

Dalos Anna

„Palestrina Budapesten”

Kodály Zoltán és a II. világháború előtti katolikus egyházzenei törekvések

Az elképzelés, amely szerint Kodály Zoltán kórusainak modelljéül Palestrina életműve és a reneszánsz vokális polifónia szolgált, oly mértékig beépült a zenei közgondolkodásba, hogy áttörve a magyar nyelvű zenei historiográfia határait, bekerült az utóbbi évtizedek XX. századról szóló, nagy, angol és német nyelvű zenetörténeti összefoglalásaiba is.¹ Magyarországon már a harmincas évek második felében találunk példát e koncepció felvázolására. 1936-os Kodály-monográfiájában Molnár Antal például úgy vélte, hogy Kodály karzenéje „közelebb áll a középkor németalföldi többszólamúságához, mint a barokkéhoz,”² Prahács Margit 1943-as tanulmánya pedig a komponista kórusművészetében a XVI. század vokális polifóniájának „késői, gyönyörű hajtását” vélte felismerni.³ 1944-ben Kodály egyházi zenéjéről szólva Harmat Artúr is a művek Palestrina-stílussal való rokonságát tartotta fontosnak kiemelni:

Tudjuk, hogy a magyar zeneszerző-gárda [...] bőségesen telítette lelkét ősi magyar népzenei anyaggal, és Kodály —palestrinás technikában gyökerező pompás kórusművészetének világító szövétnekével— vállalta az útmutató, a tanító szerepét is a magyarabb világ felé. Innen adódik fiatal komponistáink egynémely művének szokatlan magyar íze, ami egyébként —ha valóban jó szerzeményről van szó— teljesen egyezik a Motu proprio szellemével, sőt betűjével is. Mert szent, művészi és nacionális tartalma mellett ez a zene is egyetemes (külföldre is jól ható), hangnemei révén közeli rokonságot tart a gregorián énekkel, kari tételének polifonikus és imitációs felépítése pedig a Palestrina-stílussal.⁴

¹ Lásd Mosco Carner: „Music in the Mainland of Europe: 1918–1939”, in Martin Cooper (szerk.): *The Modern Age. 1890–1960. The New Oxford History of Music. Vol. X.* London, Oxford University Press 1974. 208–386. Ide: 300. és Hermann Danuser: *Die Musik des 20. Jahrhunderts. Neues Handbuch der Musikgeschichte Band 7.* Szerk.: Carl Dahlhaus. Laaber, Laaber 1984. 58.

² Molnár Antal: *Kodály Zoltán.* Népszerű Zenefüzetek 4. Budapest, Somló Béla 1936. 42.

³ Prahács Margit: „A nemzeti kórus-stílusok kibontakozása”, in Gunda Béla (szerk.): *Emlékkönyv Kodály Zoltán hatvanadik születésnapjára.* Budapest, Magyar Néprajzi Társaság 1943. 72–83. Ide: 83.

⁴ Harmat Artúr: „Hazai katolikus egyházi zenénk ezer éve”, in Balássy László, et al. (szerk.): *Harmat Artúr. Emlékkönyv születésének 100. évfordulójára.* Budapest, Zeneműkiadó 1985. 12–78. Ide: 76. Eredetileg megjelent: Batizi László (szerk.): *A magyar muzsika hőskora és jelene történelmi képekben.* Budapest, Dr. Pintér Jenőné 1944. 224–258. Nemcsak Harmat vélte úgy, hogy a Kodály és tanítvá-

Harmat Artúr tehát azt hangsúlyozta, hogy Kodály és követői az ősi népzene és a Palestrina-stílus közösségére támaszkodtak, s ebben a mester az útmutató szerepét játszotta. Elképzelése szerint azonban a gregoriánra és a Palestrina-stílusra épülő kompozíciók megfelelnek a korszak egyházzenei kihívásának is. Ezért utalt X. Pius pápa 1903. november 22-én kiadott motu proprio-jára,⁵ amely miközben határozottan fellépett a kortárs olasz egyházzeneben megmutató operai hatások ellen, a gregorián, a Palestrina-stílus és a modern zene ötvözetéből létrejövő megújulást hirdette.

Az egyházzenei motu proprio aktualitása, úgy tűnik, a következő évtizedekben sem csökkent. 1928-as *Constitutio apostolica*-jában XI. Pius megerősítette elődje utasításait.⁶ Az egyházzene megújítása ugyanebben az időszakban Magyarországon is állandó témája lett a Katholikus Kántorszövetség által hivatalosan irányított közbeszédnek. Ezzel magyarázható, hogy az elvek megvalósítására tett kísérleteket leggazdagabban éppen a szövetség lapja, az 1913-tól működő *Katholikus Kántor* dokumentálja. A Cecília-kórust 1919-ben létrehozó Pöschl Vilmos például arra hívta fel a figyelmet, hogy a magyar egyházzenei gyakorlat még a húszas évek végén is milyen kevéssé tartott lépést a motu proprio szellemével. Éppen ezért 1928-ban publikálta tervét, amelyre támaszkodva előrelépést remélt:

A »Motu proprio« rendelkezései nem valósíthatók meg egyik napról a másikra, s ott, ahol 25 év elmúlása alatt nem tettek semmit a reform érdekében, nem lehet holnap minden rendelkezést betartva a nagymise fenséges liturgiáját teljes egészében megvalósítani; de nem lehet egyszerűen csendes misét sem mondani. Mindkettő végzetes hiba volna. Nem is kívánja tőlünk ezt az egyház. De igenis kívánja, hogy amit meg tudunk valósítani, azt tegyük meg. Először szép orgonajáték, szép népének legyen, tanuljunk, dolgozzunk. Azután ha egy kis ének-karnak unisonó betanítunk egy-egy liturgikus éneket, azt adjuk elő, tanítsunk, neveljünk. Kezdetben nem lehet mást, mint egy-egy egyszólamú mise-részletet, egy Kyriét, Credót vagy Offertóriumot énekelni, de meg ne hátráljunk; s akkor az eljövendő huszonöt év elmúlta után, boldog meglepéssel fogjuk legalább az

nyai nevével fémjelzett egyházzene, amely régi egyházi stílusokra és a népzeneire épül, új fejezetet nyit a X. Piusz-féle egyházzenei motu proprio szellemében fogant új katolikus liturgikus zenében. Hasonlóan érvelt Prahács Margit is. Véleménye szerint a Palestrina és Bach műveire, valamint a gregoriánra támaszkodó vallásos zenei reneszánsz fellendülése „különösen Magyarországon mutat nagy zenei termékenységet, mert itt a régi egyházi zene formái harmonikusan olvadtak össze az ősi népi zene elemeivel. [...] Így magyar művek mutatják a modern egyházi zene igazi útját, a népi elemekben gyökerező, keresztény nyugati formák évszázados kontrapunktikus művészetével felfegyverzett, s mégis teljesen új szellemű egyházi zene útját.” Prahács Margit: *A modern zene. Különlenyomat A mai világ képe. Szellemi élet* c. könyv I. kötetéből. Budapest, Királyi Magyar Egyetemi Nyomda é. n. 599.

⁵ X. Pius Pápa: „Az egyházi ének és zene ügyében”, Fordító neve nélkül. *Katholikus Egyházi Zeneközlöny*. XI/2 (1904. február) 18–23.

⁶ XI. Pius Pápa: „Apostoli Constitutio a liturgiáról, a gregorián énekről és az egyházi zene fokozottabb működéséről”. Ford.: Pöschl Vilmos, *Katholikus Kántor* XVII/4 (1929. április) 88–92.

*év nagyobb ünnepein a »Motu proprio« szellemében: énekarunkkal a legtökéletesebb liturgikus és művészi misét előadni, Isten nagyobb dicsőségére.*⁷

Naiiv-dilettáns koncepciója mindazonáltal bizonyos fokozatosságra épül. A *Katholikus Kántor* szerzői számára ugyanis nyilvánvaló volt, hogy a motu proprio megvalósítása másként nem lehetséges, mint a zeneoktatás színvonalának emelésével. Éppen ezért a folyóirat egyik állandó témája a zenei nevelés lett, így az általános zenei műveltség kérdése Magyarországon szorosan összefonódott a katolikus egyházzene megújításának és a motu proprio megvalósításának szándékával.⁸

1928 végétől már a fiatal egyházzenesz-generáció képviselői —Kodály tanítványai— is erre a folyóiraatra támaszkodva kívánták megerősíteni bázisukat.⁹ Szinte egyszerre jelentek meg Ádám Jenő, Bárdos Lajos, Kerényi György és Kertész Gyula publikációi a lapban. Elképzeléseik több ponton is harmonizáltak a *Katholikus Kántor* terveivel, de fellépésüket mégis egy korábban ismeretlen radikalizmus jellemezte, amely elsősorban a megvalósulást elősegítő eszközök újszerűségben mutatkozott meg. Kerényi György 1928 decemberében felvetette, hogy az új magyar egyházzenei művek terjesztésének legfőbb akadálya —a kevés darab és a felkészületlen kórusok mellett— a kiadások hiánya.¹⁰ Kerényi tehát már ekkor szót emelt egy kiadvállalat létrehozása mellett. Kodály tanítványainak paradigmaváltása éppen abban ragadható meg, hogy amikor Pöschl lépésről lépésre haladó pedagógiájának ellenében a folyamatos zeneszerzői alkotómunka, a nyomtatott kiadások és a szakszerű betanítás fontosságát részesítették előnyben, azt ismerték fel, hogy elsősorban a zenei-liturgikus megújulás hátterét kell kiépíteni.

Ugyanakkor stiláris szempontból a paradigmaváltás nem mutatkozott ennyire radikálisnak. A *Magyar Kórusban* megjelent első kompozíciók szinte mindegyike a Palestrina-stílustól távol álló korálletét, s ebben egyáltalán nem különbözik a *Katholikus Kántorban* időnként napvilágot látott kottamelléletek tartalmától, vagyis azoktól a kórusdaraboktól, amelyeket az idősebb generáció vetett papírra. Ráadásul a *Katholikus Kántor* a húszas évek elején még nem utasította el egyöntetűen az új magyar zene bevonását az egyházzenebe. Sztára Sándor például 1926-ban arra a kérdésre keresett választ, hogy „Kísérhető-e

⁷ Pöschl Vilmos: „Az egyházzenei törvények ismertetése X. Pius »Motu proprio«-ja alapján. 2. rész”, *Katholikus Kántor* XIV/12 (1928. december) 202–204. Ide: 204.

⁸ Lásd például: Diczenty Gyula: „A liturgikus népének tanítása az elemi iskolákban és az új tanterv”, *Katholikus Kántor* XVI/12 (1928. december) 199–200. Kishonti Barna: „Tanítóképzés és kántorképzés”, *Katholikus Kántor* XVII/3 (1929. március) 61–63; uő: „Tanítóképzés és kántorképzés. Befejező közlemény”, *Katholikus Kántor* XVII/4 (1929. április) 88–92.

⁹ Talán ezzel magyarázható, hogy Bárdos és Kertész már 1926 januárjában belépett a frissen alakult Országos Magyar Cecília Egyesületbe, amelyet végeredményben a *Katholikus Kántor* szerzőgárdája hozott létre. Lásd: „Az Országos Magyar Cecília Egyesület megalakulásáról”, *Katholikus Kántor* XIV/2 (1926. február) 34–37.

¹⁰ K.[erényi] Gy.[örgy]: „Hangversenyek. Magyar est a Regnum Marianumban”, *Katholikus Kántor* XVI/12 (1928. december) 209–210. Ide: 209.

a gregorián-choral modern harmóniákkal?”¹¹ s Bartók népzenei feldolgozó, újszerű kísérettel ellátott műveire hivatkozva arra a konklúzióra jutott: „Miért ne köthetne frigyét a gregorián dallam is ilyen módon a modern harmóniával?”¹²

1929 januárjában Bárdos Lajos is hasonló kérdéseket feszegetett, amikor az új magyar népének-feldolgozásokat —Harmat Artúr és Kertész Gyula munkáit— Bartók és Kodály népzeneire támaszkodó műveivel állította párba, és felvetette, hogy az új magyar zene, amely „az előregedett nyugati zeneművészet számára a megfiatalító vérátömlesztést” jelenti, megtermékenyíthetné az egyházzene is.¹³ Bárdos fel is szólította a hozzá hasonlóan gondolkodó zeneszerzőket, hogy írjanak minél több ilyen jellegű művet, mivel „ezeknek szelleme van hivatva a mai egyházi zenét kivezetni a vérszegény német cecilianista szerzők szobai levegőjéről a napfényre, az új virágzásra.”¹⁴

Az új stílusideál jellegzetességeit a felhívással egy időben, Bárdos György *Missa Cantata*-járól szóló elemzésében Ádám Jenő foglalta össze:

*Rövid, minden felesleges szóismétléstől, szóhalmazástól mentes zenei frazeológia, érzelmi momentumaiban átkomponált szöveg, logikus szólamvezetés, minden profán elemtől való óvakodás, nemes egyszerűség, énekelhetőség és mindezek mellett igaz művészi összhatás, formai kerekdedség a mű legfőbb erényei.*¹⁵

Ez a megfogalmazás meglehetősen általános: többféle korstílust is jellemezhet, a motu proprio által követendőként meghatározott Palestrina-stílust éppúgy, mint Kodály azon két liturgikus alkotását, az egymással tematikusan is összefüggő *Ōt tantum ergo*-t és a *Pange lingua*-t, amelyet éppen ebben az időszakban (1928–1929) írt a zeneszerző. Az új egyházzene úttörői mégsem hivatkoztak ezekre a művekre, holott az *Ōt tantum ergo* már 1928-ban megjelent nyomtatásban.¹⁶ Hogy e stíluseszmenyt kezdetben nem Kodály egyház-

¹¹ Sztára Sándor: „Kísérhető-e a gregorián-choral modern harmóniákkal?”, *Katholikus Kántor* XIV/12 (1926. december) 224–225.

¹² Sztára: „Kísérhető-e a gregorián-choral modern harmóniákkal?”, 225. Sztára mindazonáltal meglehetősen egyedül állt ezzel az elképzelésével, és cikke azonnal ki is váltotta a szélsőségesen konzervatív Pikéthy Tibor felháborodását, aki Kodály tanítványainak működését is ellenszenvvel kísérte. Pikéthy válasza Sztára Sándornak: „Kísérhető-e a gregorián-choral modern harmóniákkal?”, *Katholikus Kántor* XV/1 (1927. január) 4–6 és XV/2 (1927. február) 32–34. Pikéthy sajtópolémiába bocsátkozott Kerényi György egyik írása miatt is: Kerényi György: „Templomi zene Győrben”, *Napkelet* IV/7 (1926. július) 688–690. Pikéthy válasza: „Templomi zene Győrben. Pikéthy Tibor válasza”, *Katholikus Kántor* XIV/8–9 (1926. augusztus-szeptember) 159–161. A vitában részt vett Babócsy János is: „Templomi zene Győrött”, *Katholikus Kántor* XIV/12 (1926. december) 230–231.

¹³ Bárdos Lajos: „Karácsonyi népénekek. (Régi dalok új köntösben.)”, *Katholikus Kántor* XVII/1 (1929. január) 17–18. Ide: 17.

¹⁴ Bárdos: „Karácsonyi népénekek”, 18.

¹⁵ Ádám Jenő: „Bárdos György: *Missa cantata*”, *Katholikus Kántor* XVII/1 (1929. január) 18.

¹⁶ Eredetileg a szerző kiadásában. E szerzői kiadások háttérben azonban a Magyar Kórus alapítóinak köre állt. Az *Ōt tantum ergo* második kiadása már a *Magyar Cantuále*-ban látott napvilágot: Bárdos Lajos — Kertész Gyula — Koudela Géza (szerk.): *Magyar Cantuale. Egyházi énekeskönyv. Magyar egyházi népénekekkel, régi és újabb szerzők motettáival, gregorián korálisokkal, kánonokkal és imádságokkal*. Budapest, Magyar Kórus 1935. 258–262.

zenei műveihez társították, bizonyítja Molnár Antal Bárdos Lajos *Három magyar egyházi énekéről* elmélkedő írása is, amelyben a tanítvány darabjait nem a mester liturgikus alkotásaival, hanem népdalfeldolgozásaival veti össze:

Ahogy Kodály a régi magyar népdalok feldolgozásaiban, Bárdos is elővarázsolja a dalok rejtett lelki gazdagságát, kifejti azok belső életét, és anélkül, hogy a legkevésbé is kiforgatná eredeti mivoltukból az egyszerű dalokat, valóságos zenei ékszereket, diadémokat csinál azok nyers szövetéből. Eszköze neki is, mint Kodálynak: a variáció-forma, a szólamok mozgásának rendkívüli feszítőereje és a harmónia-építkezés roppant jellegzetessége. Bárdos tanítványa ugyan Kodálynak, de nem utánzója másban, mint az irányzat legáltalánosabb alapvonásaiban: a szerkesztés becsületességében, a harmóniakezelés világító fényességében, a szólamvezetés nagyvonalúságában. Egyébként éppoly eredeti, mint Kodály, és a magyar egyházi zenében ugyanolyan jelentőségű, mint Kodály a magyar népi világi zenében. Ebben a meghatározásban egyúttal az is benne van, hogy Bárdos zenéje teljesen egyéni, minden taktusában benne lüktet szerzőjének szívverése, és amellett kényszerítően általános emberi, minden taktusával vele rezeg a legszélesebb hallgatóság idegzete.¹⁷

Molnár kritikájának több pontja is világossá teszi, Kodály műveinek mely jellegzetességei szolgáltak modellként az új generáció számára. Az írásból nyilvánvalóvá válik, hogy az idősebb zeneszerző nem egyházzenejével, hanem népdalfeldolgozásaival mutatott példát. A cikkíró utalása a régi magyar népdalokra és a variációformára pedig még arra is felhívja a figyelmet, hogy a fiatalok nem Kodály gyermekkarjaiban ismertek rá új lehetőségekre, hanem éppenséggel egy másik műfajú ciklusban, a *Magyar népzene* sorozat dalaiban. Másrészt viszont feltűnő, hogy Molnár kiemeli Bárdost az epigon tanítvány státuszából, és művészetét a Kodályéval egyenrangúként értékeli.¹⁸

Más dokumentumok is sejteni engedik, hogy a húszas évekbeli kortársak nem Kodályt tekintették a magyar egyházzenei megújulás vezérének. Sokkal inkább a középgenerációhoz tartozó, s ebben az időszakban már nagy tekintélynek örvendő Harmat Artúr számított iniciátornak.¹⁹ Emlékezéseiben Bárdos Lajos is arról beszélt, hogy az egyházzenei reformot Harmat kezdemé-

¹⁷ Molnár Antal: „Bárdos Lajos: Három magyar egyházi ének vegyeskarrá”, *Katholikus Kántor* XVII/1 (1929. január) 16.

¹⁸ Bárdos jelentőségét a harmincas évek második felében Tóth Aladár és Szabolcsi Bence is hangsúlyozta. Tóth Aladár: „A Cecília-kórus hangversenye Bárdos Lajos vezényletével”, *Pesti Napló* 86/87 (1935. április 16.) 12. A kritika megjelent Tóth Aladár válogatott kritikáinak gyűjteményében is: Budapest, Zeneműkiadó 1968. 123–125. Szabolcsi Bence: „Énekkari est”, in *Uő: Kodályról és Bartókról*. Szerk: Bónis Ferenc. Budapest, Zeneműkiadó 1987. 139–141. Ide: 141.

¹⁹ Harmat 1920 és 1946 között székesfővárosi énekkartásként, 1921 és 1927 között a Palestrina kórus vezetője, 1922 és 1926 között a Fővárosi Felsőbb Zeneiskola zeneszerzéstanára, 1922 és 1938 között a Belvárosi Főplébánia karnagya, 1938 és 1956 között a Szent István-bazilika karnagya, 1924 és 1959 között a Zeneakadémia tanára volt. 1927-ben alapította meg a Zeneakadémia egyházzenei tanszakát.

nyezte,²⁰ s valóban, ő már a húszas évek elején megfogalmazta igényét az általános zenei műveltség és ezzel összefüggésben a zeneoktatás színvonalának emelésére is. Vagyis olyan tervet dolgozott ki, amely —Kodályt és tanítványait jóval megelőzve— már tartalmazta azokat az alapelveket, amelyeket később a magyar zenei historiográfia utólagos konstrukcióként Kodály nevéhez társított.²¹ A hatvanéves egyházzenészt ünneplő cikkében Huber Frigyes ezért érvelhetett úgy, hogy Harmat volt az, aki felhívta Kodály figyelmét a gyermekkarokra.²²

Harmat Artúr kulcsszerepet játszott abban is, hogy Magyarországon a katolikus egyházzene megújulásának eszménye szorosan összekapcsolódjék a zenei műveltség és a zeneoktatás színvonalának emelésével. A fiatal generáció azonban lélektanilag érthető módon olyan zeneszerzői modellt keresett önmaga számára, aki miközben katolikus volt, a zenei műfajok valamelyikében mégis újitóként lépett fel, s akinek újításai beépíthetőnek tűntek az ifjabb nemzedék műveinek stílárisközegébe. Kodály *Magyar népzene* sorozatának újdonságai —autentikus népdalok megszólaltatása, modern harmonizálású, a dallammal egyenrangú, gyakran festői kíséret, a variációs elv újraértelmezése— ilyen kiindulópontként szolgálhattak esztétikai ideáljaink megvalósításához.

A konzervatív *Katholikus Kántor* és a fiatal generáció közötti szakítást így a Kodály szerepe körül kialakult egyet nem értés váltotta ki. Bárdos Lajos kritikát közölt a *Psalmus Hungaricus* 1929. február 4-i előadásáról, amelyben arra kérte mesterét, írjon liturgikus használatra is kompozíciókat:

*Mi pedig, a magyar egyházi zene szerény munkatársai legyünk egyszer szerénytelenek, és attól, aki főművében ilyen mélységes Istenhitet vall meg ország-világ előtt, attól azt kérjük, fordítsa figyelmét a kereszténységnek évezredek, megszentelt imaszövegei felé, és ajándékozza meg a templomi zenét is munkásságával.*²³

E mondatok megjelenése után Bárdos baráti köre nem publikálhatott többet a *Katholikus Kántorban*. Úgy tűnik, a lap szerkesztősége megelégedte, hogy Kodály tanítványai saját céljaik, elképzeléseik propagálására kívánták felhasz-

²⁰ Mátyás János: „Hány színe van az életnek?” *Beszélgetések Bárdos Lajossal. Dokumentumok*. Budapest, Ikon kiadó 1996. 39.

²¹ Lásd: Harmat Artúr: „Kántorképzés”, *Katholikus Kántor* IX/1 (1921. március 1.) 5–6. Ide: 5. A cikk két részben jelent meg, folytatása: IX/2 (1921. április 15.) 10–11. A sematikus ábrázolásról, amely szerint Kodály indította volna el a zenei műveltség emelését és a kórusmozgalomról lásd többek között Mészáros István tanulmányát: „Kodály és az »Éneklő ifjúság«-mozgalom”, *Pedagógiai Szemle* XVII/6 (1967. július) 521–532; továbbá: Raics István: „Bárdos Lajos zeneszerzői világa”, *Muzsika* XVI/10 (1974. október) 1–3. A katolikus egyházzene megújításáról és Bárdos vezető szerepéről valamivel árnyaltabb képet ad, de a munkás énekkultúra jelentőségét eltúlozza: Maróti Gyula: „Kórusmozgalom Magyarországon a harmincas években”, *Magyar Zene* XXX/3 (1989. szeptember) 292–305.

²² Huber Frigyes: „Harmat Artúr 60 éves”, *Magyar Kórus* XV/1 (1945. szeptember) 1112–1113. Ide: 1112.

²³ —s— [Bárdos Lajos]: „Kodály Zoltán: Psalmus Hungaricus”, *Katholikus Kántor* XVII/2 (1929. február) 54.

nálni e fórumot. E szakítás állhatott a *Magyar Kórus* kiadóvállalat és folyóirat létrehozásának háttérében is. A *Katholikus Kántor* ettől kezdve rivális mozgalomként értékelte a fiatal nemzedék tevékenységét, és mint ilyet határozottan el is utasította.²⁴

Annak ellenére, hogy utolsó *Katholikus Kántor*-beli cikkében Bárdos Lajos Kodályt szólította meg, a *Magyar Kórus* első számai egyáltalán nem a mestert állították a középpontba. Sőt a dokumentumok inkább azt sugallják, hogy a magyar katolikus egyházzent megújító Kodály képét valamivel később Kerényi György alkotta meg, s ezzel a koncepcióval sokáig meglehetősen egyedül állt még a Bárdos-körben is. Rendkívül erős, gyakran szinte betegesnek tűnő ragaszkodását mesteréhez nemcsak önéletrajza bizonyítja, amely több ponton Jézus alakjával asszociálja a Kodályét,²⁵ hanem három tanulmánya is, amelyet a *Magyar Kórus* hasábjain Kodály Zoltán egyházi vonatkozású műveinek szentelt.²⁶ Legkorábbi írásában a *Psalmus*-t —Bárdoshoz hasonlóan— mint „templomi költészetből fakadó” művet jellemzi,²⁷ és Bárdos, illetve Molnár elképzeléséhez csatlakozik akkor is, amikor arról ír, hogy Kodály szerint az egyházi népének a népdalfeldolgozások mintáját követve kell bevonni az új egyházi zenébe.²⁸

Kerényi tézise leginkább azért tűnik ellentmondásosnak, mert Kodály 1932-ig egyetlen magyar nyelvű, egyházi népénekre támaszkodó kórusművet sem írt. Vagyis a magyar népének beépítése az új egyházi zenébe Bárdosék körének elképzelése kellett legyen. Éppen ezért valószínűsíthető, hogy Kerényi saját vágyainak adott hangot, amikor Kodályt a magyar egyházzene úttörőjeként mutatta be:

Kodály Zoltán bibliai alakjával küldetésben jár köztünk. Bejárja a magyar földet s amerre megy, az ének forrásai megindultak, s most virágos mezőt látunk ott, ahol eddig pusztát gondoltunk. Amerre járt, felpattantak a lezárt könyvek, belőlük magyar templomi ének száll fel, melytől elsápad az idegen, s a templom tája gyönyörű magyar gyermeki énekkel visszhangzik. Köszöntsük ma őt, templom és iskolák népe, magyar énekesrend.²⁹

²⁴ Kivételt képezett az 1935-ös év, amikor a lapot rövid ideig Kemenes Kunst Frigyes szerkesztette.

²⁵ Kerényi György: *A tanítvány. Egy élet Kodály mellett. Két kötet.* (Kézirat, Budapest, é. n.). Lásd ehhez: Dalos Anna: „Nem Kodály-iskola, de magyar! Gondolatok a Kodály-iskola kialakulásáról”, *Holmi* XVI/9 (2002. szeptember) 1175–1191. Ide: 1183.

²⁶ Kerényi György: „Kodály Zoltán és a magyar kórus”, *Magyar Kórus* II/8 (1932. december) 94–97; uő: „Kodály Zoltán templomi zenéje”, *Magyar Kórus* VII/27 (1937. október) 495–496; uő: „Kodály Zoltán szentzenéje”, *Magyar Kórus* XIX/3 (1949. október) 1638–1640.

²⁷ Kerényi: „Kodály Zoltán és a magyar kórus”, 95.

²⁸ „Magyar ének a magyar templomban — ez Kodály álma” — írja. Kerényi: „Kodály Zoltán és a magyar Kórus”, 97.

²⁹ Uo. Hasonló képeket, leírásokat találunk Kerényi e korszakban keletkezett legfontosabb munkájában: *Az énekkari műveltség kezdetei.* Budapest, Somló Béla 1936.

Öt évvel később, már sokkal több vallásos tematikájú Kodály-kórusmű ismeretében, Kerényi kibővítette gondolatmenetét, és mestere művészetét egyfelől Palestrina és Lassus nevével kötötte össze, másfelől pedig megkísérelte, hogy meghatározza pozícióját az új katolikus egyházzében.³⁰ Tizenkét évvel később pedig Kodály liturgikus műveit egyenesen úgy jellemezte, mint „magyar hagyományokból kivirágzó szent, művészi és egyetemes egyházzene”-t.³¹ Kerényi nem említette, de jelzői és Kodály egyházzenejéhez fűzött magyarázatai a motu proprio-ban megfogalmazott ideáloknak felelnek meg. Ezért utalt Palestrinára és Lassusra is, két olyan zeneszerzőre, aki X. Pius utasításának értelmében a megújult katolikus egyházzene mintájaként kell szolgáljon. És ezért határozta meg Kodály zenéjét úgy, mint nemzeti hagyományokra épülő, artistikus és univerzális alkotást — hasonlóképpen definiálta a motu proprio is a szentzene ideáljait. Értelmezésében Kerényi valójában inkább a motu proprio irányelveiből, mintsem Kodály műveiből indult ki.

Másféle képet vázolt fel ugyanebben az időben a katolikus egyházzene megújulásáról egy másik Kodály-tanítvány, Molnár Antal. A *Katholikus Kántor* három részben közölte előadását az egyházi zene történetéről, amelyet 1928. november 18-án tartott a budapesti egyetem Szociálpolitikai Intézetében, s amelyhez a zenei példákat Bárdos vezetésével a Cecília-kórus szolgáltatta.³² A XVIII–XX. századdal foglalkozó harmadik résznek Liszt vallásos műveit tárgyaló szakasza is egyértelművé teszi, hogy Molnár elképzelését nagymértékben meghihlette a XIX. századi zeneszerző programja a jövő egyházi zenéjéről.³³ Annak ellenére így van ez, hogy alapvetően tragikusnak és sikertelennek ítélte a Liszt-féle kísérletet. Véleménye szerint Liszt Ferenc kora ellenében küzdött „egy új Palestrina hivatásáért.”³⁴ Hivatkozása az új Palestrinára azonban jelzi, hogy ő is az egyházzene „második megváltójának” eljövételét várta.

Molnár Antal fontosnak tartotta hangsúlyozni, hogy a XX. század sem teremtette még meg a jövő ideális egyházzenejét:

Mіндеzen törekvések végleges eredményre még mai napig sem vezettek, és csak akkor fognak célt érni, ha az európai társadalom vallásos élete megújul. A materializmus már nem élhet sokáig, az emberiség pedig ekkor visszatér majd a mindent életető hithez. Az egyházak lassan-lassan alkalmazkodni kezdenek az

³⁰ „A fiatal éneklő Magyarország ösztöne, amely Kodály zenéjének hatására Palestrina és Orlando di Lasso felé közelít, hitvallás és bizonyosság. A musica sacra világ-kórusába, a szent zene-művészet koszorúsai közé a magyar nép Kodály zenéjével vonul be és foglalja el századok óta rá váró helyét.” Kerényi: „Kodály Zoltán templomi zenéje”, 496.

³¹ Kerényi: „Kodály Zoltán szentzenéje”, 1638.

³² Molnár Antal: „Az egyházi zene története rövid áttekintésben”, *Katholikus Kántor* 1. rész: XVII/1 (1929. január) 10–11; 2. rész: XVII/2 (1929. február) 37–39; 3. rész: XVII/3 (1929. március) 66–68. Az előadás különnyomatban is megjelent: Eger, Egri nyomda Rt. 1929.

³³ Franz Liszt: „Über die zukünftige Kirchenmusik. Ein Fragment (1834)”, in uő: *Gesammelte Schriften 2. Band. Essays und Reisebriefe eines Baccalaures der Tonkunst*. Közr.: Lina Raman. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1881. 55–57.

³⁴ Molnár: „Az egyházi zene története/3”, 67.

új idők társadalmi szelleméhez és átalakulnak a nép demokratikus vallási irányítójává. E kettős folyamat kedvező jelei egyházi téren is mutatkoznak. Némely mai egyházi műben már a megújult vallásosság szelleme él, az a szellem, amely a XX. század egyházi zenéjét hivatott megteremteni; oly egyházi zenét, mely nem a világi zenetermés függvénye, hanem önálló alkotása a valódi vallásos kedélyvilágnak. [...] Az egyházi zene megújítása nem jelenti szolgálai utánzását régi korok gyakorlatának, nem jelenti kihúlt és elmúlt hatályú kompozitorikus elvek fölmelegítését, hanem jelenti: új vizek merítését a vallásos élet ismét fölfakadó forrásából és szellemi csatlakozást mindahhoz, mi a múltban hasonló forrásokból, hasonló céllal tört elő.³⁵

Liszt eszméjét követve tehát Molnár a megújuló egyházzeneét nem a szűkebben vett használati zene kategóriájába helyezi, hanem olyan szellemi terméként képzeli el, amely felülemelkedik a gyakorlati léten és a *par excellence* hitet fejezi ki, s amely a múlt hagyományaiból is a hit szubsztanciáját, nem pedig a formákat és eljárásokat veszi át. Ezt a fajta új egyházzenei ideált Molnár szerint Bárdos Lajos valósítja meg, aki nagyban hozzájárult ahhoz is, hogy a magyar liturgikus zene lerázza magáról a német romantikus modellek jármát, és önállósuljon.³⁶

Más írásai is arról tanúskodnak, hogy Molnár Antal a zenekultúra legalapvetőbb lelki tényezőjét a vallásban ismerte fel. Ebből a szempontból értékelte nagyra az énekkari gyakorlat jelentőségét is. Nemcsak azért, mert a számára olyan fontos társadalmi szolidaritás megtestesítője volt,³⁷ hanem azért is, mert „az énekkar a társadalom legközvetlenebb eszköze a vallásos érzelem [...] művészetbefoglalására.”³⁸ Összekapcsolta a kontrapunkt és a vallásosság fogalmait is,³⁹ sőt a lineáris gondolkodáshoz való visszatérést is a hit, a vallásos létforma következményeként fogta fel.⁴⁰ A szigorú ellenpontot a törvény, a rend és a dogma szimbólumaként értelmezte az új zenében.⁴¹

³⁵ Molnár: „Az egyházi zene története/3”, 68.

³⁶ Uo.

³⁷ Molnár Antal: *Bevezetés a zenekultúrába*. Budapest, Dante 1927. 38–39, 47. Uő: *A ma zenéje*. Budapest, Somló Béla 1937. 41; uő: *Az új zene. A zeneművészet legújabb irányának ismertetése kultúretikai megvilágításban*. Budapest, Révai é.n. 107.

³⁸ Molnár: *Bevezetés a zenekultúrába*. 39.

³⁹ „A mai zene kontrapunkta sem volna meg, ha egykoron nem képezte volna az Ige végtelen stabilitását az egyházi polifónia.” Molnár: *A ma zenéje*. 11. Siegfried Borris hívja fel a figyelmet arra, hogy a XX. században megújuló *musica sacra* társadalomépítő feladatokat is magára kívánt vállalni. E tendenciák szimbólumaként szolgált a kontrapunkt, amely a világi és egyházi zene közötti szakadékot volt hivatva áthidalni. Uő: „Probleme des Kontrapunkts”, in uő. (szerk): *Terminologie der neuen Musik. Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt*. 5. Band. Berlin, Merseburger 1965. 17–24. Ide: 21.

⁴⁰ „Hogy visszatérünk a linearitáshoz, az a kollektív és vallásos célkitűzés ösztönéből fakad.” Molnár: *A ma zenéje*. 25.

⁴¹ „A kontrapunktikus szorosság pedig annak jelképe, hogy az emberi élet belső törvénykezés alapján folyik helyesen, hogy a szólamok éppúgy követik egymás kánonját, éppúgy egyesülnek

1936-os Kodály-monográfiájában az új katolikus egyházi zene paradigmatis mus műveként Kodály *Pange lingua*-ját jelölte meg.⁴² E darab mellett az *Ave Maria*-t, az *Öt tantum ergo*-t és a *Harmatozzatok!* című kórust sorolta Kodály egyházi művei közé.⁴³ A harmincas évektől a *Pange lingua*-t Molnár kortársai is az új magyar motetta-stílus alpművének tekintették.⁴⁴ Szembetűnő ugyanakkor, milyen következetesen nevezi Bárdos és köre a Molnár által említett darabokat motettának. Az 1935-ben megjelent *Magyar Cantuale*-ban például az *Öt tantum ergo* mellett a motettaműfajba sorolták a szerkesztők a *Pange lingua*, az *Ave Maria*, a *Harmatozzatok!* és a *Vízkereszt* című kórusokat.⁴⁵ Nem tekintették viszont motettának a *Jézus és a kufárok*-at, holott a későbbi szakirodalom a műfaj jellegzetes példájának épp e kórust tartja.⁴⁶ Molnár Antal sem értékeli motettaként ezt a karművet.⁴⁷

A *Magyar Cantuale*-ban megjelent kompozíciók ugyanakkor bizonyítják, hogy Kodály nem utasította vissza a fiatal zeneszerző-nemzedék kérését, és írt a katolikus Egyház számára olyan alkotásokat, amelyek a megújulás eszméjét képviselték. Kapcsolatát a *Magyar Kórus* körével nemcsak e kiadások támasztják alá, hanem a segítség is, amelyet a Harmat Artúr és Sík Sándor által közreadott *Szent vagy, Uram!* kötet előkészületeihez nyújtott.⁴⁸ Készséges közreműködése azonban nem jelenti egyszersmind azt, hogy ő irányította volna a mozgalmat. Életművét vizsgálva különböző típusokba rendezhetjük vallásos-egyházi

a megszabott rendben, mint ahogy a lélek követi a törvényt és egyesül a dogmatikával.” Molnár Antal: *Az új muzsika szelleme*. Budapest, Dante é. n. [1947]. 35.

⁴² Molnár Antal: *Kodály Zoltán*. Népszerű Zenefüzetek 4. Budapest, Somló Béla 1936. 46.

⁴³ Uo.

⁴⁴ Kertész Gyula 1929 elején „Magyar motetta gyűjtemény” kiadását tervezte, amelynek második füzetében Bárdos és saját művei mellett Kodály motettái is megjelentek volna. 1929-ben csak az *Öt tantum ergo* és a *Pange lingua* kerülhetett volna a gyűjteménybe, hiszen Kodály más egyházi művet ekkor még nem komponált. A kötet végül nem látott napvilágot. Lásd Gyimes Ferenc: *A Magyar Kórus kiadói társaság kiadványainak jegyzéke*. Kézirat. Budapest 1979. A tervezett kiadásról a Katholikus Kántor hírovara számolt be: XVII/4 (1929. április) 105.

⁴⁵ „A Magyar Cantuale részére új műveket (motettákat) írtak: Csorda R. Romána, Harmat Artúr, Halmos László, Kerényi György, Kodály Zoltán”. Bárdos Lajos et al.: *Magyar Cantuale*. 4. Jellemző módon a felsorolásban Kodály nevét nagyobb betűkkel írták. A kötetbe egyébként terjedelme miatt nem fért bele a *Vízkereszt*, amelyet ezért külön adtak ki.

⁴⁶ Lásd Eöszte László 1990-ben keletkezett tanulmányát: „Jézus és a kufárok. Kodály vegyeskari motettája”, in uő: *Örökségünk Kodály. Válogatott tanulmányok*. Budapest, Osiris 2000. 84–92.

⁴⁷ A kor szóhasználata értelmében a motetta olyan egyházzenei műforma, amely latin vagy anyanyelvű bibliai szövegek többszólamú vokális feldolgozását jelenti. Hammerschlag János: „Motetta”, in Szabolcsi Bence — Tóth Aladár: *Zenei lexikon II*. Budapest, Győző Andor 1931. 158–159. Hogy a korszakban az új magyar egyházzenei műveket általánosságban nevezték motettának, alátámasztja a Bárdos, Kertész és Rajeczky szerkesztésében megjelent *Harmonia sacra* is. Bárdos Lajos — Kertész Gyula — Rajeczky Benjámín: *A Magyar Kórus énekeskönyve. Harmonia sacra*. Budapest, Magyar Kórus 1934.

⁴⁸ Kodály —mint ez a „Bevezető”-ből kiderül— segített a dallamok kiválogatásában, átírásában, ritmusainak értelmezésében és a hibák javításában. Harmat Artúr — Sík Sándor: *Szent vagy, Uram! Ősi és újabb egyházi énekkincsünk tára*. Budapest, Magyar Kórus 1931. VIII–IX. Ide: IX.

vonatkozású műveit,⁴⁹ ám feltűnő módon ezeknek jelentős része nem esik egybe a *Magyar Kórus* irányelveivel.⁵⁰

Kodály kevésbé ismert és elemzett fiatalkori darabjai között számos liturgikus használatra készült kórusművet találunk.⁵¹ A Nagyszombatban keletkezett *Stabat Mater* és *Ave Maria*, valamint a Zeneakadémiai évek alatt szerzett *Offertorium* és *Miserere* mellett 1897 és 1905 között több mise megírását is tervezte. Ezek az alkotások azonban még egyértelműen azt az anticeciliánus irányt követik, amelyet Kodály későbbi mestere, a Rheinberger-tanítvány Koessler is képviselt.⁵² Ebben a kontextusban válik érthetővé, miért tartotta Kodály olyan nagyra Beethoven C-dúr miséjét, hogy az egyetlen alkalommal, amikor nem saját művét dirigálta, hajlandó volt nyilvánosság előtt is elvezényelni.⁵³

1905 és 1923 között Kodály nem írt szigorú értelemben vett liturgikus művet. Ezt követő első gyermekkarai között azonban több olyat is találunk, amely kapcsolódik a valláshoz, vagy legalább is a hit, a vallás népi gyakorlatban betöltött szerepét mutatja be (lásd a táblázatot).

⁴⁹ W: E. Mellers tanulmánya — „Kodály and the Christian Epic”, *Music and Letters* XXII/2 (1941. április) 155–161.—, amely Kodály keresztény költészetből merített kompozícióival foglalkozik, a *Budavári Te Deum*-ot állítja vizsgálódásai előterébe, s így nem tesz kísérletet a vallásos tárgyú művek tipizálására. Ugyanakkor Halsey Stevens összefoglaló tanulmánya — „The Choral Music of Zoltán Kodály”, *The Musical Quarterly* LIV/2 (1968. április) 147–168.— Kodály teljes kórustermésének tipizálását tűzi ki célul. Ennek ellenére a szövegek alapján történő csoportosítása így is elkülöníti az egyházi és a vallásos szövegű, de nem egyházi kompozíciókat (a másik két típusba tartoznak a világi szövegű kórusok és a szöveg nélküli szolfézsgyakorlatok). Ide: 151.

⁵⁰ Éppúgy, ahogy a katolikus zenei megújulás eszméje, a nevéhez fűzött zenepedagógiai koncepció is viszonylag későn jelenik meg tanítványaihoz képest Kodály írásaiiban. Ugyan 1929-ben keletkezett *Gyermekkarok* című írása már felvázolja a kórusmozgalom tervét, de következő, ténylegesen zenepedagógiával foglalkozó írása csak 1934-ben jelenik meg (*Zenei belmisszió*). A harmincas években írt cikkei — *A magyar karének útja* (1935), *Excelsior* (1936), *A hangadás* (1937)— kizárólag a kórusgyakorlat kérdéseit járják körül, és nem érintik a szűkebben vett zenepedagógia területét. Az ilyen jellegű Kodály-tanulmányok száma csak a negyvenes évek elejétől szaporodik meg. Kodály cikkei nem előzik meg, inkább követik a Bárdos-kör hasonló jellegű munkáit.

⁵¹ Mátyás János írt elemzést Kodály 1903-as *Miserere*-jéről: „Kodály: *Miserere* (1903)”, *Muzsika* XVI/1 (1973. január) 5–10. 1997-ben az Editio Musica Budapest kiadta a *Stabat Mater*-t (1898), az *Ave Maria*-t (1899), az *Offertorium*-ot (1902) és a *Miserere*-t (1903).

⁵² Erre utal az idős Kodály emlékezése a nagyszombati évekről (1963): „Nagyszombatban új élményforrásra leltem az egyházi zenében. A székesegyházban még megvoltak egy valamikor virágzó zenei élet nyomai, ugyanis előttünk vagy ötven esztendővel szépen virágzó egyházzenei társaság működött ott. Még számos kiadatlan, kéziratot, másolt partitúrát találtunk: Albrechtsbergertől, Haydn-tól és kortárs zeneszerzőktől származó miséket, de köztük volt Beethoven C-dúr miséje is. Ez a jól írt másolat volt az első Beethoven-paritúra, amelyet tanulmányoztam.” Kodály: „Emlékek”, *Visszatekintés/3*. 527. Az anticecilianizmus és Rheinberger kapcsolatáról lásd: Theodor Kroyer: *Joseph Rheinberger*. Regensburg, Pustet 1916. 45., 178., 183., 224. Hans-Josef Irmen: *Gabriel Josef Rheinberger als Antipode des Cäcilianismus*. Regensburg, Gustav Bosse 1970. Elsősorban a 4. fejezet foglalkozik e témával: „G. J. Rheinbergers Stellungnahme zur Kirchenmusik seiner Zeit”. 187–216.

⁵³ Eösz László szerint Kodály 1930. február 3-án vezényelte el Beethoven C-dúr miséjét. Ugyan-ezen a hangversenyen vezetésével elhangzott Bach *Actus Tragicus*-a is. Eösz László: *Kodály Zoltán életének krónikája. Napról napra ...13*. Budapest, Zeneműkiadó 1977. 129.

Kodály vallásos tárgyú kompozíció (1925–1966)

<i>Katolikus</i>	<i>Protestáns</i>	<i>Vallásosság a népi gyakorlatban</i>
Öt tantum ergo (1928)	Jézus és a kufárok (1934)	Villő (1925)
Pange lingua (1929)	A 150. genfi zsoltár (1936)	Gergelyjárás (1925)
Vízkereszt (1933)	Semmit ne bánkódjál (1939)	Jelenti magát Jézus (1927)
Harmatozzatok! (1935)	Szép könyörgés (1943)	Új esztendőt köszöntő (1929)
Ave Maria (1935)	A 121. genfi zsoltár (1943)	Pünkösödölő (1929)
Ének Szent István királyhoz (1938)	Az 50. genfi zsoltár (1948)	Angyalok és pásztorok (1935)
Missza brevis (1940-42)	A 114. genfi zsoltár (1952)	Karácsonyi pászortánc (1935)
Első áldozás (1942)		Esti dal (1938)
Adventi ének (1943)		János-köszöntő (1939)
Szent Ágnes ünnepére (1945)		
Naphimnusz (1948)		
Sík Sándor Te Deuma (1961)		
Magyar mise (1966)		
Laudes organii (1966)		

Erre a sajátosságra már Rajeczky Benjamin felhívta a figyelmet, amikor Kodály életművét elemezve vallásosság és népi életforma összefonódásáról beszélt („a magyar népi életforma nincs meg kereszténység nélkül” — érvelt).⁵⁴ A *Villő* (1925), a *Gergelyjárás* (1925), a *Jelenti magát Jézus* (1927), az *Új esztendőt köszöntő* (1929) és a *Pünkösödölő* (1929) hasonlóképpen mutatja be a hitélet beolvasását a népi kultúrába, mint a velük egyidős *Isten kovácsa* (1928), *Hajnövesztő* (1937) és *Harangszó* (1937), amely a népi kultúra pogány elemeit eleveníti fel.

A vallásos tárgyú és részben liturgikus használatra is szánt darabok sorát az 1933-ban keletkezett *Vízkereszt* nyitja meg. Szembetűnő azonban, hogy még ebben az időszakban is egymással párhuzamosan születnek a katolikus kórusok és a vallásos népeletet bemutató művek. 1936-tól a két alaptípushoz egy harmadik is társul, ettől kezdve Kodály protestáns szövegeket is megzenésít. E kompozícióknál egyértelműen szimbolikus jelentőségű a szövegválasztás, Kodály nem liturgiai használatra szánja, hanem rejtett politikai üzenetként fogja fel őket.⁵⁵ A 150., az 50. és a 121. genfi zsoltár, valamint a *Semmit ne bánkódjál* szövegei hasonlóképpen politikai állásfoglalásként értelmezhetők, mint azok a kórusművek — *A székyekhez*, *Csatadal* —, amelyekről Tallián Tibor kimu-

⁵⁴ Rajeczky Benjamin: „Kodály vallásos és egyházi művei”, *A Zene* XIX/13–14 (1938. május 15.) 222–224. Ide: 223. 1932-es tanulmányában Kerényi is különbséget tesz Kodály vallásos vonatkozású és templomi zenéje között, míg az utóbbit a *Pange lingua* képviseli, az előbbibe olyan kompozíciók — *Villő*, *Gergelyjárás*, *Lengyel László*, *Új esztendőt köszöntő*, *Jelenti magát Jézus*, *Pünkösödölő* — tartoznak, amelyeket véleménye szerint a templom bejárata előtt misztériumjátékként lehet előadni. Kerényi: „Kodály Zoltán és a magyar kórus”, 95.

⁵⁵ Ebben meghatározó szerepet játszik az is, hogy a szimbolikus szövegek magyar nyelven íródtak. Az eredetileg latin nyelvű *Adventi énekhez* például (Veni, veni, Emmanuel) magyar változat is készült, a latin szöveget Szedő Dénes fordította magyarra.

tatta, hogy ezekben Kodály katolikus humanizmusa adja meg a választ a korban felmerülő morális kérdésekre.⁵⁶

Kivételt képez ugyanakkor a harmincas-negyvenes évek vallásos Kodályzenéjében az 1940–1942 között írt *Missa brevis*, amely minden kétséget kizáróan liturgikus használatra készült, s első változatának semmiféle politikai vonatkozása nincs.⁵⁷ Mégis meglepő, hogy ez az első, orgonás változat⁵⁸ csendes mise, vagyis vokális szólamok helyett orgonaszóló kíséri végig a szertartást: a motu proprio ugyanis elutasítja a csendes misék gyakorlatát.⁵⁹ Ráadásul Kodály műve, amely Palestrina és Lassus művei helyett Bach az idő tájt ciklusnak tartott organumisét⁶⁰ tekinti követendő példának, stílárisan is eltér X. Pius ideáljától.

A *Csendes mise* komponálása mégis összefüggött Kodály érdeklődésével a magyarországi katolikus liturgia helyzeté iránt. A Vargyas Lajos-féle jegyzetek között több „Palestrina Budapesten” című papírlap található, s ezek Kodálynak a magyarországi egyházzenei gyakorlatról nagy valószínűség szerint a harmincas évek legvégén és a negyvenes évek elején papírra vetett gondolatait őrizték meg.⁶¹ Ezek a magánhasználatra szánt jegyzetek azért bírnak nagy jelentőséggel, mert —ellentétben publikált írásaival, amelyekben feltűnően került, hogy megfogalmazza véleményét a katolikus egyházzene megújításának eszméjéről, sőt egyáltalán bármilyen szempontból is akár utaljon katolikus tanítványai személyére és működésére— kritikusan nyilatkoznak kora magyar egyházzenejéről.⁶² Kodályt nemcsak az foglalkoztatja, miért énekelnek olyan kevés misét Palestrinától, s miért mindig csak ugyanazokat.⁶³ Érdeklődése

⁵⁶ Tallián Tibor: *Musik in Ungarn. Zeiten, Schicksale, Werke*. Budapest, Frankfurt 99' Kht. 1999. 28., 30. Bár Tallián nem említi, ugyanehhez a csoporthoz tartozik még a Balassi-költeményre készült *Szép könyörgés* és a Gazdag Erzsi versére írott *Balassi Bálint elfelejtett éneke* is.

⁵⁷ A kórus-orgona változat bemutatója 1945. február 11-én az éppen felszabadított Budapest Operaházában került sor, s a Kodály-irodalom mind a mai napig hangsúlyozza, hogy Kodály az „In tempore belli” alcímmel látta el művét. Lásd: *Eősze/1956*, 151.

⁵⁸ A *Missa brevis* három különböző műalakban maradt ránk. Kodály először —1942-ben— a szóló orgonára készült *Csendes misét* vetette papírra. Ezt dolgozta át *Missa brevis* címen 1944-ben négy szólóhangra, vegyeskarra és orgonára, s 1947-ben ezt formálta át zenekari kíséretes művé. Az orgonaváltozat átdolgozása (*Organoedia ad missam lectam*) 1966-ban látott napvilágot. A változatokat részletesen tárgyalja *Kodály-kalauzában* Breuer János is: Budapest, Zeneműkiadó 1982. 246–261.

⁵⁹ A X. Pius ellenezte a kizárólag hangszerkíséretes miséket, s az orgonát is csak mint a kórus kíséretjét fogadta el. X. Pius, „Motu proprio”, 22. Ebből a szempontból a *Missa brevis* kórus-orgona-változata valósítja meg a motu proprio elvárásait.

⁶⁰ Ma már nem tekintik egységes ciklusnak a *Klavierübung* 3. részében fennmaradt, orgonára komponált misetételeket. Lásd: Manfred Tessmer: *Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe Sämtlicher Werke. Serie IV. Band 4. Dritter Teil der Klavierübung. Kritisches Bericht*. Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik 1974. 31–32.

⁶¹ Kodály Zoltán: *Közélet, vallomások, zeneélet. Kodály Zoltán hátrahagyott írásai*. Szerk: Vargyas Lajos. Budapest, Szépirodalmi Kiadó 1989. 289–303.

⁶² Kivételt képez *Excelsior* című, 1936-os cikke, amely apró utalást tartalmaz a kórusmozgalom kialakulásának ősforrására, az egyházzenei megújulás törekvésére: „Kétségtelen: a dalosok többsége megunta a régi nótát, »új éneket« akar énekelni az Úrnak.” Kodály: „Excelsior”, *Visszatekintés/1*, 56.

⁶³ *Közélet, vallomások, zeneélet*. 289., 290.

homlokterébe az orgonisták liturgikus gyakorlata kerül, elsősorban az, mit és hogyan kellene játszania mise közben a hangszeresnek.⁶⁴ Ezért is valószínűsíthető, hogy megjegyzéseit a *Csendes mise* komponálását megelőzően fogalmazta meg, s a miséken szerzett tapasztalatai készítették arra, hogy végül ilyen műfajú zenemű írásába fogjon.⁶⁵

Jegyzetei azt is megmutatják, miféle ideált tartott követendőnek a csendes mise területén. Az orgonisták improvizációiban elsősorban a stílári sokféleség zavarta: „Az istentisztelet művészi egység, az kell hogy legyen zenéje [is]” — foglalta össze ars poeticáját.⁶⁶ Éppen ezért vélekedett úgy, hogy főként a vokális tételek közé beillesztett, rögtönzött közjátékok esetében érdemes megkeresni a rokon stílusú alkotásokat. Így például Palestrinához Frescobaldi orgonadarabjait kell társítani.⁶⁷ De ki lehet alakítani a közjátékokat a mise tematikus elemeiből is, vagy éppen —akár mindenféle tematikai hivatkozás nélkül— hangulati kapcsolatot kell teremteni a hangszeres közjáték és a vokális misetételek között,⁶⁸ mert csak így jöhet létre Kodály ideálja, vagyis „hogy az egész mise hangulati és stílus-egység legyen.”⁶⁹

*Orgonistáink közt még igen kevés ébredt tudatára, hogy az ő működése szolgálat, szoros összeműködésben a papéval. Ebből első következmény volna a felelősségérzet, hogy az orgona minden megszólalása, minden szisszenése összefüggjön, hangulati viszhangban legyen az áldozat minden mozzanatával. Ezt az összhangot megzavarja minden oda nem való, mégoly nemes, értékes zenemű. De annál inkább a se-füle-se-farka, zenétlen zenélés, amivel a legtöbb orgonista az időt eltölti. Vajjon nem gondolja meg egyikük se, hogy ez a dallam-, ritmus-, értelem- és logikai összefüggés nélküli orgonálás, folytonos akkordfűzés, de amihez képest a legszürkébb összhangzattani tankönyv gyakorlatai remekművek, áhítatában zavarja még a legzeneértelenebb hallgatót is!*⁷⁰

Stílus egység, harmonikus jelleg, összefüggések hálózata — ezek Kodály liturgikus zene-értelmezésének kulcsfogalmai. Meglehetősen távol állnak attól az ideáltól —rövidség, egyszerűség, énekelhetőség, tiszta formálás—, amit tanítványai követtek a katolikus egyházzene megújításakor. Ugyanakkor minden kétséget kizáróan felismerhetők a *Csendes mise* koncepciójában. Az orgonamű, s ez is ellentmond a tanítványok ideáljának, nem Palestrina, hanem Bach stílusa felől közelít a műfajhoz. Az olyan orgonakíséretes kórusdarabok, mint a *Laudes organi*, vagy a 114. genfi zoltár egyébként is jelzik, hogy Kodály zeneszerzői

⁶⁴ Uo. 290., 291., 292., 293. Ezen felül érinti a református zenei megújulás kérdéseit is: 299–303.

⁶⁵ Jegyzeteiből egyértelműen kiderül, hogy a *Csendes mise* komponálását megelőzően azért járt el különböző templomokba, hogy felmérje az egyházi zeneélet színvonalát: „Templomjáró naplót” készített önmaga számára. Uo. 294.

⁶⁶ Uo. 291.

⁶⁷ Uo. 294.

⁶⁸ Uo.

⁶⁹ Uo. 293.

⁷⁰ Uo. 292.

gondolkodásában ez a hangszer a barokk stílussal, s azon belül is elsősorban Bach nevével kapcsolódott össze.⁷¹ A *Csendes misében* Bach zenei világát idézik a *Gloria* „Qui tollis”-szakaszában megszólaltatott és az *Agnus Dei*-ben visszatérő lassú, háromnegyedes siratóáriák, a *Gloria* és a *Credo* ünnepélyes, fényes dúr akkordokat megcsendítő, kissé indulós szakaszai, a *Benedictus* korálfeldolgozás jellegű mozzanatai, vagy az orgonapont felett és alatt megszólaló mixtúrák, a kromatikát alig ismerő akkordváltások és a késleltetések. Leginkább azonban mégis a kontrapunktika jelzi a mű háttérében megbúvó Bach-stílus jelenlétét. A mű stiláris egységét ez a Bach zenéjére történő, egyértelmű utalás hozza létre.⁷²

A mű harmonikus jellegét leginkább a tonalitás-közeli harmóniai gondolkodás teremti meg, amely elsősorban a hangnemi rendben jelentkezik. A kompozíció —a modulációk és a kromatika ellenére is— mindvégig D-dúrban, illetve ennek rokon hangnemeiben szólal meg (lásd a mellékletet):

A Csendes mise hangnemi terve

<i>Introitus</i>	<i>Kyrie</i>	<i>Christe</i>	<i>Gloria</i>	<i>Qui tollis</i>	<i>Cum sancto spiritu</i>	<i>Credo</i>
d-moll	d-moll	D-dúr	D-dúr	fisz-moll	D-dúr	d-mixolíd
<i>Et incarnatus</i>	<i>Et resurrexit</i>	<i>Sanctus</i>	<i>Benedictus</i>	<i>Agnus Dei</i>	<i>Ite missa est</i>	
esz-moll	d-mixolíd/G-dúr	G-dúr	Fisz-dúr	d-moll	D-dúr	

D-mollban csendül fel az *Introitus* és a *Kyrie*, a közbeékelődő *Christe*-hez pedig D-dúr hangnem társul. D-dúrban indít a *Gloria*, ám a „Qui tollis” szakaszánál fisz-mollra vált, s csak a „Cum sancto spiritu” szavaknál tér vissza az alaptonalitásba. A *Credo* d-mixolídban van, amit az „Et incarnatus”-nál esz-moll vált fel; az „Et resurrexit” újból d-mixolídban szólal meg, ám végül is G-dúrban zár. Ebben a hangnemben indul a *Sanctus* is, s Fisz-dúrban csatlakozik hozzá a *Benedictus*. Az *Agnus Dei* d-mollját az *Ite missa est* lezárásának D-dúrja követi. A mű tehát a D-dúr–d-moll alaptonalitáson felül érinti a szubdomináns hangnemet (G-dúr, D-mixolíd), a mediáns dúrt és mollt (Fisz-dúr, fisz-moll), illetve ez utóbinak alsó tercrokön hangnemét (esz-moll, enharmonikusan disz-moll lenne).

⁷¹ Ezt támasztja alá néhány Kodály-jegyzet Albert Schweitzer Bach-könyvében, amely 2447-es jelzeten található a Kodály Archivumban. Schweitzer —Ferruccio Busoni átíratait bírálva— úgy vélekedett, hogy „Bach ist mehr Organist, als »Klavierist«; seine Musik ist mehr architektonisch als »Sentimental«. Das will heißen, daß sich bei ihm auch das Gefühlsmäßige in einer auf den akustischen Formensinn berechneten Art ausdrückt.” A bachi fűgák eszerint nem pianóból indulnak és forte csűcsponiban érnek véget, mint azt Busoni átdolgozásainál láthatjuk, hanem teraszos dinamika jellemzi őket. Az erről szóló passzusok mellé Kodály is feljegyzi Busoni nevét. Albert Schweitzer: *J. S. Bach*. Dritte Ausgabe. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1920. Az idézet helye: 327. Kodály jegyzetei: 329., 336.

⁷² Seiber Mátyás nem figyelt fel erre a jellegzetességre. Palestrina, az impresszionizmus és a magyar népdal hatására hivatkozott. Uő: „Missa brevis”, *Tempo New Series II/4* (1947, Summer) 3–6.

A mű Kodály számára oly fontos koherenciáját a tematikai összefüggések hálózata teremti meg. A *Csendes mise* első tételeiben exponált témák közül több is visszatér a későbbiekben (lásd a kottapéldát).

A *Csendes mise* visszatérő témái

Az *Introitus* körbeforgó témájára épül a *Kyrie*, és az *Agnus* végén ugyanennek a visszatérése. Ugyanezt a témát parafrázeálja a *Gloria*-t nyitó téma is, illetve a *Credo*-ban többször is (6., 10., 14., 63–68., 103–114. ütem) megjelenő, másik körbejáró téma, amely megszólal a *Sanctus*-ban is (18, 20. ütem). Ez utóbbinak valójában két alakja is van. Az első a *Credo* hangisméltéses nyitómotívumával kezdődik, míg a második csak a későbbiekben jön belőle létre, s ebben a két ismétlődő hang közé egy lefelé haladó kisszekund lépés ékelődik be. Az *Ite missa est* —összefoglalásként— mindegyik témaalakot foglalkoztatja. Másik, s az előző jellemzőivel kontrasztáló tematikus csoportot képez a „*Qui tollis*” háromszöglet-felbontásos ária-dallama, amely az *Agnus Dei*-ben tér vissza.

A *Csendes mise* tematikus koncepciója bizonyítja, hogy Kodály egy katolikus egyházzenei mű megalkotásakor más szempontokat követett, mint tanítványai, akik —meggyőződésük szerint— a motu proprio szellemében tevékenykedtek. Vallásos tárgyú műveinek éppen ezért más a funkciója is. E kompozíciók nem a használati zene kategóriájába tartoznak, inkább a népi vallásosság és a szimbolikus-rejtjeles politizálás határozza meg vallásos tárgyú kórusművei nagy többségének irányultságát. S amikor *Csendes miséjében* mégis a katolikus egyházzene felé tesz lépéseket, periferikusnak tekinthető területre téved. Művei létrejöttét ily módon nem a megújuló katolikus egyházzenei mozgalom eszményei, hanem egyfelől a kortársi praxissal kapcsolatos elégedetlensége, másfelől néhány zeneszerzői probléma —például egy adott mű tematikus-stiláris vagy hangnemi egységének megteremtése— váltja ki. Egyértelmű ugyanakkor, hogy a zenei historiográfia által hagyományosan Kodály vallásos műveihez társított Palestrina-ellenpont technikája sem kapcsolódik katolikus egyházi műveihez. A *Csendes mise* inkább azt igazolja, hogy Johann Sebastian Bach művészete sokkal meghatározóbb modellként szolgált számára.