012/2013, 397.

46 Darázsdi Zita: *Melódia, mint belső szervezőelő Jeney Zoltán Halotti Szertartás című művében*, PhD tézis, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, témavezető: Horváth Balázs, 2014, 52.

47 Farkas: *Népzenei...*, i. m., 79.

48 Dobszay: *Jeney ...*, i. m.



A *Mária siralma* ezzel szemben a siratók hangzását idéző, ereszkedő, majd folyton följebb kapaszkodó négyhangú dallamot használ, az anya fájdalmát a zene és szöveg együttállásával érzékeltetve. A drámai jelen (d-c-h-a) fájdalmából a sírást imitáló négyhangú skála hol följebb, hol lejjebb helyezkedik el, a szöveg hangzásával párhuzamosan mozog. A „Jaj, nekem, én fiam” (Esz-Desz-C-B) kezdetű szakasszal induló emelkedés a nyers, brutalitást hozó képekkel: „Iszonyú vasszegek törik a csontodat...” (F-Esz-D-C) még magasabb érzelmi hőfokkal telítődik, de aztán a csecsemőkori emlékek felidézésénél az alaphelyzetet jelentő skála alá (Cisz-H-Aisz-Gisz) mozdul el a folyamat, így érzelmileg követi a zene a szöveg retorikáját:⁴⁹ „Az éjjel álmomban / kicsi baba voltál, / fürdettelek téged / egy nagy tekenőben.”⁵⁰ A zenei alaphelyzet (D-C-H-A) visszatérésénél még mindig a csecsemőkori, a dajkálás szépségeit idézi a szöveg, nyugvópontot ad a versben: „Abban a nagy tekenőben / tükrözött az égbolt, / jaj, én fiam, én fiam, / két szemed is kék volt.” A tekenő, amelyben Mária fürdette Jézust, az anya testének szimbólumává válik, s tükröfelületet jelent az égboltot jelentő, kékszemű kisded tekintetének. Ez a tükröződés felcserélődik, megvalósul Weöres *Hetedik szimfóniájában*, amivel ez a szakasz összecseng. Ott Mária kék szemében látjuk a metafizikai szférát megbomlani:⁵¹ „... ő, ki a kereszt alatt állott / s a nyomoruságtól nem esett el, / a keresztent tajtékzó világot / bámulja riadt kék gyermek-szemmel”, „... minden áramon áthatol / a tiszta kék szem ragyogása, / tükrözi a tér hajló pántja, / az idő százmedrű futása”.⁵²

A következő zenei szakasz („Gonoszok lándzsája / szúrja át a melled”) mintegy új témaként, a versbeli jelenből való ráeszmélés drámai fokozásaként (E-D-Cisz-H) újra magasabbról indul, ahogyan az a retorikából következik: „gyere vissza, jaj, én fiam / maradj anyád mellett”. Az ezt követő szakasz a vers egyik legintimebb pillanata. A középkori európai művészetre jellemző felnőtt testű gyermek Jézus helyett egy puttószerű csecsemő jelenik meg: „Álmomban csókoltam / apró dundi lábad, / mosolygott a csöpp szád, / jaj én fiam, én fiam, / hadd menjek utánad.” A zene a gyermekkort idézve újra csak az alaphelyzetű kiinduló skála

49 Farkas: Népzenei... i. m. 79.

50 Weöres: Mária siralma, i. m. 212–214.

51 Újvári Edit: Weöres Sándor mariológája. A *Hetedik szimfónia* értelmezése a Szűz Mária-tisztelet szemszögéből, *Tiszatáj*, 2003/6. 64.

52 Weöres Sándor: *Hetedik szimfónia*, in Weöres Sándor: *Egybegyűjtött írások II.*, Magvető, Budapest, 1975, 229–238.

alá merül (H-A-Gisz-Fisz- E). Az idő- és értékszembesítő versben egymást váltogatva jelenik meg a kétségbeejtő jelen és az anyaság örömeihez, gyermekágyhoz köthető múlt. Utóbbinak közelségét érzékelteti a hangerő és a hangmagasság is: a gyermekkor képei *piano* szólalnak meg, a zenei alaphelyzet (d-c-h-a) magassága alatt, a jelen *forte*-ja pedig brutalitásként hat, a magasabb regisztereken, így előbbit közelebbnek érzékeljük. A vers zeneisége szintén hordozza ezt a játékot a térrel, azon keresztül az idővel. A magas-mély hangrendű szópárok esetében megfigyelték, hogy a palatálisok a velárisokkal szemben a cselekvés kisebb intenzitását, a közelit, a kisebb dolgot fejezik ki, ellentétben a velárisokkal:⁵³ „Gőgicsélve heverésztél”, „fürdettelek téged”, „Gonoszok lándzsája”, „Iszonyú vasszegek”. A „Gőgicsélve heverésztél...” kezdetű strofa zeneileg megegyezik az „Az éjtel álomban/ kicsi baba voltál” kezdetűvel, illetve mindkét szakasz a „Cisz-H-Aisz-Gisz” hangokra támaszkodik. Zeneileg a fentebb elemzett weöresi felszólítások („gyere ide” < „hadd menjek” < „fogjatok föl”) egymásra épülő fokozásban jelennek meg, a „hadd menjek utánad” sor megőrzi zeneileg a babakort szimbolizáló intim hangzást. A „Gonoszok lándzsája” és a „Rászegeztek a kereszt-re” kezdetű strofák azonban *forte* brutalitással (E-D-Cisz-H-A) alkotják a zene legintenzívebb, egymással párhuzamba helyezhető szakaszait, melyben a zenei elmozdulások teljes mértékben, madrigalizmusokként követik a szöveg intenzitását. A „Szíved fárad...” szakasztól pedig ugyanez a szerkesztési mód érvényesül: a kimerülés, a fáradtság állapota áttereli a kereszties (#) dominanciát a *b*-sek felé, míg végül (Esz-Desz-C-B-Asz-Gesz) bele nem cseng az elhaló pianissimo a vészjósló fortetfortissimo hangerőbe.

Összességében megállapítható, hogy ez a tétel a zene és a szöveg viszonyát tekintve olyan gregorián, barokk hagyományból építkezik, amely leírható a madrigalizmus sémáival. Dalos Anna szerint ez meghatározza az énekstílust is, amely az előadással kapcsolatos elvárásokat magyarázza: „Középkori-barokk előképeket idéznek fel az olyan monodikus tételek is, mint a *Mária siralma* (no. 5.o., Weöres Sándor: *Mária siralma* a Második szimfóniából) vagy az *Én imádoztam* (no. 21.a., Weöres Sándor: *Szent György és a sárkány*), amelyek egyrészt Caccini és Monteverdi *nuove musichéjének* lassú harmóniai változásokra és hol dallamos, hol röviden díszített énekstílusára épülő világát elevenítik fel, másrészt viszont közvetlenül leszármaztathatók a gregorián neumatikus-melodikus stílusrétegéből.”⁵⁴ A *Halotti vecsernye*, a szertartás második részét képező szakasz talán még inkább elvárja ezt. Ebben a részben szerepelnek Lajtha László katolikus virrasztó népénekei, amelyekben meglevenednek a magyarlak-

53 Fábíán Pál: *A szóhangulat kérdései*, in Fábíán Pál – Szathmári István – Terestyéni Ferenc: *A magyar stilisztika vázlatja*, Tankönyvkiadó, Budapest, 1989, 159.

54 Dalos Anna: *Hagyomány és eszkatológia* Jeney Zoltán „Halotti szertartás”-ában, *Holmi*, 2006/7. 905.

ta, Sopron megyei falvak hagyományai, hangulatai, népszokásai.⁵⁵ A népi ihletettségű dallamok eredete nem egyértelműen meghatározható, hiszen sok esetben a vallásos, gregorián dallamanyagra is vissza lehet őket vezetni. A kis ambitusú, 16-os számú, hétszótagú, „Im látod világ voltát” kezdetű soproni népdal például – melyet Jeney felhasznált – egyértelműen érezteti a gregoriánus hatását.⁵⁶ Megjegyzendő, hogy Lajtha 1952-ben kezdett gyűjtése során felhasználta Illyés István zsoltárokat és halottas énekeket is tartalmazó, 1868-ból származó kötetét, mely állítása szerint a gyűjtés ideje alatt számos család, adatközlő saját könyvei között megtalálható volt. Lajtha kötetében pedig ahol teheti, összeveti az általa hallott éneket Illyés korábbi verziójával, s levonja a következtetéseket. Így az előbb idézett dallam („Im látod világ voltát”) 1693-as, Illyés által lejegyzett változata is hozzáférhető.⁵⁷ Ezek a Lajtha-féle népdalok a latin nyelvű antifónák kiegészítő elemévé válnak, mintegy a nép nyelvére fordítják az elhangzottakat, erősítve a személyes bevonódást.

A ciklust a várt Magnificat helyett a *Mária siralma* zárja. A zárlat nemcsak megidézi, de komplexitásában összegzi is mindazt, ami a szakrálisan emelkedett, mégis nyers, népies elemekkel is átszótt zene és a szöveg együttes hangzásvilágában megidéződött. Olyan egység jelenik itt meg érvényesen, amely évszázadokon át jellemezte Európa kultúráját.

55 Lajtha: *Sopron megyei...*, i. m. 6.

56 Uo. 57; Uo. 549. Sopron, 1955. I. 21., Gosztola Lukácsné sz. Tálich Erzsébet (73 éves) 16. ének.

57 Uo. 55, 549.