

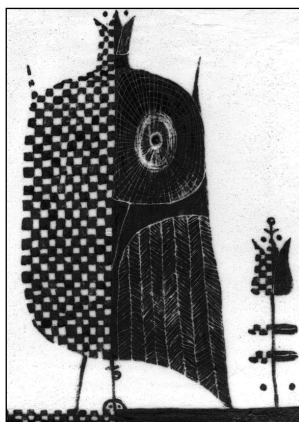
COCA GABRIELA

SCORDATURÁK

Terényi Ede alkotói útja

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 tanulmány jellegűek, habár akkoriban saját bevallása szerint teljes értékű zenei önmegvalósításának érezte, autonóm kompozíciókként tartotta őket számon. Az eltelt fél évszázad során ezekből sok elveszett, bár egy-két zenei gondolatot, hangzáscsírát későbbi műveibe is átmentett. A legkorábbi művek nemcsak a zongoristaként megismert zeneirodalom kisugárzásaiból születtek, hanem már bennük vibrált a modern zenei gondolkodás ígérete is. Hiszen még kisgyerekként ismerte meg Bartók *A kékszakállú herceg vára* című operáját – alig hatéves 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 zongora szakos fiatal muzsikusz – átlépve a bartóki zene csodahídján – zeneszerzővé változott.

Holott zongoraművészi karrierje is szépen indult a főiskolai rangú marosvásárhelyi konzervatóriumban, amelynek olyan jeles egyéniségek szabtak zenei-művészi arculatot, mint a sokáig



**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.**

igazgatói tisztségben is működő Zeno Vancea, vagy olyan személyiségek, mint Demetriad és Silvestri, Tróznerné Erkel Sarolta, Chifl Miklós és a bécsi Zeneakadémián Richard Stöhrnél (összhangzattan) és Franz Schmidtnél (zeneszerzés) végzett Tróznér József. Ez utóbbi kiváló zenepedagógus és zeneszerző sok fiatal művészt indított útjára, legelső végzettje zeneszerzés, összhangzattan és ellenpont szakon pedig éppen Terényi Ede volt.

Terényi Ede így vall erről: „Tróznér József tanárom volt az, aki rányitotta szememet, fülemet és szívemet az európai zenére, annak zenetörténeti, fejlődési összefüggéseire, a műfajok, stílusok, zenei nyelvek nagyszerű színvonalára. [...] 1952-ben a második akadémiai zongoraosztály elvégzéséről szóló bizonyítványommal, matematikai gimnáziumi érettségi diplomámmal és néhány nagyon modern kompozícióval kopogtattam be a kolozsvári Zenekonzervatórium titkárságára, hogy felvételre jelentkezzem, 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.” A zeneszerző azóta is sokszor nyilatkozta: „Kolozsvár újjászületés volt számomra!”

1952-től hű maradt a városhoz, amelynek különös, kultúrateremtő levegőjét a modern, korszerű zenével együtt lélegezte be. De nemcsak a városhoz maradt hűséges, hanem a Zeneakadémiához is. A hatéves zeneszerzői szak elvégzése után napjainkig tanára ennek az intézménynek. Kolozsvári tanárai – köztük Jodál Gábor (zeneszerzés, összhangzattan), Eisikovits Mihály Miksa (ellenpont), Jagamas János (folklór, formatan), Nagy István (karvezetés, kóruséneklés), Szabó Géza (zongora) –, későbbi tanártársai avatták be 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 „tisza 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 általánosabban 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. De a nagy modern zenei áramlatok mellett ott volt feladatként a délkelet-európai népzene 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 „anyag”. Az alkotóknak meg kellett találniuk azt a minőségi metamorfózist is, amely elvezethette őket a zenében való továbblépéshez. A kortárs zene – hiszen akkoriban Bartók is annak számított – még át sem ment a köztudatba, és a fiatal zeneszerzők máris új, egyéni utak keresésének a kényszerét érezték.

Terényi Ede esetében egyértelmű volt a bartóki modell feldolgozásával párhuzamosan egy Bartókot folytató, Bartókon mégis túllépő zenei nyelvzet kialakításának kívánalma. Ugyanakkor a hatvanas évek a fiatal zeneakadémiai tanár Terényi Ede számára a pedagógia kihívását hozták. Majd egy évtizedig ellenpontot tanított, és csak a hetvenes évek elején tért át az összhangzattan tanítására; sokszor nyilatkozott arról, hogy mindig is összhangzattantanárnak tartotta magát, ez a zenei terület érdekelte a legjobban. Természetes velejárója ezen beállítódásának, hogy zenetudományi tevékenységének homlokterében is összhangzattani kutatásai állnak. A hatvanas években kezd el tanulmányozni az olyan jelenségeket, mint a „polivalens harmonizálás”, a „szűkített oktávú akkordok” szerkezete, az „akkordrétegekből felépített, feltornyozott harmóniák” jelentkezése, a clusterek világa stb. E tanulmányaiából formálta meg hármas rendszerbe foglalt elméletét a 20. századi zene első felének elemzése

nyomán. Közel két és fél évtizedig dolgozik elméletén, amelynek végül is gravitációs, geometrikus és a kettő szintéziséből fakadó szerkezeti, rendszertani 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 hatvanas évek másik nagy újdonsága volt az akkori fiatalok számára a dodekafónia hazai elterjedése, az ebből kinövő szerializmus 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 volt: utat nyitott a század második felének új zenei gondolkodási formái felé. Mindezt Terényi Ede művei is tanúsítják. Legerőteljesebb kibontakozása a konstruktív elgondolást tükröző, orgonára írt *B.A.C.H.* Mass. E művében minden zenei meghatározó elem, dallam, ritmus, harmónia, ellenpontozás és maga a formaszerkezet is szeriális struktúrájú. A mű egyben végpont is Terényi szeriális világában. A konstruktivista gondolkodású szerző úgy érzi, ezen az úton nem mehet tovább.

A hetvenes évek Terényi-zenéje merőben más oldalról mutatja a szerzőt: ebben az időszakban a zenei grafika kerül előtérbe. Gyökereit ott találjuk az ötvenes évek pedáns, fekete tussal megrajzolt partitúráképeiben (az ötvenes években még egyáltalán nem volt általánosan elterjedt a fekete tussal írott partitúrák divatja). És még korábban a gimnazista időszakból származó korongolt vázákban fedezhetjük fel képzőművészeti fogékonyságának korai jegeit. A hetvenes évek végén színes grafikák egész sorával „emlékezik” korábbi rajzos megnyilvánulásaira. A grafikák absztrakciós érdeklődésének, nonfigurális irányultságának egyértelmű kifejezői.

Partitúráit is kezdi színes jelekkel megtölteni: rajzos, geometriai vagy csak egyszerűen absztrakt ábrái „betörnek” hangjegyei közé. A modern hangjegyírás erőteljesen foglalkoztatja: elméletileg és gyakorlatilag egyaránt elmélyül ebben a számára új zenei-grafikai világban. 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. *I. vonósnegyesétől a Bakfark-szimfóniáig 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 hangzásoképek összeillesztésének kettős problémáját igyekszik megoldani: a vizuális „harmóniát” a hangzsharmónia párhuzamosságával társítja.

A nyolcvanas évek Terényi-művei óriási minőségi változást hoznak a korábbi alkotói megnyilvánulásokhoz képest: megjelennek a neostílusú művek. A nyitány az 1983-as keltezésű *Vivaldiana* fuvolára, vonószenekarra és ütőökre. A szerző korábban alig írt ütőhangszerekre, bár az ütőhangszeres hatások egész sorozatát nyújtják a hetvenes évekbeli alkotásai. 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 hangsúlyozása, színeffektusa kíséri a hatvanas évekbeli *Varázsmadár* című szimfonikus tablójának variációsorát is. Az ütőhangszerek alkalmazásának igazi berobbanásáról azonban mégiscsak a nyolcvanas években írt művek kapcsán beszélhetünk. Ekkor néhány tisztán ütőhangszerekre komponált mű is születik. Előzetesük a hetvenes évek végéről a *Szonáta két ütőhangszerre* (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 nélkülöz. A grafikai ábrák csak az újonnan érkező, de nagyon erőteljes hatású repetitív zenei effektusok vizualizálását

teszik világossá. A neobarokk koncertókban még inkább eltűnik a zenei grafika. A hét év alatt megírt tizenkét concerto különböző szólóhangszerekre, vonós kamarazeneikarra és ütőhangszerekre teljesen hagyományos kottaképhez tér vissza. Hirtelen minden leegyszerűsödik. A harmonizálás is a konzonanciák világába tér vissza. A ritmus alapelemeire szűkül le. Az alternatív ütemek használatát is felváltja az egyszerű, a tétel majdnem teljes egészére érvényes, egyetlen ütemnem használata. Ez szoros összefüggésben van magával az alapötlettel, az elmúlt korszakok zenéjéhez való visszanyúlás gondolatával, vágyával, kínálkozó lehetőségével. Világviszonylatban is a historizmus irányzata veszi át a vezető szerepet. Már a hetvenes évek végétől régi zenét játszó együttesek tűnnek fel, megkezdődik a régi korok hangszereinek reneszánsza, a zeneszerzők egymás után fedezik fel a régi századok elfeledettnek hitt zenéit, effektusait, zenei gondolkodásmódját, stílusát és ezernyi zenén kívüli megnyilvánulását is (korabeli ruhák stb.).

Terényi Ede a kilencvenes évek közepére ismét új zenei nyelvhez érkezik. Ezt úgy jellemezhetnénk mint találkozást a nagy klasszikus hagyományokkal. Érdeklődése ismét a klasszikus nagyformák felé fordul: 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 kinőtt modern hangszerelés világához fordul megújulásért. A mű előzménye két nagyszabású szimfónia a nyolcvanas évekből: a *Tér és fény*, valamint a Hofgreff-szimfónia. 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 tizenkét neobarokk-modern concerto világának a nagyzenekari hangzásvilág kereteinek és a szimfóniaforma újrafogalmazásának szerkezeti foglatában. Az 1978-as Bakfark-szimfónia Honegger *II. vonószenekari szimfóniájának* emlékéit idézi. Még jelzi a szerző idegenkedését a szimfonikus nagyformától, illetve ingadozását a kamaraszimfónia és a simfonica concertante között. De így is előfutára a későbbi három zenekari szimfóniának.

A romantika felé történő 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 emlékéit idézi mind formakoncepciójában, mind zenei idézeteit tekintve. A két tétel hosszúsága emlékeztet a Liszt-zongoraversenyek időtartamára éppúgy, mint tömörszerű megformálásukra.

Ha az *Első zongoraverseny* Liszt világát, a *Második versenymű* Chopin szellemét idézi fel. A művet záró ötödik tétel hosszú zongorakadenciája valóságosan is idéz chopini zenei emlékeket, és a III. tétel mazurkavilága is egyenes leszármazottja a chopini modális, kromatikus, egzotikus harmóniájú *Mazurka polonaise*-nek. A c-moll IV. tétel, amely a Bach által is átvett-átdolgozott Alessandro Marcello *Oboaversenyének* korai romantikus világát idézi fel, szintén szervesen illeszkedik a chopini összképbe.

Az 1967-es *B.A.C.H.* Mass még a bachi örökség újrafeldolgozását célozta meg. Az 1970-es *Változatok Misztótfalusi Kis Miklós dallamára* és az 1983-as keletkezésű *Odae cum harmoniis* zenetörténeti múltunk egy-egy fejezetét voltak hivatva átmenteni a modern zenébe. Az 1988-as orgonadarabok sorozata ezen az úton halad még tovább, felkutatva azt az egyházi dallamréteget, amely végigvonul a 16–17. század erdélyi zenéjében mint az európai zene és a magyar népzene szintéziskísérlete. Ennek a tudományos gyűjtemények lapjain létező, a népzene szájhagyományában elszigetelten még fellelhető zenei anyagnak az átmentése a hangversenyéletbe és ezáltal a mai zenei köztudatba rendkívüli jelentőséggel bír.

A kilencvenes évek egyházzenei termése igencsak változatos és gazdag Terényi Ede művészetében. A zeneszerző olyan művekkel folytatja orgonadarabjai sorát,

mint a *Glocken* orgonára, szoprán hangra és ütőhangszerekre (1991), *In solemnitate corpore Christi* orgonára (1994), *Messianesque* orgonára (1994), *Die Trompeten des Gottes* orgonára és trombitaszólóra (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. Ekkor születik a *Krisztus hét szava a keresztfán* című kantáta is (szoprán- és baritonszóló, ütőhangszerek és orgona). Mint a felsorolásból is kitűnik, a szerző elsősorban nem szóló orgonadarabokat alkot. Érdeklődése az orgona és az ütőhangszerek kombinációs lehetőségei felé fordul. Ilyen jellegű hangzáseffektusok 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 kulcsscordaturának nevezi eljárását. A módszer hasonlít a kémiai ismert eljáráshoz, amelynek során egy kiválasztott anyagot többféle kémiai hatású környezetbe helyeznek, így vizsgálva annak reakcióit. A másik út a dallamok ritmusának állandó hullámzása, a hangok, dallamsejtek időtartamának mikroszkopikus vizsgálata nagyítással vagy éppen diminúcióval. Ezt ritmusscordaturának 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 harmóniafúzió, amely által rendkívül újszerű harmóniakapcsolatok jönnek létre. A harmóniak szerkezete beilleszkedik a modern zene már kikísérletezett, rendszerbe foglalt 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 energiasugárással gyarapítja azt. „Az eredeti dallamból – mondja a zeneszerző – amorf új anyag keletkezik, ami tetszés szerint formálható. A szobrász keze alatt formálódó szoboranyaghoz hasonló. Lehet márványtömb keménységű, és lehet agyagpuhaságú. Az előbbihez vésőre és kalapácsra van szükség. Az utóbbihoz a kéz és az ujjak formáló erejére, melege árasztó energiájára. A dallamokból alkotható anyag néha izzó ércként buggyan fel, ilyenkor különleges formákra van szükség, amikben ez az izzó anyag kihűlhet, és így veheti át a minta formáját.”

A *Miseparafrázisok a XVII. századi Erdélyből* (1993) az utóbbi kategóriához sorolható. A mű öt tétele egy-egy Kájoni misetétel, illetve egy korabeli szerző művének kezdő motívumára épül. A tételek anyaga így egyetlen motívumból 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, amelyben „megszilárdul” a motívumból felforrósodó hangzásanyag. A második tétel a *Gloria* miserész szerepét vállalja magára. Szokatlan sodrású zenefolyam, melyben a küzdelmes elem domborodik ki, ellentétben a *Gloria*-tételek ünnepélyes felmagasztosulásával. Az alapul vett dallamminta első három hangjából alakított mikroszkopikus, lüktető, sodró dallamfigura hajtja előre a drámai zenei akciót. Az utolsó tétel *Agnus Dei* korálja a már említett kulcsscordaturával éri el különleges modális effektusait. Ezzel a néhány példával is világossá válhat, hogy a korábbi évtizedek zeneszerzői gyakorlatában kialakított technikai eljárások (szerializmus, zenevizualizálá-

si törekvések, variációs újítások stb.) szintézisbe olvadnak a kilencvenes évekbeli kompozíciókban.

A kilencvenes évek közepétől a zeneszerző kifejezett vonzalmat érez a világirodalom nagy drámai alkotásainak zenei átültetése iránt. A technikán túl egy újfajta, filozofikus megközelítése ez a zeneszerzésnek, a művészetnek és egyben az emberi létnek. Új zenedrámái műfajt teremt és népszerűsít a szerző, a monooperát, amelynek lényege abban rejlik, hogy egyetlen előadója van, aki képzeletbeli síkon különféle szereplőkké változik át az előadás folyamán. Monooperái tematikáját a szerző különböző népek kultúráiból meríti, képzeletben megannyi földrészt járván be zenéje által.

Ábrázoló képzelete a képzőművészet terén az immár harminc évvel ezelőtt megkezdett színes grafikai sorozatok (*Genesis, La Puerta del Sol, Egzotikus virágok*) folytatására készíti. Terényi Ede 2002-ben két újabb grafikai sorozatot hoz létre: az *Instrumentariumot* és a *Dantescát*. E sorozatokat 2010-ben bővíti ki másik két színes grafikai szériájával: a *Dante kertjében*, valamint a *Nausicaä* cíművel.

Visszatekintve Terényi Ede zeneszerzői tevékenységére, a legszembevetőbb jelenség az alkotói periódusok szabályos, tízéves időtartama, határozott alkotói profilkja, 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 az 2012-es évszámokhoz kapcsolódnak. Természetesen nem napra és órára bontható le az új alkotóperiódus feltűnése. Néha valamivel hamarabb, máskor rövidebb az időhatárvonal után jelentkeznek, de mindenképpen kötődik az egyenletesen váltakozó alkotói ritmuslücktetéshez. Valószínű oka azokban a külső hatásokban is keresendő, 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 zeneszerző szerint érvényesül egy általánosabb alkotói kibontakozási folyamat is. Ez az életkori változásokkal hozható összefüggésbe. Terényi Ede ilyen irányú kutatásainak eredményét a következőképpen foglalhatjuk össze. Bármely alkotó életében az első három évtized az asszimiláció periódusa: az anyaggyűjtés és a feldolgozás ideje. Emelkedő vonallal ábrázolhatjuk. A harmincadik és az 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 hangvételi alkotások. Terényi Ede alkotói „magasfennsíknak” nevezi ezt az időszakot. Az ötvenedik életév után hirtelen beáll egyfajta letisztulási folyamat. A forradalmi újítók is ebben az életkorban váltanak át új, kikristályosodott stílusra. Az életmű végső összegződése kezdődik el, ahonnan egyéntől függően sokféle továbbhaladási irányvonal nyílik. 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 továbbhalad a megkezdett úton minden különösebb letisztulási kísérlet nélkül – az ilyen alkotót a tehetetlenségi erő hajtja tovább, nem képes szabadulni a reflexmozgásoktól, 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 zenemű-

ve jelzi: 1965-öt a *Varázsmadár* szimfonikus variációi, 1985-öt pedig az első tizenkét neobarokk concertót záró *Haendelianá* mélyhegedűre, vonószenekarra és ütősökre.

A *Haendelianával* elindult alkotói szintézisről így vélekedik a szerző: „Ez az első művem, amelyben teljes terjedelmében megszólal egy barokk téma – Händel op. 6 nr. 12, *Aria, Larghetto e piano, E-dúrban* –, egy tonális téma! A hatvanas-hetvenes évek forrongó újításai után, amelyekben magam is minden tehetséggel, kísérletező kedvvel vettem részt, mertem egy dūr-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 rapszódiaák! – messze eltávolodnak az eredeti kiindulási témától, mégis megőriznek valami belső energiát, kifejezést, ami azonos indítatásból fakad: a téma zenedramaturgiai kifejlődéséből. Az azonos dramaturgia fűzi egybe a mű tizenegy részletét (téma tíz variációval). A tonális karaktert erőteljes modális hangzásvilág váltja fel. Az igazi alkotói kérdés az volt, hogy hogyan sikerül ez a metamorfózis. A 20. századi zene ezt már előlegezte azzal, hogy tonálissá alakította a módusokat. És nemcsak az ismert heptatonikus móduszrendszer alakította át, de a heptatonia secundát is. A líd hangsor éppúgy dűrrá alakult, mint a mixolíd, az előbbi líd szint kapott a felemelt negyedik fokkal, az utóbbi modális dominánst a leszállított hetedik fokkal. Elszíneződött a moll hangsor 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 dūr hangsor keletkezett. Ilyen előzmény után természetes folyamat volt egy Händel-témát behelyezni ebbe a már kialakított, jól kimunkált hangzásvilágba. A hangzáseredmény egyáltalán nem kétértelmű: a dūr-téma számos új hangzáseffektussal gyarapodik a variációk során. A mű tulajdonképpen egy téma vándorlása az egyre újabb hangzáskörnyezetben.”

