B. KASKÖTŐ MARIETTA

A Kodály-életmű ceciliánus reflexióinak nyomában

A 19–20. század fordulóján virágzó egyházzenei reformtörekvések szakmai érvek helyett sok esetben utópisztikusnak ható ideákra épülve alakultak ki. Részint ez állhatott annak hátterében, hogy a mozgalom sorra megosztotta a cecilianizmusban érintett közép-kelet-európai országok zenei életének magasabban és kevésbé kvalifikált szakmai köreit egyaránt.[1] E szempontból egészen sajátos attitűd jellemezte Kodály Zoltán viszonyát a hazai cecilianizmushoz. Az életművében csekély számban fellelhető egyházzenei kompozíciók alapján nem állítható, hogy a zeneszerző elkötelezettje lett volna a liturgikus zene megújításának, azonban kora egyházzenéjével összefüggésbe hozható működésén keresztül mégis elmondható, hogy a megfelelő szakmai igénnyel előkészített ceciliánus reformok kivitelezésében maga is partner volt.

A Kodály-életmű egyházzenei vonatkozásainak feltáráshoz a szerző kompozícióinak és írásos megnyilatkozásainak vizsgálatán keresztül vezet az út. Ám míg az írások egyértelmű válaszokkal szolgálnak a kutató számára, addig a Kodály-*oeuvre* egyházzenei alkotásainak kiszűrésére, illetve azok értelmezésére többféle lehetőség is kínálkozik. Utóbbira első ízben az 1930-as évek derekán tett kísérletet többek között Kerényi György *Kodály Zoltán és a magyar kórus,* valamint Rajeczky Benjámin *Kodály vallásos és egyházi művei* című tanulmánya.[2] A bennük tárgyalt, szigorú értelemben vett liturgikus darabok és a vallásos vonatkozású művek csoportjának elkülönítésére irányuló útmutatás napjaink Kodály-kutatásában is relevánsnak tekinthető.[3] Nyilvánvaló, hogy a Kodály-életmű cecilianizmusra adott esetleges reflexióinak nyomait

[1] Vö. Ernest Zavarský: „Der Caecilianer Johann Leopold Bella in der Slowakei", in Hubert Unverricht (Hg.): *Der Caecilianismus. Anfänge – Grundlagen – Wirkungen. Internationale Symposium zur Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts* (Tutzing, Hans Schneider, 1988), 335–353.

[2] Kerényi György: „Kodály Zoltán és a magyar kórus", *Magyar Kórus* 2/8 (1932. december), 94–97. Rajeczky Benjámin: „Kodály vallásos és egyházi művei", *A Zene* 19/13–14 (1938. május 15.), 222–224.

[3] Ezen belül külön hangsúly helyezendő a népi gyakorlatban megjelenő vallásosság tárgyköréhez illeszkedő alkotások csoportjára. Vö. Dalos Anna: „Palestrina Budapesten", in uő: *Forma, harmónia, ellenpont* (Budapest, Rózsavölgyi és Társa, 2007), 213–231., ide: 225.

az előbbi réteghez sorolható alkotásokban kell keresni. Ugyanakkor ahhoz, hogy a szerző egyházzenei kompozícióinak hátterében kimutatható koncepcionális változásról adekvát képet nyerhessünk, elengedhetetlen a korai, 1897–1903 közötti alkotói periódus idesorolható műveit is számba venni (*1. táblázat*). Kodály Nagyszombatban töltött gimnáziumi, illetve zeneakadémiai tanulmányainak idején több liturgikus jellegű darabot is komponált, ám ezek egyértelműen érintetlenek mindennemű ceciliánus behatástól. Köszönhető ez részint a köztudottan anticeciliánus elveket valló Josef von Rheinberger egykori tanítványának, Hans Koesslernek (Koessler Jánosnak) is, aki zeneszerzés óráin a romantika konzervatív stílusvilágát közvetítette hallgatói felé.[4]

Keletkezés dátuma	Mű címe	Apparátus
ca1897	*Mise*	vegyeskar, orgona – torzó
ca1897	*Ave Maria, Esz*	szóló ének, vonóskar
ca1897	*Ave Maria, F*	szóló ének, orgona
ca1898	*Ave Maria, A*	szóló ének, orgona
1898	*Ave Maria*	szóló ének, orgona
1898	*Stabat mater*	férfikar
1901	*Offertorium (Assumpta est Maria)*	bariton szóló, vegyeskar, zenekar
1903	*Miserere*	két vegyeskar
1928	*Öt tantum ergo*	gyermekkar (két szólam), orgona
1929	*Pange lingua*	vegyeskar, orgona
1940-1942	*Csendes Mise* (I)	orgona
1942–1944	*Missa brevis*	szóló énekszólamok (S., Mez., A., T., B.), vegyeskar, orgona
1948	*Missa brevis*	szóló énekszólamok (S., Mez., A., T., B.), vegyeskar, zenekar, orgona
1966	*Laudes organi*	vegyeskar, orgona
1966	*Magyar mise*	unisono kar, orgona
1966	*Organoedia ad missam lectam* (*Csendes mise* rev.)	orgona
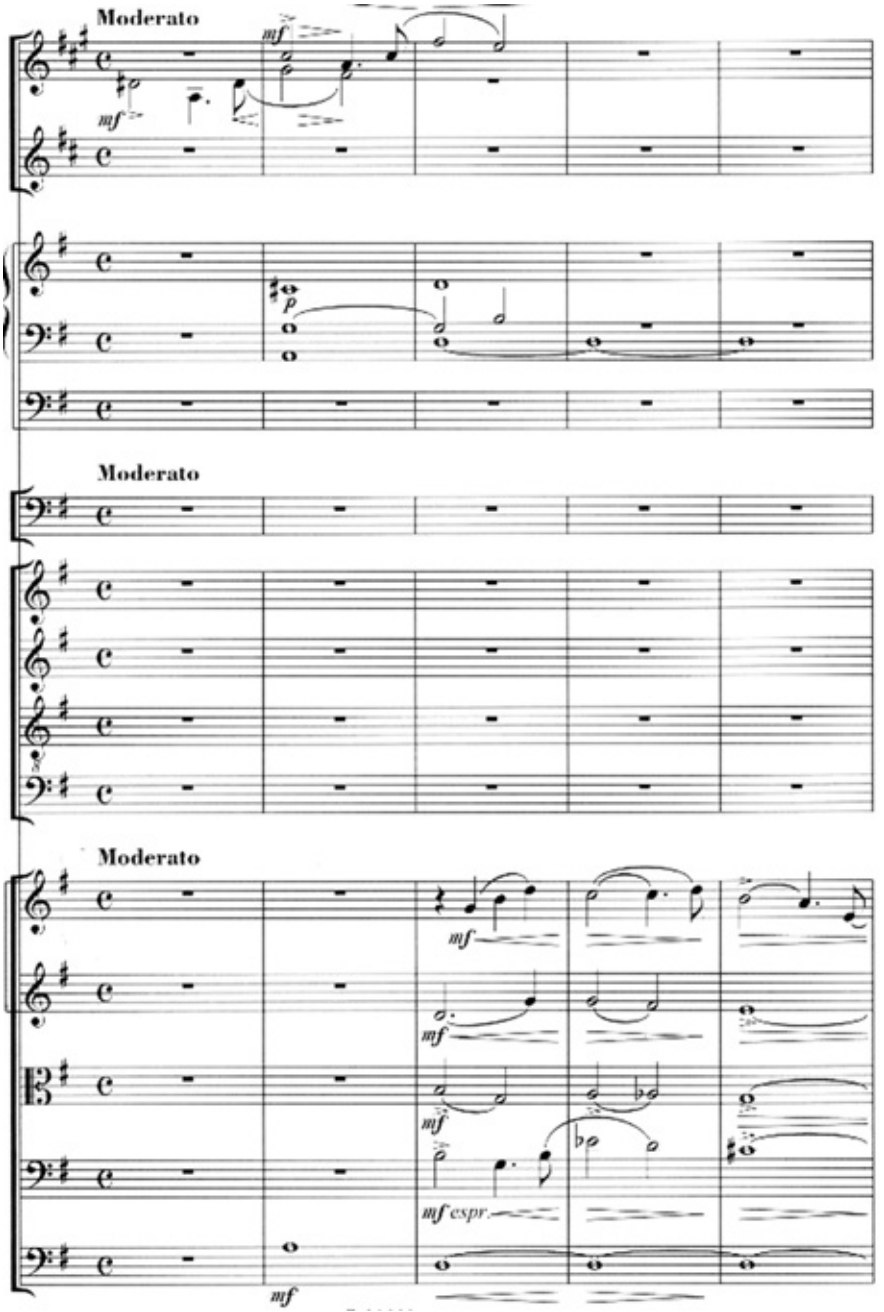
1. táblázat. Kodály Zoltán szűkebb értelemben vett egyházzenei vonatkozású művei a korai alkotói periódus alkotásaival kiegészülve
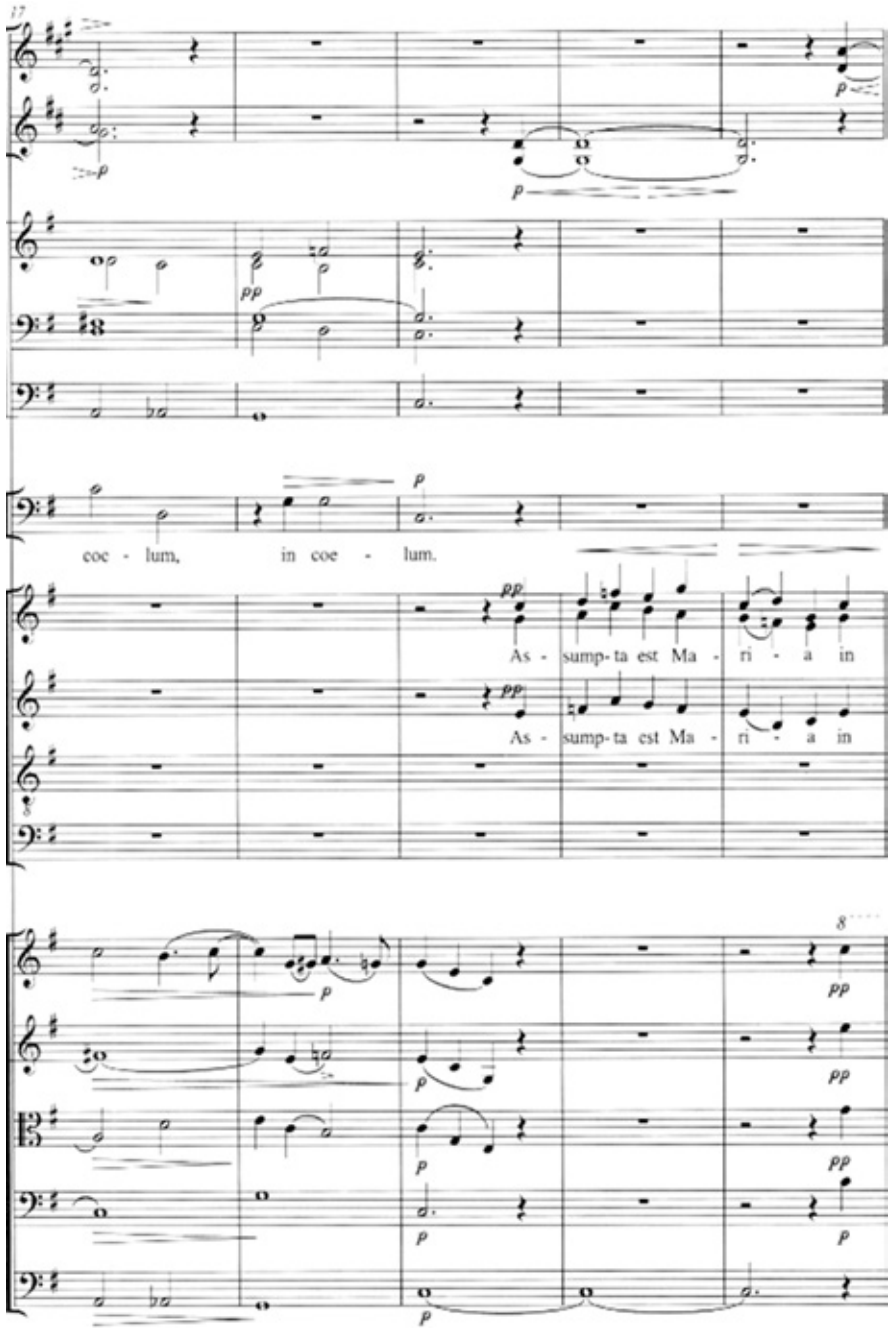
[4] Eősze László: *Kodály Zoltán életének krónikája* (Budapest, Zeneműkiadó, 1977) (*Napról napra… Nagy muzsikusok életének krónikája* 13), 27. Lásd továbbá Dalos Anna: „Kodály, a Brahmin", in Dalos *Forma, harmónia, ellenpont*, 44–62.

Kodály legkorábbi műveinek egyike, az 1901-ben kürtre, klarinétra, orgonára, vonóskarra, vegyeskarra és bariton szólóra komponált *Offertorium*, apparátusával már eleve kívül áll a 16. századi vokális polifóniát előtérbe helyező ceciliánus kánonon. Ez még inkább nyilvánvalóvá válik a mű dallam- és harmóniavilágára irányuló analízis során: a hatütemes bevezető szakasz klarinét-, valamint csellószólamában jelenik meg az a később alapmotívumként funkcionáló sóhajszerű dallamtöredék, amely kromatikus lépésekben bővelkedő kíséretével és merész harmóniáival együtt teremti meg a romantika és a századforduló stílusvilágának sajátos szintézisét (*1. kottapélda*). Már e rövid bevezető szakasz (1–6. ütem) akkordkészlete is a fiatal zeneszerzőre jellemző komplex harmóniavilágot prezentálja. A klarinétszólam egyetlen *cisz* hangjából, majd az azt követő tritonusz hangköztávolságú ingamozgásból fokozatosan kibontakozó témafej és harmóniai kísérete – a második ütemben 6-5-ös késleltetéssel megszólaló *a* hangra épített domináns nónakkord – az első pillanattól fogva a tonális instabilitás érzetét kelti. Az előjegyzés szerinti G-dúr hangnem váltódominánsaként, valamint a szomszédos D-dúr dominánsaként egyaránt fölfogható akkord továbbvezetése, részint köszönhetően a kontrabasszus és az orgona szólamok csaknem öt teljes ütemen (3–7. ütem) át kitartott *d*-orgonapontjának, ugyancsak a G/g és D tonális területek közötti megosztottságot erősíti. A 7. ütemben megszólaló *a*-alapú dominánsszeptim akkord és a hozzá kapcsolódó *d*-orgonapont együttes megjelenése akár egy látens D-dúr zárlatként is fölfogható, ám a tonális kontextust egyértelműsítő autentikus záradék, mintegy a mű sajátos védjegyeként, ezúttal is elmarad.

A darab elején exponált témafej nagyívű dallammá történő fejlesztése (7–19. ütem) után erőteljes kontraszt következik: a 20. ütem felütésén belépő kórus anyagának szigorú homoritmikus szerkezete és a magas női szólamok alkalmazása – mintegy elővetítve néhány tipikus mozzanatot a majdani *Missa brevis* zenei textúrájából – éles ellentétben áll az addigiakkal (*2. kottapélda*). A darab e pontjától fogva a dinamika és a tempó terén megmutatkozó, már-már túlzottan teátrálisnak ható kontrasztok beépítése egyben formaképző szereppel is bír. A 28. ütemtől induló *Più vivo* tempójelzéssel ellátott pregnáns ritmikájú anyag kettős funkciót lát el: első megjelenésekor ebből bontakozik ki a darab 47. ütembeli csúcspontja. Az 52. ütemtől újabb dinamikai és tempóváltást előidéző szövetével a csúcspont a művet lezáró utolsó nagy egységhez vezet, ahol az ismert dallamok ezúttal tükörfordításban szólalnak meg.

Kodály két évvel későbbi, 1903-as *Miserere* című alkotása az instrumentális szólamokat mellőző apparátus tekintetében már jobban összeegyeztethető lehetne az egyházzenei reform ideológiájával. A reneszánsz idején fénykorát élő kétkórusos technika alkalmazása azonban önmagában nem adhat elegendő okot arra, hogy a mű keletkezésének időszakában Magyarországon épp csak kibontakozó cecilianizmus hatásának nyomait lássuk a darabban. A vizsgálatunk tárgyát képező két korai vallásos vonatkozású Kodály-kompozíció között több közös vonás is felfedezhető: a darab formai tagolási pontjait meghatározó éles dinamikai és tempóbeli kontrasztok, az ezek által kiváltott nagyívű fokozások, valamint a tonális instabilitás érzetének csaknem állandó jelenléte.


Moderato
mf
mf
p
Moderato
Moderato
mf
mf
mf
mf espr.
mf



1–2. kottapélda. Kodály Zoltán: *Offertorium*
(Budapest, Editio Musica Budapest, 1997), 1–5. és 17–21. ütem

Ugyanakkor a szólamvezetés terén figyelemre méltó különbség mutatkozik meg: a bűnbánati zsoltár első öt versét feldolgozó[5] *Miserere* kórusszólamainak túlnyomó részét ugyanis szabad polifon szerkesztés jellemzi, amely az imitatív szakaszok gyakoribb és kidolgozottabb megjelenését teszi lehetővé. A harmóniai váz és a szólamszövés régi és modernkori kompozíciós eszköztárat ötvöző jellegéből adódóan a mű esztétikai értelemben a reneszánsz, a barokk és a századforduló stiláris szintéziseként is fölfogható.
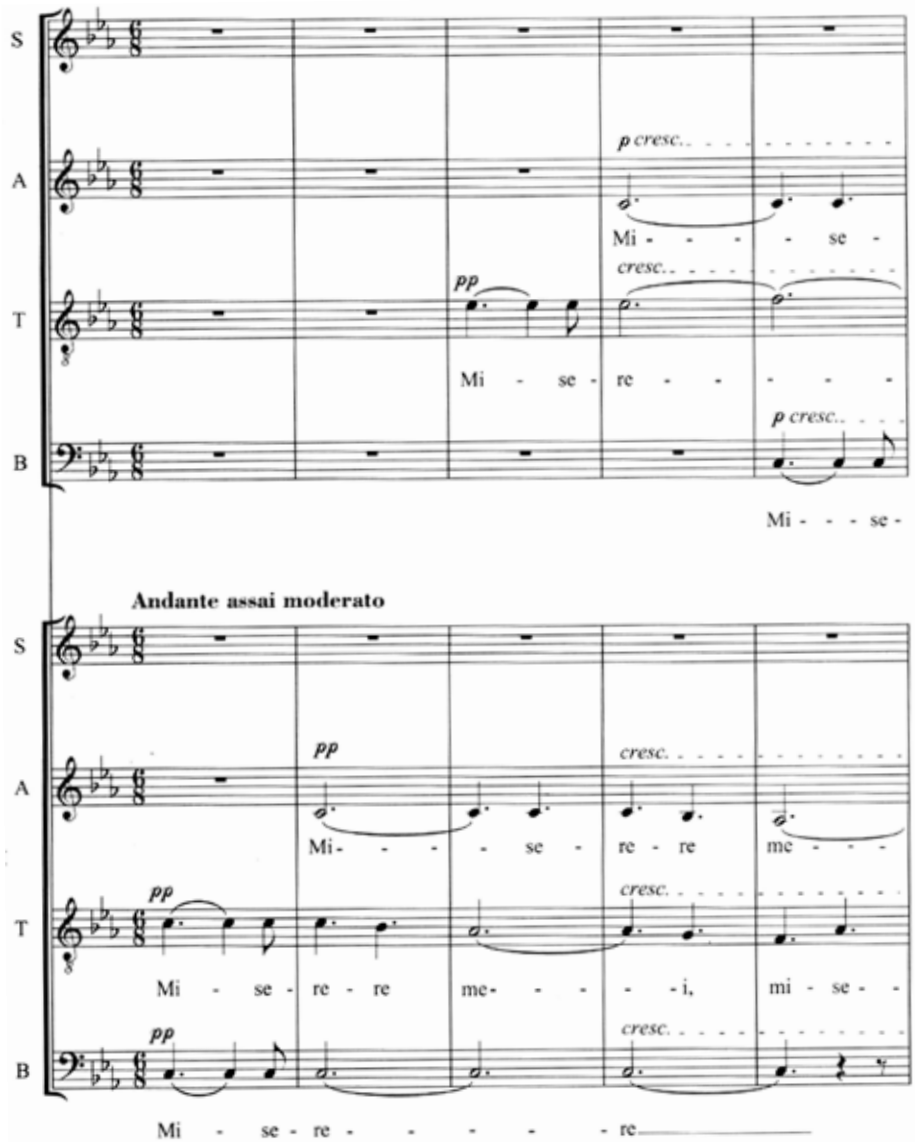
Akárcsak az *Offertorium*ban, ezúttal is a szólamok fokozatos, egymás utáni beléptetésével építi fel a szerző az első nagyobb dallamívet. Ám míg előbbiben pusztán csak a teremtés, azaz a téma megalkotásának folyamatát illusztráló kompozíciós fogásként értelmezhető e mozzanat, addig a *Miserere* esetében az imitatív szerkesztés szabályait követő belépésekkel a mű egészét átható polifon szólamvezetés alapszkémáját vetíti elő a szerző (*3. kottapélda*). Mi több, az első tíz ütemet magában foglaló önálló zenei egység a már említett stiláris szintézis első állomásaként is fölfogható. A darab bevezető szakaszának archaikus, reneszánsz korabeli allúziója nyilvánvaló: a modernkori akkordikus gondolkodással szemben álló lineáris, imitatív mozgást preferáló szólamszövés, valamint a „Miserere mei Deus" szövegrész kiragadásán alapuló akklamatív gesztus alkalmazásával egy addigra több évszázada letűnt stiláris irányzat nyomai fedezhetők fel. Ám a darab későbbi pontjain is megfigyelhetők az iméntihez hasonló, archaikus hagyományokat felidéző területek. Ezek közül a leginkább szembetűnő a 39–50. ütemeknek a katolikus egyház zsoltáréneklő gyakorlatára emlékeztető deklamatív textúrája,[6] valamint ismételten a reneszánsz kompozíciós eszköztár sajátjának tekinthető szövegkiemelés tipikus módozata (*4. kottapélda*): a perfekt és az imperfekt menzúra, valamint a polifon szólammozgás homofonra történő rövid időegységen belüli átváltása (74–77. ütem).[7]
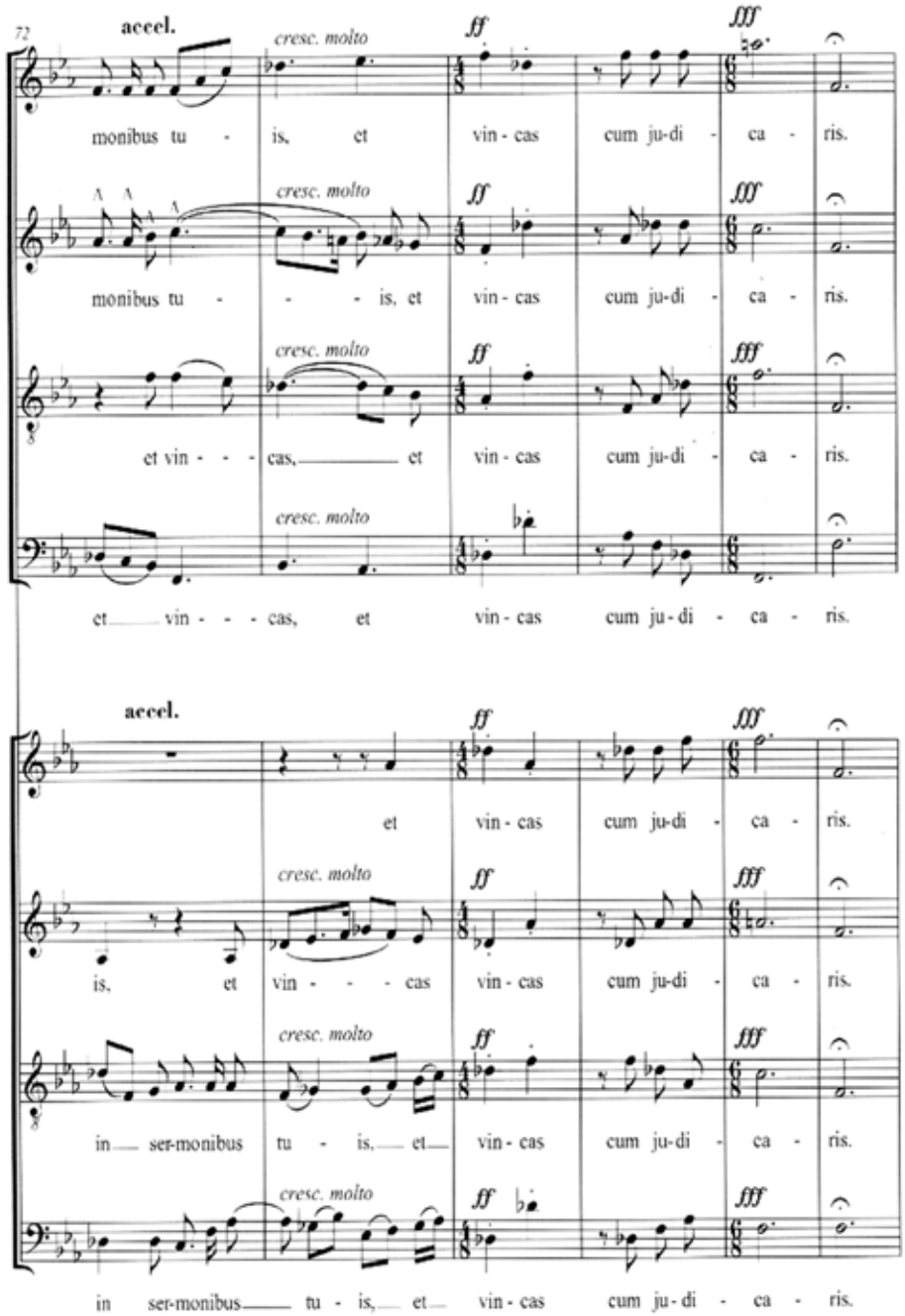
A mű imént tárgyalt kezdőszakaszát követően, a 11. ütemtől az első kórus alt szólamában induló pregnáns ritmikájú témafej, majd az arra kvint távolságban tonális választ adó szoprán szólam egyértelműen a kórusirodalom következő nagy történeti állomásának, a barokk korszaknak jellegzetes vonásait hordozza (*5. kottapélda*). Jóllehet az új formarész az említett kontextusban *dux* és *comes* elnevezéssel is aposztrofálható tematikus anyagának felvillantása csupán a kezdete egy nagyívű, a darab csúcspontjához vezető fokozásnak (11–60. ütem). A többszöri nekirugaszkodással elért központi területen (61–77. ütem) a teljesen végigvitt, fúgás kidolgozás és a disszonáns együtthangzást előtérbe helyező szekvenciális menetek alkalmazásán keresztül válik teljessé a Bach nevével fémjelzett barokk kontrapunkt-technika és harmóniavilág stiláris eszköztára.

[5] 51. (50.) Zsoltár, 3–7.

[6] Itt a zsoltár 4. verse szólal meg: „Amplius lava me ab iniquitate mea et a peccato meo munda me" (Moss egészen tisztára vétkemtől, bűnömtől tisztíts meg engem!). Lásd *Ó- és Újszövetségi Szentírás a Neovulgáta alapján* (Budapest, Szent Jeromos Katolikus Bibliatársulat, 2001), 582–583., ide: 583.

[7] A zsoltár 6. versének zárószavai kerülnek itt kiemelésre: „et vincas cum judicaris." (és igazságos a te ítéletedben.). Lásd ua.


S
A
T
B
p cresc.
Mi - - - - se -
cresc.
pp
Mi - se - re - - - - -
p cresc.
Mi - - - se -
Andante assai moderato
S
A
T
B
pp
cresc.
Mi - - - - se - re - re me - - -
pp
cresc.
Mi - se - re - re me - - - - i, mi - se - -
pp
cresc.
Mi - se - re - - - - - - re



3–4. kottapélda. Kodály Zoltán: *Miserere*, 1–5. és 72–77. ütem
(Budapest, Editio Musica Budapest, 1997)
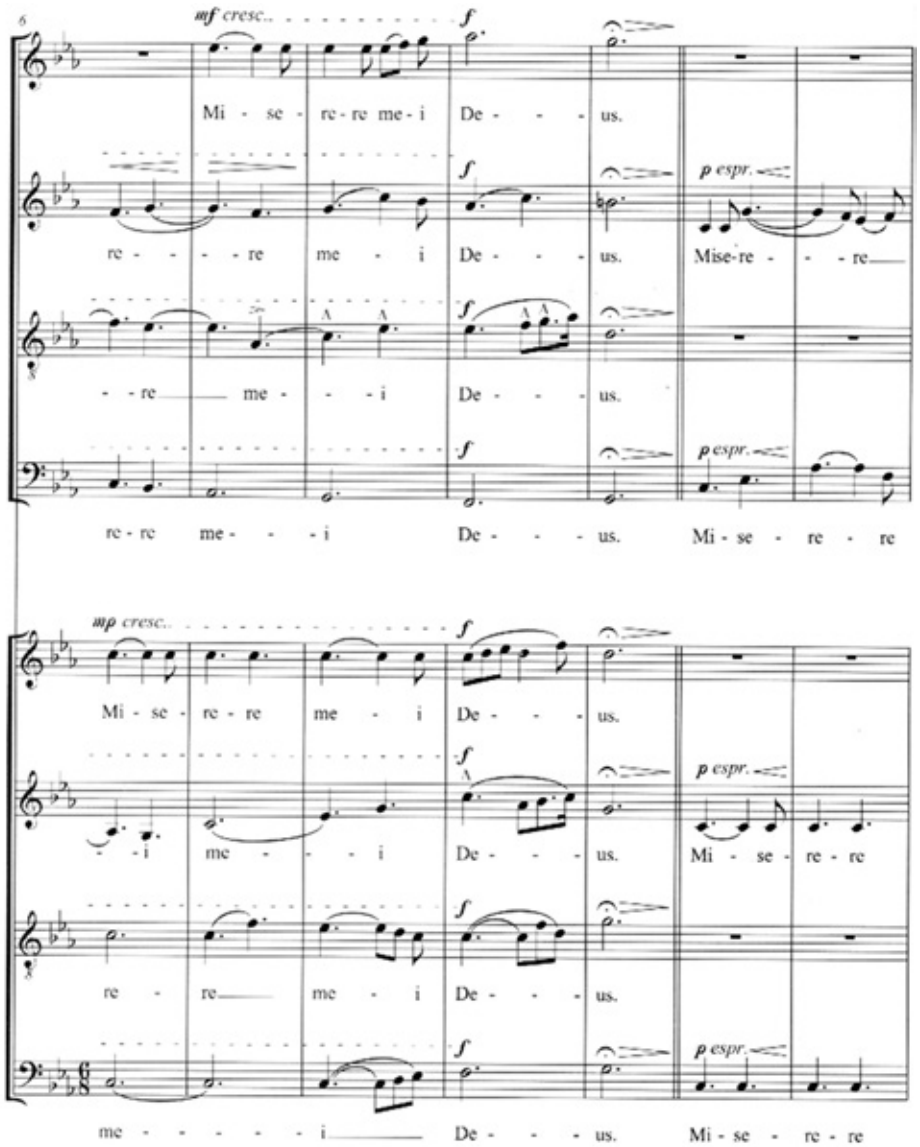
A 78. ütem *general pausá*ja a darab legélesebb tagolási pontja, amely a zsoltárrészlet utolsó sorát földolgozó zárórészt határolja el az addigi történésektől. A kódaként is fölfogható terület zenei anyagában egyszerre fedezhető fel a summázó, addig megjelent főbb mozzanatokat fölvonultató zeneszerzői szándék és a modernkori kromatikus dallamot és harmóniavilágot előtérbe helyező koncepció,[8] ily módon megerősítve az említett hármas stiláris-szintézis jelenlétét.
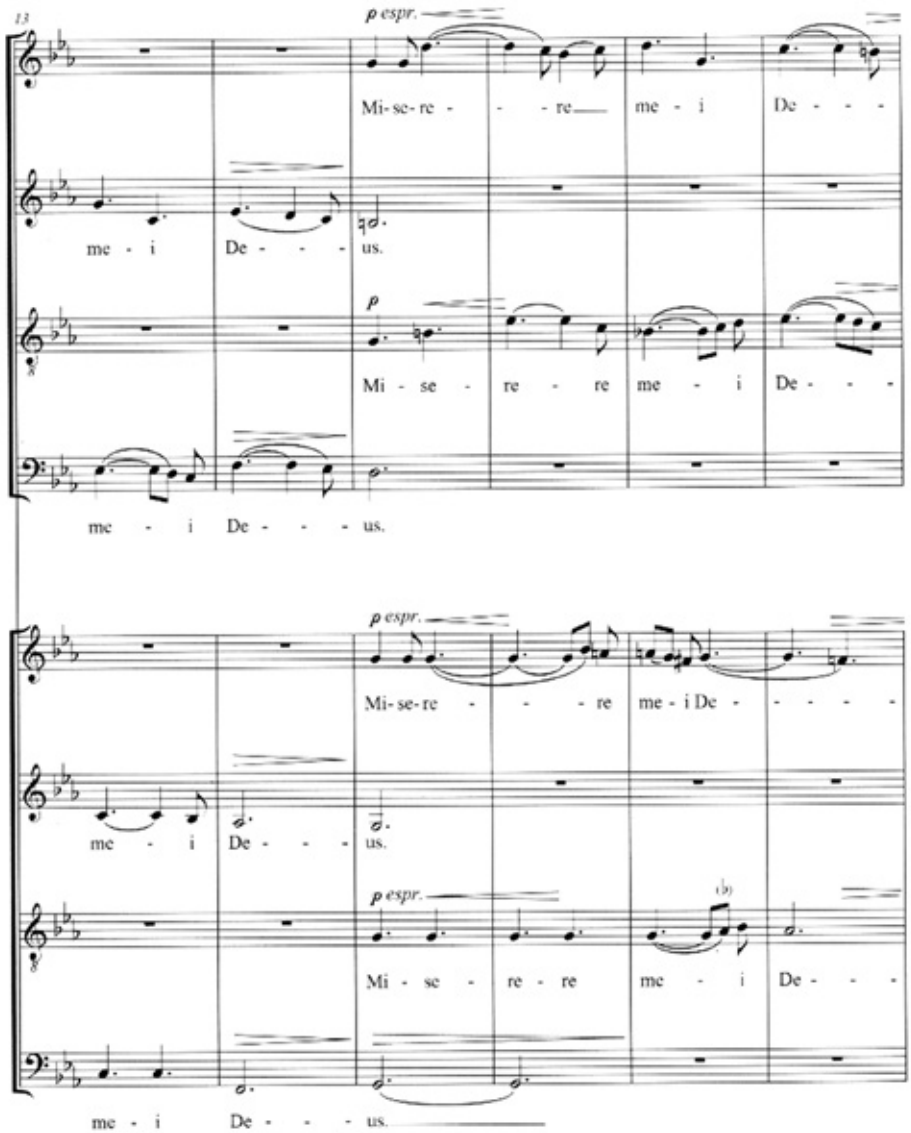
Kodály szűkebb értelemben vett egyházzenei vonatkozású alkotásainak életművön belüli időszakos felbukkanása egyfajta periodikus rendszerességet sugall. Ám az *1. táblázat*ban szereplő művek keletkezési ideje szerint az 1900-as évek elejére datálható első periódust követő három, az 1920-as, 1940-es és 1960-as éveket magában foglaló blokkra osztható kompozíciós fázisról alkotott elmélet aligha adhatna reális képet. Kodály vallásos tárgyú, katolikus felekezethez sorolható darabjai (*2. táblázat*) között ugyanis folyamatosan feltűntek olyan magyar és latin nyelvű szöveggel ellátott kompozíciók, amelyeket a ceciliánus elveket valló egyházzenész kortársak az akkoriban divatos gyűjtőfogalomként használt *motetta* műfajába soroltak.

A korabeli ceciliánus sajtóorgánumok cikkeiben és az egyházzenei reformmozgalom gyűjteményes kiadványaiban fellelhető Kodály-kompozíciók alapján rekonstruálható azon alkotások csoportja, amely illeszkedett a motetta műfajának akkori értelmezés szerint kialakított elvárásaihoz. A *Katholikus Kántor*, majd az 1930-ban alapított *Magyar Kórus* hasábjain olvasható cikkek – többek között Bárdos Lajos, Kerényi György és Molnár Antal tollából – különösen pontosan tükrözik a korabeli befogadás folyamatát.[9]

[8] Ennek leginkább illusztris példája a darab elejének csaknem teljesen azonos, a szövegi és dallami textúra szimultán visszatérése az utolsó ütemekben (97–105. ü.).

[9] [Bárdos Lajos]: „Kodály Zoltán: Psalmus Hungaricus", *Katholikus Kántor* 17/2 (1929. február), 54.; Molnár Antal: „Az egyházi zene története rövid áttekintésben. 1. rész", *Katholikus Kántor* 17/1 (1929. január), 10–11.; uő: „Az egyházi zene története rövid áttekintésben. 2. rész", *Katholikus Kántor* 17/2 (1929. február), 37–39.; uő: „Az egyházi zene története rövid áttekintésben. 3. rész", *Katholikus Kántor* 17/3 (1929. március), 66–68.; Kerényi György: „Kodály Zoltán templomi zenéje", *Magyar Kórus* 7/27 (1937. október), 495–496.; Kerényi György: „Kodály Zoltán szentzenéje", *Magyar Kórus* 19/77 (1949. október), 1638–1640.


6
mf cresc.
f
Mi - se - re - re me - i De - - - us.
p espr.
re - - - - re me - i De - - - us. Mise-re - - - re
- - re me - - - i De - - - us.
re - re me - - - i De - - - us. Mi - se - re - re
mp cresc.
Mi - se - re - re me - i De - - - us.
- - i me - - - i De - - - us. Mi - se - re - re
re - re me - i De - - - us.
me - - - - - - i De - - - us. Mi - se - re - re



5. kottapélda. Kodály Zoltán: *Miserere* (Budapest, Editio Musica Budapest, 1997), 6–18. ütem

Keletkezés dátuma	Mű címe	Apparátus
ca1897	*Mise*	vegyeskar, orgona – torzó
ca1897	*Ave Maria, Esz*	szóló ének, vonóskar
ca1897	*Ave Maria, F*	szóló ének, orgona
ca1898	*Ave Maria, A*	szóló ének, orgona
1898	*Ave Maria*	szóló ének, orgona
1898	*Stabat mater*	férfikar
1901	*Offertorium (Assumpta est Maria)*	bariton szóló, vegyeskar, zenekar
1903	*Miserere*	két vegyeskar
1928	*Öt tantum ergo*	gyermekkar (két szólam), orgona
1929	*Pange lingua*	vegyeskar, orgona
1933	*Vízkereszt*	női / gyermekkar (három szólam)
1935	*Harmatozzatok!*	női / gyermekkar (három szólam)
1935	*Ave Maria*	vegyeskar
1938	*Ének Szent István királyhoz*	vegyeskar / szóló ének, orgona
1940–1942	*Csendes Mise* (I)	orgona
1941	*Első áldozás*	vegyeskar, orgona
1943	*Adventi ének*	vegyeskar / szóló ének, orgona
1942–1944	*Missa brevis*	szóló énekszólamok (S., Mez., A., T., B.), vegyeskar, orgona
1945	*Szent Ágnes ünnepére*	női / gyermekkar (három szólam)
1947	*Naphimnusz*	vegyeskar
1948	*Missa brevis*	szóló énekszólamok (S., Mez., A., T., B.), vegyeskar, zenekar, orgona
1961	*Sík Sándor Te Deuma*	vegyeskar
1966	*Laudes organi*	vegyeskar, orgona
1966	*Magyar mise*	unisono kar, orgona
1966	*Organoedia ad missam lectam* (*Csendes mise* rev.)	orgona

2. táblázat. A Kodály-életmű vallásos tárgyú katolikus felekezethez illeszkedő kompozíciói

Míg a Bárdos Lajos, Kertész Gyula és Rajeczky Benjámin szerkesztésében 1934-ben megjelent *Harmonia Sacra* című kiadványban még csak az *Ave Maria* és az *Öt Tantum Ergo* fedezhető fel,[10] addig az annak átdolgozása nyomán Bárdos, Kertész és Koudela Géza együttes munkájaként elkészült 1935-ös *Magyar Cantuale* című egyházi karénekeskönyvben a szerző *Pange lingua*, *Ave Maria*, *Öt Tantum Ergo*, *Harmatozzatok* és *Vízkereszt* című kórusai is megtalálhatók. A Kerényi György és P. Szedő Dénes szerzőpáros *Naptestvér éneke* (1939), *Szép Jézus* (1940), *Kirelejszom* (1947) című kisgyermekek számára készült egyházi énekgyűjteményeiben Kodálytól a *Bicinia Hungarica* P. Szedő szövegére készült darabja, a *Miatyánk* szerepel.[11]

A Kodály-életmű egyházzenei vonatkozású értelmezésében kimutatható ellentmondások sora a szerző halálát követően sem zárult le. Erről tanúskodik például az az elsősorban ceciliánus komponisták műveit felvonultató, Armin Kircher és Günter Graulich szerkesztésében, Ács József, Czifra János és Kollár Éva közreműködésével a stuttgarti Carus-Verlagnál 2006-ban megjelent *Musica Sacra Hungarica* című kiadvány, amelyben a már felsorolt Kodály-művek részleges átvétele mellett, többek között az *Esti dal*, valamint a *Jézus és a kufárok* is helyet kapott.[12] De még ennél is zavarba ejtőbb az az 1978-as, a Szent István Társulatnál Bárdos Lajos közreadásában (az előkészületek során Kertész Gyulával együttműködve), nyilvánvalóan ceciliánus nézetek alapján összeállított *Motetták és Kodály énekei* című kötet – a közreadók már a címadásánál nehézségbe ütköztek, a műfaji besorolást Kodály esetében kerülni próbálták (*3. táblázat*).

A műfaji besorolás terén mindmáig megmutatkozó következetlenség és óvatosság forrásai feltételezhetően azon – elsősorban Kodály-tanítványoktól származó – írások, amelyek minden lehetséges eszközzel egy olyan mester képét próbálták megalkotni, akire az egyházzene megújításának vezéralakjaként tekinthettek. Utópikus céljaik megvalósításához számos Kodály-kompozíció analízise során irányították rá a figyelmet.

[10] E kompozíciókat minden valószínűség szerint alkalmasnak tartották a kiadvány szerkesztői a liturgikus gyakorlatban történő felhasználásra. Ezt bizonyítja például az 1938-as Szeged-Fővárosi (Minorita) templom énekrendje is, amely szerint többek között az 1938. október 2-i 10 órai énekes misén Wendl kétszólamú férfikari A-dúr miséje és az offertóriumra énekelt Halmos Lászlótól származó *Isten nagyságát* című kompozíció mellett, áldozás után Kodály *Ave Maria*ját szólaltatták meg. Az énekrendben megadott forrásmegjelölés szerint a művet a *Magyar Cantuale*ból választották ki. Vö. [N. N.]: „Énekrend a Szeged-Fővárosi (Minorita) templomi énekkar részére", *Katholikus Kántor* 26/10 (1938. október), 172–173.

[11] Kerényi György – Kodály Zoltán – P. Szedő Dénes: *Naptestvér éneke* (Budapest, Magyar Kórus, 1939); uők: *Szép Jézus. Kodály Zoltán és Kerényi György kis kórusai* (Budapest, Magyar Kórus, 1940); Kerényi György – P. Szedő Dénes: *Kirelejszom. Orgonafüzet. Egyházi énekek kisgyermek-hangra orgonakísérettel* (Budapest, Magyar Kórus, 1947).

[12] Ugyancsak a darab ceciliánus körökben való elismertségéről tanúskodik az Esztergomi Zeneegylet Bánáti Buchner Antal által szervezett hangversenye, ahol a Palestrina, Bach, Verdi és Buchner műveket tartalmazó műsoron Kodály kórusműve is szerepelt. Vö. [N. N.]: „A vakok »Homeros« énekkarának hangversenye Esztergomban", *Katholikus Kántor* 23/6–7 (1935. június–július), 103.

Harmonia Sacra **(1934)**	***Magyar Cantuale*** **(1935)**	***Naptestvér éneke*** **(1939)**	***Szép Jézus*** **(1940)**
Ave Maria	*Ave Maria*	Szemelvények a *Bicinia Hungarica*ából: *Boldogasszony;* *Szent Mihály*	Szemelvények a *Bicinia Hungarica*ából: *Hol legeltetsz;* *Reszket a rózsafa;* *Rossz a Jézus kis csizmája;* *Tücsök szól;* *Búza, aranyszemű búza*
Öt tantum ergo	*Pange lingua*		
	Öt tantum ergo		
	Harmatozzatok		
	Vízkereszt		

Kirelejszom **(1947)**	**Motetták és Kodály énekei (1978)**	**Musica Sacra Hungarica (2006)**
Szemelvények a *Bicinia Hungarica*ából: *Csillagoknak teremtője*	*Ének Szent István királyhoz*	*Esti dal*
	Pange Lingua	*Jézus és a kufárok*
	Adventi ének	*Pange lingua*
	Öt tantum ergo	*Stabat Mater*
		Adventi ének

3. táblázat. Egyházzenei gyűjteményes kiadványokban közölt Kodály-kompozíciók

Kodály recepciója a ceciliánus sajtóban

E törekvés leginkább Kerényi György *Magyar Kórus*ban megjelent írásaiban fedezhető fel.[13] A Kodály-tanítvány cikkeinek elemzése során nemcsak a mester életművének egyik lehetséges egyházzenei olvasatát ismerhetjük meg, hanem egyúttal betekintést nyerhetünk abba a nem minden elfogultságot mellőző világba, amely Kodály tanítványi körét jellemezte.

[13] Kerényi *Kodály Zoltán és a magyar kórus*, 94–97.; Kerényi *Kodály Zoltán templomi zenéje*, 495–496.; Kerényi *Kodály Zoltán szentzenéje*, 1638–1640.; Kerényi György: „Új művek. Kodály Zoltán: Missa brevis", *Magyar Kórus* 15/62 (1945. december), 1143–1144.

Kerényi elsőként Kodály 50. születésnapja alkalmából írt köszöntő cikkében vállalkozott arra, hogy a mester addigi életművét egyházzenei oldalról értékelje.[14] Méltató cikkének „Gyermekkarok és a templom" alcímet viselő szakaszában a *Villő,* a *Gergelyjárás*, a *Lengyel László*, az *Újesztendőt köszöntő*, a *Jelenti magát Jézus* és a *Pünkösdölő* című gyermekkarokat, mint a világi és az egyházi zene között húzódó határvonalat feloldó műveket mutatja be:

> „Csak halványan dereng bennünk valami emlék arról az időről, amikor egyházi és világi ének még testvéri egységben élt egymással. Gyakran hiába volt az egyház tilalma: a templomi énekek összevegyültek a szerelmesekkel, felhangzottak a templomon kívül mindenütt, még a vígadó helyeken is. Hol van ma ez a világ?! Nos nézzétek meg Kodály gyermekkarait."[15]

Kerényi nosztalgikus sorai a korszak egyházzenei viszonyainak tükrében jól láttatják azt a folyamatot, amelynek során a misztériumjáték műfaja lehetőséget teremtett arra, hogy a gregorián dallamok beolvadjanak a nép ajkán élő repertoárba. Mindemellett az egyházzenei reformerek eszményképétől elhatárolódva, az említett gyermekkarok vallásos vonatkozását Kerényi teleologikus módon, elsősorban azok nyelvi–szövegi és tartalmi elemeit vizsgálva igyekezett alátámasztani:

> „A *Villő* mese rejtelmes sorai közt újra és újra felhangzik a templomi szó: Kyrie eleison. Vajjon hogy jutott oda? Mintha egy sugár vetődne ránk az énekes magyarság keresztény, ősi idejéből. […] A *Lengyel László*ban már nem latin szavak, de egy egész imádság-jelenet szerepel, gyermeki finomságú könyörgés a Boldogasszonyhoz. Az *Ujesztendőt köszöntő* mintha mindenestül egyházi ének volna. Az új évben a Messiást hirdeti, a Bárány csillagát, – nap és hold az Urat áldja, az »áldott Jézust«, aki bő áldással látogat minket. Holott ez falusi, világi köszöntő. De bekivánkozik a templomba, tiszta, üde levegőjével, gyönyörű képeivel […]; ritkaszép áhítatos dallamával s szélből összeszőtt hangzataival. A *Jelenti magát Jézus* […] mintha nem is magyar ének volna, hanem úgy fordították le az angyalok nyelvéről. Ki tudná eldönteni: egyházi vagy világi ének? Ahol ez a kettő már egy: abból a világból való."[16]

Ám miként illeszkedhetnek ezen, többségében a népi gyakorlat vallásos mozzanataiból merítő alkotások a szigorú értelemben vett egyházzenei gyakorlatba? Nyilvánvalóan Kerényi középkori praxisra reflektáló gondolatai távolról sem a szűkebb értelemben vett liturgikus zenei kontextusra irányultak. Sokkal inkább a vallásos tematikájú, szakrális funkcióval nem rendelkező művek csoportjának stiláris és esztétikai szempontból ideális képét igyekezett megfesteni, amikor a misztériumjátékok és Kodály népi ihletésű gyermekkarai között vont párhuzamot: „mint ahogy német ünnepi játékokon a város legszebb temploma előtt adják elő a misztérium-drámát, úgy lehetne Kodály gyermekkarait is [megszólaltatni]."[17]

[14] A méltatásban megemlített kompozíciók: *Villő, Gergelyjárás, Lengyel László, Újesztendőt köszöntő, Jelenti magát Jézus, Pünkösdölő, Öt Tantum Ergo* és *Psalmus Hungaricus.* Vö. Kerényi *Kodály Zoltán és a magyar kórus,* 94–97.

[15] Uo., 94.

[16] Uo., 94–95.

[17] Uo., 95.

A cikk folytatásában egy másik, a liturgikus közeggel közvetlen kapcsolatot ápoló terület – ahogyan Kerényi fogalmaz –, a „templomi zene" műcsoportjának két tagja kerül ismertetésre: az *Öt tantum ergó*ról és az általa Kodály „prófétai műveként" aposztrofált *Psalmus Hungaricus*ról mint a „magyar egyházi művészet" kiemelkedő alkotásairól beszél a cikkíró. Ahhoz azonban, hogy közelebb kerülhessünk Kerényi értelmezésének hátteréhez, és ezen keresztül a bennük foglalt művek sajátos olvasatához, értelmeznünk kell a „templomi zene" terminus tulajdonképpeni jelentését.

A leginkább kézenfekvő definíció, miszerint a liturgikus gyakorlatban alkalmazható művek csoportját foglalja magába e kifejezés, nyilvánvalóan nem fogadható el: az egyházzenei reformideológia szigorú, többek között az eladói apparátus összetételét meghatározó előírásainak tükrében például a *Psalmus* nem felelhetett meg a ceciliánusok elvárásainak. Hiszen Kodály oratorikus műként nagyzenekari együttest és szólóénekest is foglalkoztatott a kórus mellett, szövegválasztásában sem a hivatalos, szentírásbeli zsoltárfordítást vette alapul, sőt a mű dallami textúrája sem a ceciliánusok által preferált gregorián repertoárból építkezett. Érzékelve az elméleti és a gyakorlati kontextus között fennálló ellentmondást, újabb diplomatikus megoldási javaslattal él Kerényi: a gyermekkarok ideálisnak vélt előadási helyéhez képest, egy lépéssel közelebb merészkedve a szakrális térhez, ezúttal a templom előterét jelöli meg az előadás optimális színhelyeként.[18]

Ám nem számolt egy másik, szintén szembetűnő ellentmondással. Noha Kodály kompozícióit, írásait Kerényi a katolikus egyházzene megújításával hozza összefüggésbe, mégis úgy tűnik, hogy a „templomi" kompozíciók felsorolása közben, így például a *Psalmus*, a *Jézus és a kufárok* vagy épp az 1949-es cikkben tárgyalt 50. és 121. *genfi zsoltárok* említésével összemossa a protestáns és a katolikus vallási felekezetek közötti határokat:

> „Szenczi Molnár Albert szövege nyolc versszakba foglalja a – katolikus számozás szerint negyvenkilencedik – zsoltár gondolatait és festői képeit. Énekelhetik a katolikusok is, énekeljék együtt valamennyien, Jézus-hívők, a protestáns költő és a katolikus énekkarművész nagy alkotását [az 50. genfi zsoltárt]."[19]

Az, hogy pontosan milyen cél húzódhatott meg Kerényi gondolatai hátterében, nem határozható meg teljes bizonyossággal. Mégis, meglehetősen utópikusnak ható ideák mentén haladó gondolatvilágától, és talán Kodályétól sem állt távol egy egészen sajátos, „zenei ökumené" megalkotásának eszméje.[20] A Kodály-életműben

[18] Ua.

[19] Kerényi *Kodály Zoltán szentzenéje,* 1639.

[20] A századforduló után meginduló világméretű ökomenikus mozgalom egységesítő törekvései – melyek eredményeként az első jelentős mérföldkövet 1948-ban, az Egyházak Világtanácsának megalapítása jelentette – az 1930-as évek Magyarországán sem voltak ismeretlenek, sőt eléggé benne élhettek az egyházi köztudatban ahhoz, hogy a Kerényinél tapasztalt ellentmondás okaként lehessen őket értelmezni. A mozgalommal kapcsolatban lásd Szabó Ferenc SJ: „Ökumenizmus, ökumené", in Diós István – Viczián János (szerk.): *Magyar Katolikus Lexikon.* X. kötet. (Budapest, Szent István Társulat, 2005), 296–298.

1936-tól megjelenő protestáns felekezet körébe illeszkedő darabok leginkább arra utalnak, hogy Kodály minden bizonnyal nem tartotta szem előtt az egyházi felhasználás lehetőségét a komponálás folyamán. E művek rejtett politikai üzenetet közvetítő szimbolikus szövegválasztását Dalos Anna mutatta ki *Forma, harmónia, ellenpont* című könyvének „Palestrina Budapesten" című fejezetében.[21] E vonatkozásban értelmezve Kerényi imént idézett sorait, egy másik, az előbbinél talán hitelesebbnek tűnő olvasat is kirajzolódni látszik: a mestere alkotói eszköztárát jól ismerő tanítvány a magyar nemzet politikai széthúzását feloldó egység metaforájaként élt volna az egyházi képpel?

Összevetve tehát az eddig vizsgált két típust az előadói gyakorlat és a tartalmi–esztétikai jellemzők szempontjából kijelenthetjük, hogy a vallásos vonatkozású alkotások körébe azon művek kerültek, amelyek bár tematikájukat illetően vallásos, többnyire a népi gyakorlattal összefüggésben álló töltettel rendelkeztek, liturgikus kontextusban történő használatra mégis alkalmatlanok voltak. A templomi zene, illetve a feltételezhetően azzal azonos értelemben használt „istenes kórus" fogalmának értelmezése azonban,[22] amint arról a fentebb említett esetek is tanúskodnak, már korántsem ilyen egyértelmű: nyilvánvalóan az alapfeltétel, amely szerint egyházi vonatkozású téma köré épül fel az odailleszkedő darab mondanivalója, ezúttal is változatlan. Ám meglátásom szerint a csoportot alkotó művek heterogeneitásából kifolyólag lehetetlen vállalkozásnak bizonyul az elemző számára egy egységesen végigvezetett logikai összefüggéseken alapuló elmélet kialakítása (az egyes cikkekben tárgyalt művek összevetését lásd *4. táblázat*). Ezt az állítást látszik alátámasztani az 1937-es cikk elején szereplő,[23] a Kodály-életmű legjelentősebb templomi alkotásait aposztrofáló felsorolás is, amely a *Psalmus*t, a *Te Deum*ot és a *Jézus és a kufárok*at foglalta magába.[24]

Az ily módon kialakult Kerényi-féle egyházzenei „műjegyzék" leginkább szembetűnő vonása, egyben hiányossága is, hogy a darabok műfaji–stilisztikai szempontok alapján történő megítélése helyett az elsődleges szempontrendszert a szövegi–tartalmi összefüggések vizsgálata képezte a válogatás során, míg a zenei jellemzők figyelembevétele csak másodlagos aspektusként jelentkezett. A szöveg esetében a latin nyelv akárcsak időszakos feltűnése, valamint a vallásos tematika megjelenése számított

[21] Dalos *Forma, harmónia, ellenpont,* 226.

[22] Kerényi *Kodály Zoltán templomi zenéje* és Kerényi *Kodály Zoltán szentzenéje*.

[23] Kerényi *Kodály Zoltán templomi zenéje,* 495.

[24] Utóbbi egyházzenei vonatkozásban történő értelmezésére már két évvel korábban, a Magyar Kórusnál történő megjelenését követően a *Katholikus Kántor* hasábjain Kemenes Kunst Frigyes vállalkozott: „[Kodály] »Jézus és a kúfárok [sic]« c. hatalmas kórusa egy hatalmasságában megragadó bibliai kép, amelyben a klasszikus vokálpolifónia szólal meg a XX. század hangjaival. A káprázatos hangfestések, a szövegnek sokszorosan felhatványozott drámai érzékeltetése, Jézus zenei ábrázolásának fensége e művet a magyar kórusirodalom reprezentativ alkotásává teszik. Kodály Zoltán karácsonyi ajándékának mértéke csak kodályi mértékkel mérhető! Éppen ezért, ahol Kodály zsenijének égig magasztosult hangjai csendülnek fel, ott »favete linguis«!" Lásd Kemenes Frigyes: „Új Kodály-kórusok", *Katholikus Kántor* 23/1 (1935. január), 12–13., ide: 13.

„Kodály Zoltán és a magyar kórus” (1932. december)	„Kodály Zoltán templomi zenéje” (1937. október)	„Kodály Zoltán szentzenéje” (1949. október)
	Stabat mater (1898)	
	Miserere (1903)	
Psalmus Hungaricus (1923)	Psalmus Hungaricus (1923)	
Villő (1925)		
Gergelyjárás (1925)		
Jelenti magát Jézus (1927)	Jelenti magát Jézus (1927)	Jelenti magát Jézus (1927)
Lengyel László (1927)	Lengyel László (1927)	
Öt Tantum ergo (1928)	Öt Tantum ergo (1928)	Öt Tantum ergo (1928)
Pünkösdölő (1929)	Pünkösdölő (1929)	
Új esztendőt köszöntő (1929)	Új esztendőt köszöntő (1929)	Új esztendőt köszöntő (1929)
	Vízkereszt (1933)	Vízkereszt (1933)
	Jézus és a kufárok (1934)	Jézus és a kufárok (1934)
	Angyalok és pásztorok (1935)	Angyalok és pásztorok (1935)
	Ave Maria (1935)	Ave Maria (1935)
	Harmatozzatok (1935)	Harmatozzatok (1935)
	Karácsonyi pásztortánc (1935)	Karácsonyi pásztortánc (1935)
	A 150. genfi zsoltár (1936)	A 150. genfi zsoltár (1936)
	Budavári Te Deum (1936)	
	A Bicinia Hungaricából: Boldog Isten (1937)	A Bicinia Hungaricából (1937-1942): Boldog Isten / Három zsoltár-bicinium (33., 120. és 124. genfi zsoltárok) / Csillagoknak teremtője / Óh, mely félelem / Krisztus feltámada / Bocsásd meg Úristen / Fohász
		Ének Szent István királyhoz (1938)
		Semmit ne bánkódjál (1939)
		Első áldozás (1941)
		Adventi ének (1943)
		Szép könyörgés (1943)
		A 121. genfi zsoltár (1943)
		Jézus és a gyermekek (1947)
		Az 50. genfi zsoltár (1948)
		Szent Ágnes ünnepére (1945)

4. táblázat. Kodály Zoltán egyházzenei vonatkozású alkotásai Kerényi György írásainak tükrében

nyomós érvnek. A ténylegesen a kompozíciós metódust vizsgáló zenei jellemzők kapcsán ugyanakkor egyértelműen a ceciliánus ideológia által favorizált zeneszerzői eszköztár, így például a 16. századi vokális polifónia jegyeinek kimutatása szükségeltetett ahhoz, hogy bekerülhessen az adott kompozíció a Kerényi-féle egyházzenei Kodály-kánonba. Erre utal Kerényi a népi vallásos gyakorlattal összefüggésbe hozható *Angyalok és pásztorok* című darab kapcsán kibontott gondolatmenetében is, amelyben a reneszánsz idején divatos kétkórusos énektechnika megjelenését vélte fölfedezni:

> „Ennek a kórusnak nemcsak szövege katolikus, dallama vallásos jellegű, de műformája is a templomból ered. Két kórus áll egymással szemben, fent az angyalok kara, lent a pásztorok. Mintha a Szent Márk-templomban hallanánk a nagy velencei mesterek ünnepi kettős karát."[25]

E meglehetősen megengedő, az egyes típusok között csaknem teljesen szabad átjárást biztosító magatartást újfent egy, a népi vallásosság köréből származó, *Új esztendőt köszöntő* című kórusmű kapcsán Kerényi e tézissel definiálta: „Kodály művészete vallásos, tehát konstruktív művészet. A vallás konstrukciójának szellemével lehetőleg rokon egy Kodály-kórus felépítése."[26]

A lista hitelessége tehát a Kodály-életmű vonatkozásában és a ceciliánus eszmék tükrében egyaránt megkérdőjelezhető: míg a tárgyalt Kodály-kompozíciók kapcsán mesterségesen kreált konklúziók többnyire aligha eshettek egybe a művek hátterében húzódó tényleges szerzői szándékkal – hiszen Kodály nyilvánvalóan nem liturgikus alkalmazásra szánta e művek többségét –, addig az egyes darabok kiválasztása során nem merült fel sem a vallási felekezeti (ti. katolikus vagy protestáns) hovatartozás, sem pedig a liturgikus kontextusban történő alkalmazhatóság kérdése.

A szűkebb értelemben vett szakmai szempontok vizsgálata mellett ugyanakkor lényeges a Kerényi-cikkek nyelvének jellemzőiről, azok pszichológiai jellegű vonatkozásairól is szót ejteni. Az eddigi idézetek nyilvánvalóan az elfogult tanítvány képét sugallják. Ám az 1932-es cikk Kodály és az egyházzene közvetlen kapcsolatára fókuszáló gondolatsorából,[27] még ha csak egyetlen mondat erejéig is, egy józanabb vonulat látszik kibontakozni:

> „[Kodály Zoltánt] egész fellépése, személyes működése a magyar egyházi zeneélet vezérévé avatja. […] Kodály vezet bennünket anélkül, hogy beleszólna dolgainkba. Előadást nem tart, cikkeket nem ír az egyházi zenéről […]."[28]

[25] Kerényi *Kodály Zoltán templomi zenéje,* 496.
[26] Uo., 495.
[27] Néhány sorral korábban például Kodály alakját, mint a „jövő egyházi muzsikusait" az autentikus egyházi művészetre, azaz a Palestrina-ellenpontra oktató főiskolai tanárt méltatja – ezzel nyilvánvalóan a zeneszerzés szakon folytatott októti tevékenységére utalva. Vö. Kerényi *Kodály Zoltán és a magyar kórus,* 95.
[28] Ua.

A zeneszerző valódi, tudatosan vállalt elhatárolódásának nyomait kell látnunk e rövid leírásban. Ám Kerényi, ismét fölvéve a pátosszal teli gondolatsor fonalát, mintegy az idézetben említett hiányosságok pótlásaként, a Kodállyal egyházzenei témában folytatott magánbeszélgetéseik visszaidézésére vállalkozik. Az itt megjelenő írásmódban azonban többet kell látnunk a tanára munkássága előtt tisztelgő, elfogult egykori zeneszerzésnövendék laudációjánál.[29] A Kerényi által használt nyelvi fordulatok és költői képek, így például a „termő földbe hullott szavak", vagy a Kodályt, mint „küldetésben járó bibliai alakot" megjelenítő bibliai metaforák többet jelentenek puszta írói fogásnál. Abba a mélylélektani kontextusba nyerhetünk általuk betekintést, ami Kodály és tanítványi körének miliőjét hatotta át:[30] Kerényi, talán János apostol és evangélista, azaz a „szeretett tanítvány" szerepével azonosulva tekinthette küldetésének, hogy az egykori tanítványhoz hasonlóan mestere munkásságáról tanúságot tegyen, és hirdesse azt. E párhuzam pedig nyilván még különlegesebb értelmezést nyerhetett az egyházzene platformján önként vállalt feladatának (be)teljesítése során.

Kerényi küldetésében, egyben írásaiban, kettős célkitűzés nyomai mutatkoznak meg: az egyházzenei reform ügyének képviseletét és Kodály egyházzenei vezetőként történő elismertetését egyformán fontosnak tartotta. E két terület összefonódása jelenik meg Kerényi 1937-ből származó, a *Magyar Kórus* hasábjain napvilágot látott cikkében.[31] Az eddig látottaknál ugyanis direktebb módon beszél úgy Kodály alakjáról – addigi életművének és munkásságának tükrében –, mint a magyarországi cecilianizmus progresszív ágazatának vezéregyéniségéről. E megnyilatkozás hátterében feltételezhetően az a magyar (egyház)zenei hangversenyélet terén kimutatható nagyfokú érdeklődés áll, amely ettől az évtől kezdve Kodály vallásos műveit övezte:

> „Kodály fellépése óta az addig ízlésbelileg széteső magyar kórus-élet két irányban kezd kikristályosodni. Az egyik oldalon a múlt század németes műveltségű karmesterei állnak, múlt századi muzsikájukkal. Ezeknek nem kell sem az új, sem az az igazi régi zene. A másik oldalon vannak az új zene művelői. Ezek Kodálytól elsősorban ízlést, szélesebb látókört tanultak. Ahol ők állnak, onnan meglátszik, hogy a XIX. század az énekkari irodalomban a süllyedés kora volt, – elkerülik ezt a zenét s leszállnak a XVI. és XVII. század arany idejébe, a karének virágzó korába. A haladó magyar énekkarok boldogan veszik Kodályt műsorukra s a nagy magyar mester mellé a történelem nagy mestereit. A fiatal éneklő Magyarország ösztöne, amely Kodály zenéjének hatására Palestrina és Orlando di Lasso felé közelít, hitvallás és bizonyság. A musica sacra világ-kórusába, a szent zeneművészet koszorúsai közé a magyar nép Kodály zenéjével vonul be és foglalja el a századok óta reá váró helyet."[32]

[29] Uo., 96.
[30] Ezen elmélet részleteiről bővebben lásd Dalos Anna: „»Nem Kodály-iskola, de magyar!« Gondolatok a Kodály-iskola kialakulásáról", *Holmi* 16/9 (2002. szeptember), 1175–1191.
[31] Kerényi *Kodály Zoltán templomi zenéje,* 495–496.
[32] Uo., 496.

Kerényi szokásos módon elfogult hangvételű sorai mögött hiteles helyzetjelentés nyomai sejlenek fel: a Magyarország egyházzenészeinek körében a századfordulón jelentkező esztétikai meghasonlottságot bemutató leírás a korszak – a Palestrina stílustól távol álló bajor mintákat követő – liturgikus zenei termésének tükrében abszolút helytállónak tűnik. A Palestrina és Lassus zenéjét közvetítő zeneszerzőről alkotott kép azonban már vitatható, mondhatni egyike a tanítványi kör által tévesen értelmezett kodályi megnyilvánulásoknak. Némi féligazság ugyanakkor mégis kiolvasható e sorokból: az 1930-as évektől megjelenő, a magyar egyházzenét minőségi módon megújítani akaró zeneszerző-csoport tagjai jobbára Kodály zeneszerzés-osztályából kerültek ki, akik a mester kórusműveire mint követendő mintára tekintettek. Következésképp, még ha célzottan nem is az említett reneszánsz szerzőket állította a komponista alkotói tevékenységének középpontjába, tény, hogy az ő munkássága vált az új egyházzenész-nemzedék számára mintaértékűvé.

Ennek lenyomata éppúgy érzékelhető volt a folyamatosan megújuló egyházzenei repertoárban, mint a korabeli sajtóorgánumok, közülük első sorban a *Magyar Kórus* „modernkori" zeneszerzésről értekező cikkeiben, ahol az írók Kodályra nemcsak mint zeneszerzői modellre hivatkoztak, hanem az ő munkásságának tükrében értékelték az újonnan komponált egyházzenei alkotásokat is. Ezt az állítást támasztja alá többek között Molnár Antal *Bárdos Lajos: Három régi magyar egyházi ének vegyeskarra* című recenziója is, amelyben az egykori Kodály-tanítvány új darabjainak kvalitásos vonásait afféle Kodály-örökségként értelmezi:

> „Ahogy Kodály a régi magyar népdalok feldolgozásaiban, Bárdos is elővarázsolja a dalok rejtett lelki gazdagságát, kifejti azok belső életét és anélkül, hogy legkevésbé is kiforgatná eredeti mivoltukból az egyszerű dalokat […]. 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."[33]

Ugyanakkor figyelemre méltó különbség Molnár Antal imént idézett sorai és Kerényi hasonló jellegű munkái között, hogy előbbi Kodályt mindvégig mint az egyházzenei kontextuson kívül álló szerzőt tárgyalja. Persze a forma- és harmóniavilág, valamint a szólamvezetés sajátosságaiban összpontosuló „irányzat" és a kodályi kompozíciós jegyek párhuzamba állításának célja ezúttal is a közvetlen kapcsolódási pont kimutatása a mester munkássága és az egyházzene megújításának folyamata között. Hasonlóképp értékeli Kodály szerepét Molnár *Az egyházi zene története rövid áttekintésben* című, az Egyetemi Szociálpolitikai Intézetben 1928. november 18-án tartott előadásában is, amelyet három részletben közölt a *Katholikus Kántor*

[33] Molnár Antal: „Bárdos Lajos: Három régi magyar egyházi ének vegyeskarra", *Katholikus Kántor* 17/1 (1929. január), 16.

1929. január–márciusi számaiban.[34] E cikksorozat befejező részében a társadalmi-politikai átalakulás és az egyház „modernkori" elvárásokhoz történő idomulásának kontextusában értelmezve az egyházzenei reformok létrejöttét, Kodály alakját azon világi komponisták közé helyezi, akik a templomi zene megújítására irányuló törekvések előkészítői voltak:

> „Előkészítő mesterei e termékeny mozgalomnak többek közt: Kaminski, Braunfels, Kodály a nem-egyházi vallásos hangversenyzenében, az egyházi zenében Messner, Harmat Arthúr, Kromolicky, Goldschmidt Berthold, a ma itt körünkben lévő Bárdos Lajos, a protestánsoknál Keussler, Thomas Kurt és mások."[35]

Mindazonáltal figyelemre méltók Molnár azon, innovatív olvasatot megfogalmazó sorai, ahol a ceciliánus ideákat bigottan követő konzervatív irányzat képviselőinek görbe tükröt mutatva, az egyházzenei reformok újszerű értelmezésére vállalkozik:

> „Az egyházi zene megújulása nem jelenti szolgai utánzását régi korok gyakorlatának, nem jelenti kihült és elmult hatályú kompozitórikus elvek fölmelegítését, hanem jelenti: […] szellemi *csatlakozást* mindahhoz, mi a multban hasonló forrásból, hasonló céllal tört elő."[36]

A konzervatív és a haladó irányzat közötti ellentét egyre élesebbé vált. Amint arra Dalos Anna rámutatott már említett „Palestrina Budapesten" című könyvfejezetében,[37] a *Katholikus Kántor* hagyományos elvekkel rokonszenvezők csoportjához tartozó szerkesztősége egy idő után nem tűrte az ő szempontjukból progresszívnak ható kompozíciós irányzat promotálását a lap hasábjain. Bárdos Lajos Kodály *Psalmus*áról írott recenzióját követően,[38] ahol minden addiginál nyilvánvalóbban hangsúlyozta, hogy az egyházzene minőségi megújításához elengedhetetlenül szükség volna Kodály kompozícióira, Bárdos baráti köre nem publikálhatott többé a folyóiratban.[39]

Az esztétikai megosztottság, amely a ceciliánusokat két egymással szemben álló táborra bontotta, jelentős befolyással volt az egyházzenei szaksajtó Kodály-recepciójára

[34] Molnár Antal: „Az egyházi zene története rövid áttekintésben. 1. rész", *Katholikus Kántor* 17/1 (1929. január), 10–11.; uő: „Az egyházi zene története rövid áttekintésben. 2. rész", *Katholikus Kántor* 17/2 (1929. február), 37–39.; uő: „Az egyházi zene története rövid áttekintésben. 3. rész", *Katholikus Kántor* 17/3 (1929. március), 66–68.

[35] Molnár *Egyházi zene története rövid áttekintésben 3,* 68. Különös, hogy Heinrich Kaminski (1886–1946), Walter Braunfels (1882–1954), Gerhard von Keußler (1874–1949), Thomas Kurt (1904–1973) német, valamint Joseph Kromolicki (1882–1961) lengyel és Berthold Goldschmidt (1903–1996) zsidó származású, magyar egyházzenész körökben kevésbé ismert neveit emelte ki Molnár a reformmozgalom meghatározó alakjaiként.

[36] Molnár *Egyházi zene története rövid áttekintésben 3,* 68.

[37] Dalos *Forma, harmónia, ellenpont,* 217–219.

[38] [Bárdos Lajos]: „Kodály Zoltán: Psalmus Hungaricus", *Katholikus Kántor* 17/2 (1929. február), 54.

[39] Dalos *Forma, harmónia, ellenpont,* 219.

is. Az ily módon kialakult kettős értelmezési kontextus közös vonásai a szűkebb értelemben vett szakmai szempontok mellőzésében, illetve az ennek hátterében álló totális elfogultság megnyilvánulásában érhetők tetten. A pozitív értelemben szubjektív, ceciliánus ideák utópikus vonalát továbbvezető és azt új megvilágításba helyező, jobbára Kodály-tanítványok által képviselt irányvonallal a negatív tekintetben elfogult, Kodályt és munkásságát teljesen figyelmen kívül hagyó, többnyire a konzervatív réteg tagjaiból álló csoportosulás állt szemben. E táborok konfrontációja az említett 1929-es Bárdos cikket, valamint a *Szent vagy, Uram!* körül kialakult botrányt követően erősödött fel igazán. Az erről tanúskodó radikális megnyilvánulások sora a már vizsgálatra került, haladó szemléletű *Magyar Kórus*, valamint a konzervatív *Katholikus Kántor* hasábjain fedezhető fel nagy számban.

Úgy tűnik, hogy összhangban az említett sajtóorgánumok 1930-as évek közepére egyre nyitottabb és objektívabb hangvételével,[40] a reformintézkedések minőségi irányba történő elmozdulásának fokmérőjeként Kodály művei is újból (el)ismertségre tettek szert. Mindez olyan, korábban konzervatív nézeteket preferáló platformokon is érzékelhetővé vált, mint a *Katholikus Kántor*. Jóllehet liturgikus kontextusban továbbra sem beszélhetünk nagymértékű befogadó magatartásról, mégis azok egyre gyakoribb feltűnése a ceciliánus szervezésű hangversenyeken, jelentős áttörésnek minősíthető a korábbi évek tükrében. Különösen igaz ez az 1937-es év koncertjeire,[41] amikor is többek között a „Szent István-heti" rendezvénysorozat szabadtéri, augusztus 18-i Szentháromság-téren megrendezett hangversenyén a szerző egy évvel korábban, fővárosi megrendelésre komponált *Budavári Te Deum* című alkotása is elhangzott. De, ami még ennél is figyelemre méltóbb, az a kompozícióról a *Katholikus Kántor* hasábjain közölt értékítélet:

> „Az utolsó részben Weiner zseniális hangszerelésű »Magyar svit«-je után következett az előadás fénypontja Kodály Zoltán: »Budavári Te Deum«-a. A régi latin szöveg minden szavát a legtisztább egyházi stilusban adja vissza a zene és szinte mérhetetlen a hangulatoknak változása. A felcsattanó, eget ostromló fortissimók után, lágy lírai részek következnek, szép témájú fúga,

[40] Lásd például Harmat Artúr: „Katolikus egyházi zenénk", *Katholikus Kántor* 23/6–7 (1935. június–július), 82–85.; Tornyay Ferenc: „Milyen a mi divatos egyházi zenénk és énekünk és milyennek kellene az Egyház ősi elképzelése és akarata szerint lennie?", *Katholikus Kántor* 25/1–2 (1937. január–február), 17–19.

[41] 1937 tavaszán egri, kecskeméti, pesti és egy olaszországi turné koncertjein elhangzó Kodály művekről tudósított a *Katholikus Kántor* nyári száma: a darabok pontos meghatározásáról Eger és az olasz hangversenykörút esetében esik szó: előbbi az Érseki Tanítóképzőintézet énekkara Bitter Dezső vezényletével a szerző *Ave Maria*ját adta elő, míg a turnén a *Jézus és kufárok*at tűzte a Budapesti Palestrina Kórus műsorára. Kecskeméten a „zenés miséken, kis miséken, körmeneteken" énekelt repertoár szerzőinek felsorolásakor találkozhatunk Kodály nevével Bárdos Lajos, Deák-Bárdos György, Demény Dezső, Harmat Artúr, Kertész Gyula, Halmos László és Tóth Dénes mellett. Míg Pesten a Pécsi Sebestyén orgonahangversenyét keretező Nagy Olivér vezényelte Budapesti Palestrina Kórus műsorának második blokkjában énekelt Kodálytól és Bárdostól származó világi műveket. Vö. [N. N.]: „Hangversenyek", *Katholikus Kántor* 25/6 (1937. június), 102–106. Ugyanezen év novemberében Győrött Kodály *150. genfi zsoltár*a is elhangzott. Vö. [N. N.]: „Hangversenyek", *Katholikus Kántor* 25/12 (1937. december), 210–211.

szólisták többszólamú formái, majd a záró kettős fúga után, a nőikar halk recitálása szinte a felhőkben vész el."[42]

Kovách Andor idézett sorai mindazonáltal meglehetősen visszásan hathattak a kor ceciliánus beállítottságú egyházzenészeinek körében, hiszen a kompozíció már apparátusa miatt is kívül állt az idealizált egyházzenei repertoáron. Koudela Géza néhány hónappal korábban, a darab január 25-i operaházi bemutatója kapcsán nyíltan meg is fogalmazta a műsorfüzet hasábjain, hogy a *Te Deum* nem liturgikus, sőt nem is egyházi mű.[43] Ennek ellenére a közel egy évtizednyi sokatmondó hallgatás után az 1937-es év a magyarországi ceciliánusok konzervatív köreiben is áttörést hozott Kodály (egyházzenei) kompozíciós tevékenységének elfogadásában. Mi több, az oly sokat vitatott előadástechnikai kérdések körében, így például a hangadás kérdése kapcsán is helyet kapott, ha elfogadásra nem is került a mester álláspontja:

„Hogyan adjak hát hangot? – kérdi a karnagy. Akárhogy, csak a közönség ne lássa, és ne hallja! A módját majd elmagyarázzák (esetleg a karnagytovábbképző tanfolyamokon) azok a fiatalabb karvezetőink, akik tudják. Nem boszorkányság. Csak nem lehet bármely rosszul vezetett karban máról holnapra megvalósítani. Rendszeresen rá kell szokni már a próbákon. Ez pedig az egész próbamunka változott rendjét jelenti. A szokásos állandó zongoracsépléssel nem jutunk el ide."[44]

A *Magyar Dal* egyik 1937-es számából idézett,[45] hangadás problematikájáról értekező Kodály-cikk részletei a *Katholikus Kántor* hasábjain is megjelentek. Kodály általános karnagyi gyakorlat kapcsán megfogalmazott gondolatait ugyanis éppúgy aktuálisnak találták a lap szerkesztői az egyházzenei praxisban is. Amint arra már utaltam, teljesen elfogadó attitűdről a korabeli egyházzenei közélet frontján nem beszélhetünk Kodály működése kapcsán, így jellemzően ahelyett, hogy a magyar zenei élet nemzetközi kontextusban is elismert alakjának véleményét vették volna alapul, a folyóirat szerkesztősége inkább „pályázatot" hirdetett a probléma lehetséges megoldásának felkutatására a következő kérdések megválaszolásával:

„1. Miként történjen templomban? (a capella éneklés). / 2. Miként a dobogón? / 3. Miként a mikrofonba? (Mindenki számolhat egy helyszini közvetítéssel.)
Díjak: I. díj: egy „Liber usualis" / II. díj: Kapossy: „Szertartáskönyv"-e / III. díj: Werner: „Éneklő Egyház"-a. / Határidő: 1938. február hó 20."[46]

[42] Kovách Andor: „István Király Dicsérete", *Katholikus Kántor* 25/9 (1937. szeptember), 138–139. Az említett művek mellett ugyanazon a napon a Belvárosi Főplébánia templomban Harmat Artúr vezényletével és Kereszty Jenő orgonajátékában a második, „mai magyar zene" feliratot viselő blokkban Kodály *II. Tantum ergó*ja, illetve orgonára íródott *Praeludium*a hangzott el.

[43] Vö. Eősze *Kodály Zoltán életének krónikája,* 158.

[44] Kodály Zoltán: „A hangadás", *Magyar Dal* 42/2–3 (1937. március–április), 4–5., ide: 5. Vö. Bónis Ferenc (szerk.): *Visszatekintés I.* (Budapest, Argumentum Kiadó, 2007), 60–61., ide: 61.

[45] Kodály tanítványi körének tevékenysége a *Magyar Dal* működése kapcsán is kimutatható: Bárdos Lajos például 1940–1941-ben maga is a szerkesztőcsoport tagja volt.

[46] [N. N.]: „Hangadás", *Katholikus Kántor* 26/1 (1938. január), 8.

A pályázat által kiváltott reflexiók mindazonáltal sokkal inkább a kántorképzés kérdését állították előtérbe, semmint a hangadásét. Hiszen, amint azt a fenti Kodály-idézet is sugallja, a szakszerű hangadáshoz szükséges ismeretek elsajátításához elengedhetetlen lett volna a megfelelő szakmai színvonalú oktatásban történő részvétel. Erről tanúskodik a pályázat egyik díjazottjának, Babocsay Jánosnak egy cikke is, amely 1939 tavaszán látott napvilágot a lap hasábjain. A szerző az első pályázathoz hasonló jellegű, újabb felhívások kiírására ösztönözte a folyóirat szerkesztőségét *Az utolsó szó jogán…* című írásában, amelyhez a következő témakörök kidolgozására tett javaslatot: „Megfelel-e a kántorképzés mai formája a célnak és a Motu proprio szellemének? […] Részletesen leírandó, minő eljárás alapján vezette be a kántor a Sz. v. U. énekeit, úgy hogy a nép elfogadta? Vagy: Minő eljárással akarta bevezetni a kántor, de a kisérlet nem sikerült?”[47]

Mindazonáltal újabb, az eddig látottaknál is hangsúlyosabb módon kerül előtérbe Kodály alakja a *Katholikus Kántor* 1938-as Eucharisztikus Kongresszus eseményeire fókuszáló számának „Hangversenyek” rovatában, ahol külön alfejezetet kapott a két, tisztán Kodály-kompozíciókat felvonultató koncert ismertetése. A *Magyarokhoz* című kórusmű alapján „nem sokaság, hanem lélek…” mottóval a Győri Ének- és Zeneegylet által megrendezett 1938. május 8-i koncerten Kodály világi kórusművei mellett az *Ave Maria* és a *150. genfi zsoltár* került előadásra.[48] Ám ami még ennél is figyelemre méltóbb, hogy a Kongresszus programjai között külön megrendezett Kodály-hangverseny célja a recenzens szerint az volt, hogy „a magyar néplélek legőszintébb megnyilatkozását, az egyházi és világi magyar dallam[okat]” is megismertessék a külföldi résztvevőkkel.[49] E sorok alapján talán nem túlzás azt állítani, hogy Kodályt, mint modellt, vagy legalábbis mint a magyar (egyház)zenei közeg illusztris alakját kívánták, mintegy a modern magyar zenei élet propagátoraként nemzetközi kontextusban bemutatni.

Kodály egyházzenei jelentőségének nemzetközi elismertetésére tesznek kísérletet azok az 1950-es és 1960-as évekbeli – feltehetően részben magyar szerzők tollából származó – híradásai a német szaksajtónak, amelyekben a magyarországi modern mesterek között első helyen tesznek említést Kodály Zoltánról, mint az új magyar egyházzenei ideál megtestesítőjeként aposztrofált *Missa Brevis, Pange lingua, Budavári Te Deum, Tantum Ergo, Ave Maria* és további magyar nyelvű „motetták” szerzőjéről.[50] E híradások hátterében több megfontolás is állhatott: a nemzetközi zenei élet már elismert alakjának szerepeltetése például azt a látszatott kelthette a külvilág előtt,

[47] Babocsay János: „Az utolsó szó jogán…”, *Katholikus Kántor* 27/3 (1939. március), 45.

[48] Kórusművek: *Nyulacska, Gólya-nóta, A süket sógor, Gergelyjárás, Táncnóta, Karádi nóták, Kit kéne elvenni?, Zölderdőben, Katalinka, Madarak voltunk, Mikor mentem misére, Lengyel László, Pünkösdölő, A magyarokhoz;* énekhangra és zongorára készült népdalfeldolgozások: *Jaj de szerencsétlen időre jutottam, Ifjúság, mint sólyommadár, Azhol én elmenyek, Tőlem a nap, Kitrákotty-mese.* Vö. A. L.: „A Kodály-kultusz jegyében”, *Katholikus Kántor* 26/6–8 (1938. június–augusztus), 139–140.

[49] A. L. *Kodály-kultusz jegyében,* 140.

[50] Hungarus: „Die neuere Kirchenmusik in Ungarn”, *Musica Sacra* 72/11–12 (1952. november–december), 249–252. és Rudolf Quoika: „Über die Kirchenmusik in Ungarn”, *Musica Sacra* 83/6 (1963. június), 178–180.

hogy a magyar egyházzene ügye kvalitásos mederben haladt a pártállami diktatúra legsötétebb éveiben is. Ugyanakkor ezen túlmenően feltehetően egy sajátos szellemi összefogás nyomai is kirajzolódni látszanak Kodály katolikus egyházzenei körökben történő magyarországi elfogadásának hátterében.[51]

A politikai kölcsönhatások Kodály megítélésében már korábban is fontos szerepet játszottak. Jól szemlélteti ezt a szociáldemokrata irányultságú Jemnitz példája, aki bár korábban erőteljesen bírálta Kodályt, mégis, az 1930-as évek végére – a politikai helyzet válságossá válásával párhuzamosan – nyíltan békejobbot nyújtott neki. Így például 1943 februárjában az egyértelmű elismerés hangján írt zenekari *Concertó*ja bemutatója kapcsán a szerzőről.[52] Az okok egyike bizonyára az 1936 után egyre erősödő népfrontos politikában keresendő, amely az egyébként korlátozott nyilvánosság előtt is szót emelt a kormányzati politikával szemben.[53]

A nácizmus elleni összefogás meghatározó nemzetközi platformjainak egyikeként értékelhető az említett 1938-as Eucharisztikus Kongresszus is,[54] amelynek hangversenyprogramjában Kodály zeneszerzői személye kiemelt helyet kapott. A Zeneművészeti Főiskola nagytermében 1938. május 27-én megrendezett világi és egyházzenei alkotásokat fölvonultató koncert pontos műsora ugyan nem derül ki sem a *Katholikus Kántor* vonatkozó híradásából, sem Jemnitz Sándor két nappal később a *Népszavá*ban megjelent kritikájából.[55] Jemnitz furcsamód két olyan kompozíciót méltat ebben, amely biztosan nem szólalt meg a hangversenyen:

> „Szinte elcsodálkozhattunk, hogy Kodály mennyi gyönyörű vallásos kompozicióval ajándékozta meg a magyar énekkarokat és ha így a távlatból visszatekintünk a Kongresszus eseményeire, valahogy sajnáljuk, hogy a külföldiek nem hallhatták például Kodály: Psalmus Hungaricusát, amely a fájdalmasan tűrő magyarság legmélyebb himnusza, vagy pedig a gregorián és a magyar dallamok legzseniálisabb tárházát, az igazán magyar Budavári Te Deumot."[56]

Az 1930-as évek második felében tapasztaltak ellenére Kodály, az egyházzenész még évekkel később is megosztotta a magyar liturgikus zenei közéletet. Komáromi László szalézi teológus 1944-ben a *Magyar Kórus* hasábjain megjelent cikke, amelyben egy –

[51] Eősze *Kodály Zoltán életének krónikája,* 154–174.

[52] Jemnitz Sándor: „Ünnepi Kodály-estjét […]", *Népszava* 71/31 (1943. február 9.), 7. Vö. Eősze *Kodály Zoltán életének krónikája,* 188.

[53] Romsics Ignác: „III.5. A Horthy-korszak. A politikai rendszer jellege", in uő: *Magyarország története a XX. században* (Budapest, Osiris Kiadó, 2010), 222–235.

[54] Gergely Jenő: „»Viharfelhők alatt«: világkongresszus és világpolitika", in uő: *Eucharisztikus világkongresszus Budapesten – 1938* (Budapest, Kossuth Kiadó, 1988), 63–89., ide: 76–78.

[55] Előbbi recenzense egyedül *A magyarokhoz* című darabról, mint „bizarr harmóniájú mesterműről" tesz említést, míg Jemnitz a *Karádi nóták* zárószakaszának ráadásként történő megismétléséről ír mindössze az elhangzott műsor kapcsán. Vö. ua. és Jemnitz Sándor: „Kodály-kórusokat […]", *Népszava* 66/121 (1938. május 29.), 5.

[56] Ua.

1942-ben torinói hittudományi tanulmányokat folytató – rendtársa esetéről számolt be, világosan rámutatott kora magyar és nemzetközi zenei életének Kodályhoz fűződő viszonyára:

> „Mikor megmondta társam, hogy magyar, felcsillant az olasz mester szeme: / Ungherese? Ismer magyar zenészeket? / Igen. / Nos? / Hirtelen meglepetésében azt sem tudta a kérdezett, hogy kit említsen. Végre Koudelát, Bárdost, Halmost, a régebbiek közül pedig Lisztet említette meg. / Igen, igen … de Bártók, Kodáli?! Ezeket nem ismeri? Kodáliról mit tud? / Azt mondják, – felelte társam kissé bizonytalan hangon – hogy most Magyarországon Kodály a leghíresebb zenész. / Nemcsak Magyarországon, […] nálunk is Olaszországban, az egész világon a legelsők között van! / […] kérte a tanár, hogy jövő ősszel (1943) hozzon magával néhány [Kodály, vagy Bartók] darabot; a Psalmus Hungaricus-t *okvetlenül!*"[57]

Az 1930-as évek első felének Kodály-ellenes hangulata e sorok tanúsága szerint hosszú távú nyomokat, beidegződéseket hagyott maga után a magyar zenei életben. De vajon miért oldódtak fel olyan lassan ezek az ellentmondások? Kodály egyházzenei munkássága sosem illeszkedett igazán a ceciliánus kánonba. Ugyanakkor indirekt módon mégis minden magyar egyházi komponistánál maradandóbbat alkotott: a művek mellett, afféle Kodály-örökségként, az egyházzenei reformok kivitelezésén fáradozó tanítványok, így például Bárdos Lajos és Kertész Gyula munkásságán keresztül pedig egy új, minden addiginál színvonalasabb, „katolikus és magyar" egyházzenei élet alapját vetette meg, ily módon garantálva stiláris–esztétikai elvárásainak továbbélését a magyar egyházzenei élet platformján.

Kodály és a ceciliánus ideológia

Függetlenül attól, hogy a zeneszerző egyes tanítványai, különösen Kerényi György, mindent megtettek azért, hogy mesterüket a magyar egyházzene megújítójának szerepében tüntessék fel, teljes bizonyossággal kijelenthető, hogy Kodály mindvégig tudatosan és szándékosan kívül akart maradni a ceciliánus nézeteket preferáló szakmai körökön. Ám ez távolról sem jelentette azt, hogy ne érdekelte volna az egyházzene, vagy éppen el kívánt volna határolódni attól. Kodály 1920-as évektől komponált liturgikus vonatkozású darabjait egyértelműen a szerző egyházzenei reformmozgalomra adott sajátos reflexióiként kell értelmeznünk. Ezt az állítást látszanak bizonyos szempontból alátámasztani az 1923 őszétől időről időre felbukkanó „Palestrina Budapesten" felirattal ellátott jegyzetei is, amelyek a zeneszerző magyar egyházzene ügye iránt mutatott aktív érdeklődéséről tanúskodnak. E feljegyzések között található „Palestrina felé" címmel ellátva az a mindössze néhány sorból álló, ám annál lényegre törőbb „helyzetjelentés", amelyben Kodály a ceciliánus reformok két alapvető gyengeségére világít rá:

[57] Komáromi László: „Szeresd a magyart!", *Magyar Kórus* 14/3 (1944. június), 1047–1048.

„Öncsalás volt: Fux és utána annyian Beethovenig azt hitték. Palestrina. Eleinte a XVI. század stílusa. Morley. Később akaratlanul mind több vegyült bele a korból. – Magyar (?) jövő: szaladgálnak zene*szerző*nek hitt alakok: fegyvertelenül, nyers erőre bízva. Fiatalság: nincs ideje. Esze megjön: késő. Világkrízis."[58]

E gyengeségek tehát: a Palestrina-stílus nem autentikus módon történő alkalmazása a zeneszerzői gyakorlatban, és – talán éppen ennek a következetlenségnek a kiváltó oka –, hogy az egyházzenei repertoár megújítására vállalkozó alkotók többnyire híján voltak azon kompetenciáknak, amelyek színvonalas darabok megírására predesztinálhatták volna őket. De távolról sem merül ki ennyiben Kodály probléma-analízise: a vaskos jegyzetköteg lapjaiból a ceciliánus praxis terén megjelenő, elsősorban Palestrina-műveket mellőző előadói gyakorlat hiányosságairól is képet kaphatunk.

Kodály egyházzenei kontextusban értelmezhető zeneszerzői megnyilvánulásai véleményem szerint kettős célt szolgáltak: egyes alkotásai azon esztétikai meghasonlottság feloldására irányuló kísérletként értékelhetők, amely a Palestrina stílusát preferáló ceciliánus elvek és azoknak gyakorlati megvalósulása között mutatható ki, míg mások az egyházzenei repertoár ideológiai alapoktól független, nívós megújítására irányuló útmutatásokként foghatók fel. Kétségtelenül előbbi csoportba illeszkednek a szerző 1928-as *Tantum ergo*inak *a capella* tételei, valamint az azok átdolgozása nyomán háromszólamú vegyeskarra készült, 1929-ből származó *Pange lingua*. Az utóbbi, Molnár Antal által a magyar egyházzene megújításának mérföldköveként megjelölt darabban különösen jól érzékelhető az az ellenpontozó polifon szólammozgás, amelynek alkalmazása a ceciliánus elveket valló komponistáktól lett volna elvárható.[59] Vélhetően az ehhez hasonló, vokális alkotásokban megjelenő kompozíciós technikai elemeken alapult a már említett Kodály-tanítványi kör és a 20. század magyar egyházzenei életének vezető személyisége, Harmat Artúr azon, a feltehetően ceciliánus elveket promotáló szándékkal kialakított elmélete, amely szerint Kodály kórusainak modelljei Palestrina vokális polifon alkotásai voltak.[60]

[58] Vargyas Lajos (szerk.): *Közélet, vallomások, zeneélet* (Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1989), 289.

[59] A darab ceciliánus körökben elért népszerűségéről árulkodnak a reformmozgalom szellemében szervezett egyházzenei hangversenyek műsorai is, ahol gyakorta tűzték repertoárra Kodály *Pange lingua* című kompozícióját. Így például az 1929. november 22-i Cecília-ünnep egyetlen budapesti helyszínén, a Regnum Marianum kápolnában megrendezett koncert egyik műsorszáma az említett Kodály-kórus volt Kertész Gyula *Cantatibus organis*, Pitoni C*antate Domino,* Vittoria *Ave Maria,* Canniccari *Kyrie eleison,* Harmat *Dominibitur* és *Csudákkal tündöklő,* valamint Bárdos *Nyujtsd ki mennyből* című feldolgozásai között. Lásd Fleischhacker M.: „Kaleidoszkop", *Katholikus Kántor* 17/12 (1929. december), 241–244., ide: 242. De ugyancsak feltűnik Kodály neve a pécsi Szeráfi Kórus 1931. június 7-i pécsi ferencesek plébániatemplomában előadott műsorán is, ezúttal Bach, Beliczay, Bizet, Franck, Kőnig, Mendelssohn, Rousseau és Schubert művek között – hogy pontosan mely alkotásáról van szó, nem derül ki a rendelkezésre álló forrásból. Vö. [N. N.]: „Hangverseny", *Katholikus Kántor* 19/6 (1931. június), 92.

[60] Ennek részleteiről bővebben lásd Dalos *Forma, harmónia, ellenpont,* 213–231.

Ám épp e téves értelmezés alapjait dönti le Kodály egyházzenei vonatkozású műveinek azon csoportja, amely – olvasatom szerint – az egyéni utat valló kompozíciók köreként jelölhető meg. Úgy gondolom, hogy e darabok reflektálnak a kortárs liturgikus gyakorlatra is. Ám egyúttal a komponista a korábbiaknál is markánsabban juttatja érvényre saját, érett zeneszerzői stílusát és eszköztárát. A ceciliánusok újonnan szerzett egyházzenei alkotásainak többnyire alacsony színvonalát és a halovány Palestrina-recepciót kifogásoló meglátásai mellett, Kodály kemény kritikával illette már említett jegyzeteiben a liturgikus előadói apparátus, azon belül is elsősorban az orgonisták szakmai felkészületlenségét:

> „Orgona mindig túl erős. Néha melléfog. Improvizálás szánalmas. […] A cappella-betét: azért hamis, mert az orgona nem kísér. A többi azért hamis, mert kísér. Hamis oltár, hamis kórus. Végig improvizált csendes *(mise)* evangéliumig háromszor hatnegyedhöz ért, de nem tudta befejezni. Toldotta-foldotta, végre evangéliumnál hirtelen el kellett hagyni. Ugyanúgy úrfelmutatás előtt beleorgonált már az 1.-2.ik csendítésbe, mert nem készült el idejében. Forma? dallam? ritmus? nincs, csak akkord-tömegek véletlen keletkezett dallammal."[61]

A művek koncepciójának kiérlelése Kodály vallásos tárgyú alkotásainak esetében olykor akár több évet is igénybe vehetett. E folyamat egyes állomásaként foghatók fel a mise műfajában létrehozott szerzeményei is. A három különböző, textúrájában szoros hasonlóságot mutató műalakban elkészült *Missa brevis* megalkotását, ahogyan Kodály maga fogalmazott, a „gyakorlati szükség" váltotta ki.[62] Első, 1942-es orgonaszólóra írt verziójának vázlatai a szerző 1944-es rádiónyilatkozata szerint egy hosszabb vidéki tartózkodás idejéről valók, amikor is a nagy hó miatt a völgyben rekedt kántort Kodálynak kellett helyettesítenie a harmónium mellett a galyatetői kápolna csendes miséjén.[63] A mű gyakorlati alkalmazására irányuló szerzői szándékhoz tehát nem fér kétség. Ugyanakkor, míg a darab első változata szemben állt a X. Pius által kiadott *Motu proprio* csendes misék gyakorlatát elvető rendelkezésével, addig az 1942–1944 között elkészült második, orgonára, vegyeskarra és szólóénekesekre adaptált verzió apparátusa tekintetében már jobban illeszkedett kora egyházzenei elvárásainak körébe.

A *Magyar Kórus* hasábjain olvasható recenziók azonban éppen e következtetés ellenkezőjét sugallják. A *Missa brevis*t bemutató 1945-ös Kerényi-cikkben meglepő módon ezúttal pusztán a darab formai–tematikai összefüggései kerülnek előtérbe, a mű ceciliánus közegben történő kényszeres értelmezése nélkül.[64] Ugyanakkor 1949-ben a *Csendes mise* névtelen recenzense már olyan darabként méltatja az orgonára készült kompozíciót a *Missa brevis*-szel egyetemben, „amelyben a mester a keresztény Nyugat nagy alkotásaival egyvonalba emeli" a magyar egyházzenei eszméket.[65]

[61] Vargyas *Közélet, vallomások, zeneélet,* 295.
[62] Breuer János: *Kodály-kalauz* (Budapest, Zeneműkiadó, 1982), 249.
[63] Ua.
[64] Kerényi *Új művek. Kodály Zoltán: Missa brevis,* 1143–1144.
[65] F. B.: „Új művek. Kodály Zoltán: Csendes mise (orgonára)", *Magyar Kórus* 19/76 (1949. június), 1628.

A mű kora egyházzenei közegében történő megítélése során különbséget kell tennünk a szűkebb értelemben vett reformelőírások és a tágabb, esetenként azoktól elvonatkoztató, zeneszerzői ideált kereső, haladó csoport megközelítésmódja között. Az előbbi kontextus értelmezéséhez a darab mélyebb dimenzióinak, a vokális textúra szólamvezetésének és harmóniavilágának vonatkozásában kell következtetéseket levonnunk. A darabban fellelhető gazdag kompozíciótechnikai eszköztár analitikus szempontból több értelmezési lehetőségnek is teret adhat. A már említett ismeretlen recenzens a *Csendes mise* textúrája kapcsán „Palestrina, Bach és Liszt abszolút zenei eszményével" von párhuzamot – egyesítve a 19. század egyik vezető zeneesztétikai irányvonalát a századforduló egyházzenei reformjának eszményképével.[66] Ezáltal olyan alkotásként tünteti fel Kodály kompozícióját, amely csupán liturgikus funkcióra irányuló zenei tartalmat közvetít. Mindazonáltal zavarba ejtő, hogy a felsorolt zeneszerzői példaképek között a protestáns Bach és a cecilianizmus egyik vezéralakja, a Franz Xaver Haberl által kifogásolt Liszt Ferenc neve is ott szerepelt. A Liszt-kompozíciók ugyanis éppen túlzottan világi hangvételük miatt képezték állandó vita tárgyát a ceciliánus körökben, különösképp 1871-től Haberl 1910-ben bekövetkezett haláláig.[67]

Breuer János néhány évtizeddel később, nagyon hasonlóan ahhoz, ahogyan a Kodály-kortársak megfogalmazták érveiket, a *Csendes mise*hez kötődő elemzésében a világos polifon textúra alkalmazását, illetve a reneszánsz szófestő gyakorlatához közelítő zeneszerzői megnyilvánulásokat mint Palestrina stílusvilágára utaló jegyeket értelmezte.[68] Ám, ahogy arra Dalos Anna már említett munkájában fölhívja a figyelmet,[69] nem mehetünk el szó nélkül a szólóorgonás változatban különösen jól érzékelhető tömör akkordtömbökben mozgó textúra mellett sem (*6. kottapélda*). A következetesen visszatérő, a korálfeldolgozások szerkezetével rokonítható szólamkezelés és a kontrapunkt megjelenése a barokk Bach művei által képviselt irányzatának tudatos alkalmazásáról tanúskodik, mely koncepció az 1949-es recenzió kapcsán is felmerült.[70] A gregorián és a népi dallamot egyaránt mellőző textúra stiláris és harmóniai nyelve tehát nyilvánvalóan távol állhatott a szűkebb értelemben vett ceciliánus elképzelésektől. A mise 1948-as zenekari kíséretes változata a korabeli egyházzenei viszonyok közepette még inkább a koncertelőadások keretei közé tette besorolhatóvá a darabot a liturgikus gyakorlatban történő alkalmazás helyett. Ám az első változat, az 1966-os *Organoedia ad missam lectam* címen megjelent, regisztrálásra is javaslatokat adó átdolgozás ugyanakkor akár követendő mintának is tekinthető, amely az egyházzenei praxisban Kodály által oly sokat kifogásolt, stilárisan hetero-
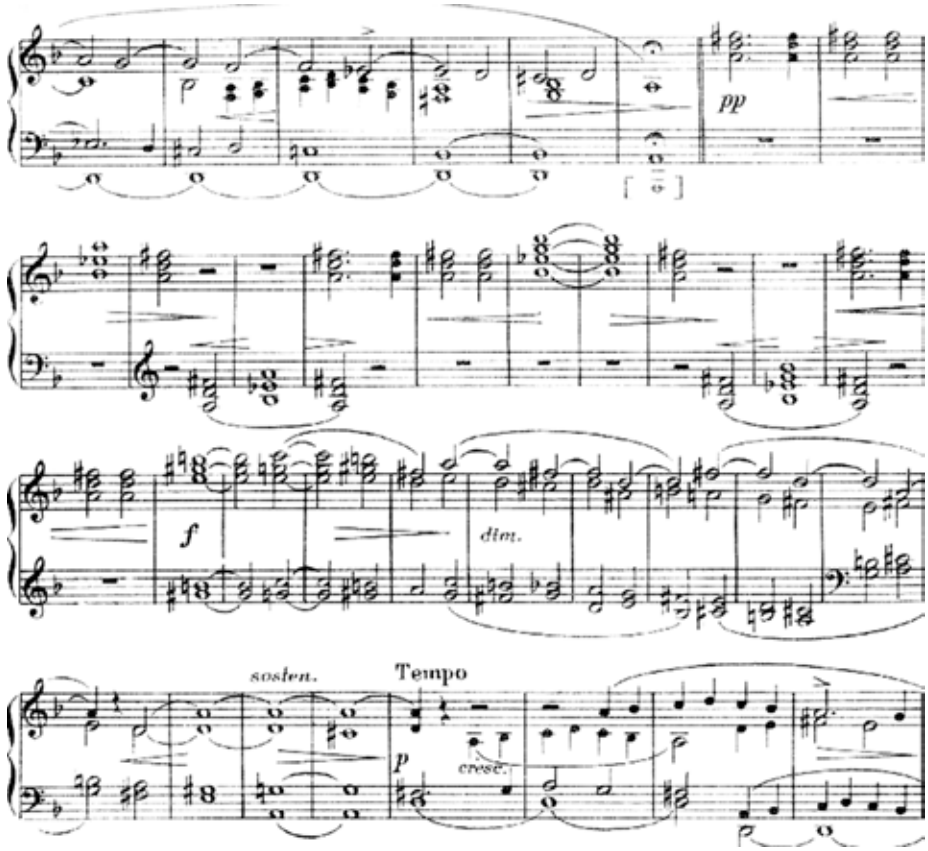
[66] Ua.

[67] Watzatka Ágnes: „Liszt Ferenc kapcsolata a német Cecília-mozgalommal a Liszt–Witt levelezés tükrében", in Kiss Gábor (szerk.): *Zenetudományi Dolgozatok 2013–2014* (Budapest, MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2016), 317–358., ide: 346–347.

[68] Breuer *Kodály-kalauz,* 260.

[69] Dalos *Forma, harmónia, ellenpont,* 229.

[70] Ua.



6. kottapélda. Kodály Zoltán: Csendes mise – Agnus Dei, 72–107. ütem

gén képet mutató, időkezelésben és játéktechnikában egyaránt komoly hiányossággal bíró kántori gyakorlatot terelhette volna helyes irányba. Szemben a *Missa brevis* olykor concertáló, monumentális jellegével, a szerző utolsó, 1966-ból való *Magyar miséj*e puritán, mindössze egyetlen énekszólamot és orgona- vagy harmóniumkíséretet foglalkoztató apparátusa már közelebb állhatott a kortársak által autentikusnak vélt liturgikus gyakorlatban alkalmazható zeneművekről alkotott képéhez. Jóllehet a Bach-korállettétek világát idéző orgonaszólam továbbra is Kodály önálló, ceciliánus elveket tudatosan mellőző szándékáról tanúskodik.

Kodály hivatalos egyházi recepciója

Kodály az 1940-es években és ezt követően keletkezett vallásos tárgyú alkotásait a liturgikus közegben szerzett tapasztalataiból kiindulva formálta meg. Erről tanúskodik *Első áldozás* című kórusra és orgonára készült darabja is, amelynek egyházi recepciójában különösen jól megmutatkozik a modern egyházzenei irányvonallal szemben állók elfogult szemlélete. Bár a mű eredeti,[71] 12. századi gregorián dallamot földolgozó zenei anyaga kétségkívül jól összeegyeztethetőnek bizonyult a Cecília-mozgalom által támasztott elvárásokkal, a szövegváltozatok, amelyeket P. Szedő Dénes (1902–1983) ferences szerzetes írt a darabhoz, az 1941-ben alapított Országos Egyházzeneművészeti Tanács jóváhagyása ellenére, az Esztergomi Főegyházmegyei Hatóság által többször is elutasításra kerültek. Az eljárás dokumentációjának legkorábbi anyaga egy Harmat kézírásával, feltehetően az Országos Egyházzeneművészeti Tanács részére benyújtott zenei aspektusú, 1941. december 24-én kelt bírálat. Ebben Harmat, maga is a bizottság tagjaként, a ceciliánusok ideológiai elvárásaira alapozva, a mű zenei textúrájának gregorián eredetére hivatkozott, amikor a darabot elfogadásra javasolta:

> „A magyar egyházi zenének feltétlenül nyeresége egy nálunk ismeretlen gregorián dallamnak a feltámasztása. Ez a jelen esetben annyival is örvendetesebb, mert az első áldozás témaköre egyh[ázi] énekkészletünkben egyáltalában nincs túlzsúfolva, sőt ellenkezőleg, eléggé szegény. A feldolgozás zenei része természetesen – minden eredetisége mellett is – kifogástalanul jó és komolyan egyházias."[72]

Úgy tűnt, hogy a továbbiakban sem az Egyházzeneművészeti Tanács, sem az annak döntéseit felülbíráló joggal rendelkező székesfehérvári püspöki és esztergomi érseki hivatal nem emelt szót a kompozícióval szemben. Ugyanakkor a latin szöveg magyar fordítása kapcsán megfogalmazott kifogások több hónappal késleltették a darab egyházi közegben történő elfogadását. Habár az Egyházzeneművészeti Tanács által a szöveg véleményezésre kijelölt két pap-költő, Sík Sándor (1889–1963) és Székely László (1894–1991) kőszegi esperes-plébános P. Szedő munkáját elfogadhatónak ítélte költészeti és teológiai szempontból egyaránt, mindkét bírálatból kiolvashatók a fenntartás nyomai. Sík egy keltezés nélküli levelezőlapon mindössze annyit jegyzett meg, hogy „a fordítás kissé szabad, de szép és jól használható."[73] Vele szemben Székely már bővebben kifejtette 1942. január 9-én kelt levelében a fordítás hiányosságaival kapcsolatos észrevételeit:

[71] Eősze *Kodály Zoltán életének krónikája,* 186.

[72] Harmat Artúr: *Kodály Zoltán: Első áldozás (Magyar szöveg: P. Szedő Dénes)*. OMCE Irattár, Harmat Artúr-hagyaték, jelzetszám nélküli pallium.

[73] Sík Sándor aláírásával ellátott kéziratos levelezőlap. OMCE Irattár, Harmat Artúr-hagyaték, j. n.

„A magyar szöveg tartalmilag megfelel eredetijének, a 2. és 3. sornak némi ügyes módosításával, első áldozásra való alkalmazásával. Dogmatikai hiba nincsen benne. A magyar szövegben a sorok szótag-száma egyezik az eredetivel, a szótagok rövidsége és hosszúsága azonban nem s így – bár a dallamot nem ismerem – elképzelhetetlennek tartom, hogy dallam és magyar szöveg között disszonancia ne legyen."[74]

Werner Alajos, az Országos Egyházzeneművészeti Tanács igazgatója azonban a Főegyházmegyei Hatósághoz benyújtott levelének tanúsága szerint nem várta meg Székely bírálatának beérkezését. Ennek ellenére az 1941. december 29-én benyújtott elfogadási kérelemben Werner úgy fogalmazott, hogy a „rendes bírálati turnust megejtve" közli a tanács állásfoglalását, ami azonban nem volt más, mint Harmat idézett bírálatából egy részlet szószerinti kivágata.[75] A döntéshozók esztergomi illetékesei, szemben addigi jellemzően megengedő magatartásukkal, felülbírálva az Egyházzeneművészeti Tanács döntését a szöveg előzetes megtekintéséhez kötötték az engedély megadását. Erről Drahos János (1884–1950) érseki általános helytartó 1941. december 31-én kelt, 9763/1941 iktatószámú levele tanúskodik.[76] Január 5-i Wernerhez címzett soraiban Drahos pedig már a szöveg elutasításáról fogalmazott meg tájékoztatást: „a szöveget nincs módomban jóváhagyni. Részben nem felel meg a logikus eredetinek és nem is ad az alkalomhoz mért gördülékeny gondolatmenetet."[77] Mindazonáltal ugyane levél mellékleteként 991/1942 iktatószámmal, január 5-i keltezéssel csatolta azt a hivatalos engedélyt, amely a Kodály-kompozíció zenei részének kinyomtatásáról rendelkezett.[78]

Ám Wernert és az Egyházzeneművészeti Tanácsot meglehetősen kellemetlenül érintette a főhatóság akadékoskodó eljárása, amit Kodály zeneszerzői működésével szemben tanúsított burkolt ellenállásként értelmeztek, hiszen ésszerűtlen vállalkozás lett volna egy kórusművet szöveg nélkül publikálni. Erre Werner 1942. január 30-án kelt levele szerint az Országos Egyházzeneművészeti Tanács elnökétől, Shvoy Lajos püspöktől remélt jogorvoslatot:

„Kodály Zoltán nemes gondolkozására vall, hogy a musica sacra terén alkotott kompozícióját most ezen egyházi fémjelzéssel is el szeretné látni; de mutatja egyúttal a Tanács tekintélyét, hogy Kodály Zoltán a Tanácshoz küldi előbb – pedig jogában áll bármikor és bárhol kinyomatni még imprimatur nélkül is. Hogy kik, hol és mikor fogják énekelni, avval neki nem kell törődnie. […] Az esztergomi főhatóság […] már most egy szokatlan lépéssel válaszolt, amennyiben az eddig szokás és gyakorlattól eltérően, éppen ennél az egy darabnál kérte, hogy „P. Szedő Dénes szövegét megtekintésre beküldeni szíveskedjem". Ekkor már átláttam a szitán: Kodály muzsikájába nem

[74] Székely László: Vélemény a *„Procedant competentes" c[ímű] középkori éneknek „Jöjjetek választottak" kezdetű, P. Szedő Dénes O.F.M. által szerzett magyar szövegéről.* OMCE Irattár, Harmat Artúr-hagyaték, j. n.

[75] Az Országos Egyházzeneművészeti Tanács igazgatója, Werner Alajos 36/1941. iktatószámú Főegyházmegyei Hatósághoz intézett beadványa. OMCE Irattár, Harmat Artúr-hagyaték, j. n.

[76] Derült ki Werner 1942. január 2-án kelt válaszleveléből, amelynek mellékleteként csatolta a kért szöveget. Lásd 36/1941. sz. OMCE Irattár, Harmat Artúr-hagyaték, j. n.

[77] 57/1942 iktatószámú levél az érseki általános helytartótól. OMCE Irattár, Harmat Artúr-hagyaték, j. n.

[78] OMCE Irattár, Harmat Artúr-hagyaték, j. n.

kapaszkodhattak be, hát kérték a szöveget. (Tudomásom szerint Kodály Esztergomban persona ingrata – pedig éppen ez volna jó alkalom őt jobban magunkhoz simogatni és a főpásztori hálót őreá is kivetni.) […] Tekintettel arra, hogy Kodályról van szó – s ha nyilvánossá válna az ügy, a zenei világban nagy botrány és az egyházi fórum elleni nagy animositás válna belőle, az volna most tiszteletteljes kérésünk Kegyelmes Püspök Úrhoz, mint a Tanács elnökéhez, kegyeskedjék ezt az ügyet személyesen kézbe venni és Drahos Őméltóságánál az imprimaturt mégis megszerezni, fölvilágosítva őt, miről is van szó és hogy a három papi és egy világi cenzor [Sík Sándor, Székely László, Werner Alajos, Harmat Artúr] – akik mégis értenek a dologhoz – az imprimaturt ajánlották. […] Kodályt a magam részéről sajnálnám, ha éppen most kapna egy tőrdöfést – ha mindjárt a P. Szedő Dénes személyén keresztül. Örülnünk kellene, ha van egy gyenge szál is, melyen keresztül talán még rendezhetünk valamit az életében."[79]

Werner és Harmat tehát minden valószínűség szerint maguk is a színvonalas zeneszerzői irányvonal követésében vélték felfedezni a magyar egyházzenei élet megújulásának zálogát, amihez elképzelésük szerint Kodály alakja jelenthette a legbiztosabb szakmai alapot. Arról azonban, hogy pontosan miért kínált P. Szedő munkássága támadási felületet Drahos számára, nincs információ. Elképzelhető, hogy a ferences költő zsidó származása válthatta ki az ellenséges fogadtatást, hasonlóan a *Szent vagy, Uram!* népénektár körüli vitákhoz, ahol Bangha mesterkélt kifogásaival Sík Sándor szövegeit kritizálta.[80] De akár egy, az esztergomi bencés vezetés és az egri ferencesek között feszülő feltételezett ellentét is meghúzódhatott Drahos intézkedésének hátterében. Vagy épp esetleg Drahos P. Szedő iránti személyes ellenszenve is okozhatta a szemben állást.

A ceciliánus törekvések instabil magyarországi helyzetére enged következtetni Werner idézett levele, hiszen úgy tűnt, hogy az Országos Egyházzeneművészeti Tanács csupán névleges hatalommal rendelkezett, döntéseit bármikor felülbírálhatták az egyházjogilag magasabb szinten álló intézmények képviselői. Shvoy minden valószínűség szerint nem késlekedett kihasználni püspöki tekintélyét, és felelősségre vonta Drahost szokatlanul akkurátus eljárása miatt. Erre következtethetünk abból a február 6-i levélből, amelyben Drahos Shvoy püspök előtt igyekezett igazolni intézkedésének jogalapját. A körülményeket csak még inkább súlyosbította, hogy a zenei rész nyomtatási engedélye is csak megkésve érkezett meg Wernerhez, érthető tehát, hogy Drahos miért igyekezett az így keletkezett feszültséget egy, közvetlenül a püspök számára címzett levéllel feloldani:

„Kodály Zoltán »Első áldozás« című zenei művéhez az illetékes bírálat után semmi szavam nem volt, nem is lehetett, hisz nem vagyok a legtávolabbról sem zeneszakértő és azért a zenei műnek approbálását minden további nélkül[,] sőt örömmel eszközöltem. Dicsekedve elmondtam azóta egyes zeneértőknek / Béres [István, az esztergomi szeminárium karnagya, Harmat barátja], Sr. M. Consilia

[79] Werner Alajos Shvoy Lajosnak címzett 1942. január 30-án kelt levele. OMCE Irattár, Harmat Artúr-hagyaték, j. n.

[80] Vö. B. Kaskötő Marietta: „»Szent vagy Uram, vagy nem?« A Harmat–Sík népénektár és a korabeli egyházzenei közélet dilemmái", in Dalos Anna – Ozsvárt Viktória (szerk.): *Járdányi és kora* (Budapest, Rózsavölgyi és Társa, 2020), 203–220.

[az esztergomi Irgalmas Nővérek tanítónőképzőjének karnagya][,] hogy Kodálynak ilyen opusa fog megjelenni. Észrevételem volt és van a szöveg ellen, és ennek korrigálását kívántam. Eltekintve attól, hogy a szöveg nem gördülékeny, ami ugyan nem tartozik a hit- és erkölcs-tanítás oldalára, de amiben szintén kifogástalanoknak szeretem és iparkodom előmozdítani approbált kiadványainkat, tárgyi szempontból is hibás. […] Hogy minden további zavarnak elejét vegyem, a zenei résznek imprimatumát, mely előző iratom küldésekor az iroda elnézéséből maradt le, ezen levelem másolatával együtt Werner Alajos igazgatónak egyidejűleg elküldöttem. A szöveget is, mihelyt, az alkalmasabb formában ide jön, imprimálási engedéllyel fogom ellátni."[81]

A szöveg korrekciójának folyamatáról és Kodály álláspontjáról elsőként Werner P. Szedőhöz címzett február 11-i leveléből szerezhető értesülés:

„Kodály őméltóságával beszéltem, a magam de az ő nevében is kérem Főtisztelendő Urat, legyen szíves ezek után egy-két igazítást eszközölni a magyar szövegben és esetleg még egyet – egy egészen újat is írni első áldozási gondolattal (persze a szótagszámnak a latinhoz kell igazodnia) s ebben az esetben Kodály talán a latint el is hagyná. Persze ez függ majd az egyházi hatóság véleményétől is. Még egyszer kérem Főtisztelendő Urat, szíveskedjék – már csak az ügy érdekében is – költői lendületével újra neki-fogni és azután az új szövegeket most már nekem eljuttatni, hogy egyrészt Kodállyal is megbeszéljem a dolgot, másrészt pedig minél előbb megszerezzük a szövegre is az egyházmegyei approbációt. […] N.B. A főhatóság febr.[uár] 6-i leveléből: »… A cathecumenus nem az, aminek ott fordítva van, az még mindenbe be nem avatott sereg, de nem hivságos, nem méltatlan. Superius vos fideles-nek 'Ti is jertek föllebb hívek' visszaadása nagyon primitív, stb. – Most az ne bántsa Főtisztelendő Urat, hogy hiszen a magyar szöveg nem is akart – nagyon helyesen – pontos fordítás lenni.«"[82]

A főhatóság szempontjai között, amint az Drahos február 6-i levelének részletéből is kitűnik, tartalmi és stilisztikai meglátások egyaránt helyet kaptak, amelyek létjogosultsága nyilvánvalóan vitatható. P. Szedő néhány nappal később megfogalmazott, 1942. február 13-án és 17-én Wernerhez írt leveleinek szabadkozó sorai azonban az ügy további zavarba ejtő körülményeire hívják fel a figyelmet:

„Főtisztelendő Uram, szégyenbe borulva küldök egy hivebb változatot. Sajnos nem tudom ellenőrizni, simul-e a dallamhoz. Szívesen javítok rajta. Magam is elküldöm [ferences] rendi jóváhagyás végett (a mi cenzoraink engedékenyebbek). Új, más szövegbe nem merek vágni, ahhoz dallam is kellenék, meg aztán úgy vélem, az eredeti stílszerűbb. Ha Esztergomban még sem felelne meg, megpróbálok újat készíteni."[83]

Eszerint tehát csak az utolsó szövegváltozatok elkészítése során kapta kézhez P. Szedő a darab zenei anyagát, amely prozódiai szempontból nyilvánvalóan nagyban elősegít-

[81] Drahos János 991/1942 iktatószámmal, 1942. február 6-án kelt levele. OMCE Irattár, Harmat Artúr-hagyaték, j. n.

[82] 36/1942 iktatószámmal kelt levél. OMCE Irattár, Harmat Artúr-hagyaték, jelzetszám nélküli pallium.

[83] P. Szedő Dénes 1942. február 13-án, az egri Ferences Rendházban kelt, Werner Alajoshoz címzett levele. OMCE Irattár, Harmat Artúr-hagyaték, j. n.

hette a végleges szövegalak megfogalmazását. Erre enged következtetni 1942. február 17-én kelt, Wernerhez írott levele is (az alábbi levélrészlethez tartozó szövegmellékletet és az eljárás dokumentációjának részeként megőrződött további szövegváltozatokat lásd *5a* és *5b táblázat*):

> „Kodály ma elküldötte a kotta levonatát, a latin szöveg helyett egy 2. magyar szöveget kérve. (Úgy látszik, még ft. [főtisztelendő] uram nem tanácskozott vele. Én ugyanis vasárnap este postára adtam két verziót – a Liszt Ferenc térre.) A dallam ismeretében, a vasárnap küldötteket kissé átfésültem: íme itt vannak. Egyidejűleg Kodálynak is megküldöm őket. Talán megállnak egymás után is. Ha azonban csak egy vers kerül a kotta alá (latin szöveg nélkül) a gyermekibbet, a másodikat ajánlom."[84]

Amint azt az alábbi táblázat négy szövegváltozata szemlélteti, az első, 1941. decemberi alak és a végleges verzió, valamint a két közbülső variáns mutat egymással szoros rokonságot. E két csoport egyes sorai jelentős szövegi eltéréseket mutatnak egymáshoz képest, ám ez az esetek jelentős hányadában nem jár együtt tartalmi jellegű változással. Sokkal inkább a szöveg mondanivalóját közvetítő teológiai és verstani szempontból ideális költői képek, metaforák kiválasztása képezte az átalakítás folyamatának elsődleges koncepcióját. Ugyanez az állítás megállja a helyét a második versszak szövegváltozatainak vonatkozásában is, ahol az első két, egymástól mindössze a második és harmadik sorokban eltérést mutató műalakkal szemben az 1942 márciusában lezárt végleges formában pusztán a költői megfogalmazásban fedezhető fel eltérés.

Végül 1942. március 7-én továbbította Werner azt a szövegváltozatot – egy, a körülményeket az Egyházzeneművészeti Tanács részéről tisztázó levél kíséretében –, amelynek eredményeként 1952/1942-es iktatószámmal, 1942. március 14-én végül a szövegre is megadta a Főegyházmegyei hatóság az engedélyt.[85] E bürokratikus és sok tekintetben méltatlan eljárás feltehetően még inkább megerősítette Kodályban távolságtartását a rugalmatlan egyházi vezetéssel szemben és idegenkedését az egyházi vagy éppen ceciliánus zeneszerző szerepétől. Mindez érthető, hiszen egyértelműen megtapasztalta, hogy a hivatalos egyházi ügymenet eleve hátráltatja az innovatív szemléletű egyházzenei reformtörekvések kibontakozását.

Habár Kodály egyházzenei munkássága sosem illeszkedett igazán a ceciliánus kánonba, indirekt módon mégis minden magyar egyházi komponistánál maradandóbbat alkotott: a művek mellett, afféle Kodály-örökségként, az egyházzenei reformok kivitelezésén fáradozó tanítványok, így például Bárdos Lajos és Kertész Gyula munkásságán keresztül egy új, minden addiginál színvonalasabb, katolikus és magyar egyházzenei élet alapját vetette meg. Ily módon garantálva stiláris-esztétikai elvárásainak továbbélését a magyar egyházzenei élet platformján.

[84] P. Szedő Dénes 1942. február 17-én, az egri Ferences Rendházban kelt, Werner Alajoshoz címzett levele. OMCE Irattár, Harmat Artúr-hagyaték, j. n.

[85] OMCE Irattár, Harmat Artúr-hagyaték, j. n.

Eredeti latin szöveg	**1941. december**	**1942. február 13.**	**1942. február 17.**	**1942. március**
Procedant competentes,	Jöjjetek választottak!	Jöjjetek, választottak!	Jöjjetek, választottak!	Jöjjetek, választottak!
Ne quis catechumenus,	Távozz hivságos világ!	Távozz el, avatatlan,	Távozz el, avatatlan,	Távozz hivságos világ!
Ne quis catechumenus,	Távozz méltatlan sereg,	távozz el, avatatlan,	távozz el, avatatlan,	Távozz álnok hitszegő, (vagy: Távozz földi balgaság)
Ne quis!	Távozz!	távozz!	távozz!	Távozz!
Superius vos fideles,	Ti is jertek föllebb hívek,	Buzduljatok feljebb, hívek,	Buzduljatok lángra, hívek,	Lobbanjatok lángra, szívek,
Orate competentes	Imához választottak,	imához választottak,	imához választottak,	Az oltár áldozatján!
Servicem flectite!	Fejet most hajtsatok!	nyakat s főt hajtsatok!	nyakat s főt hajtsatok!	Most jertek boldogan
Erigite vos ad Dominum	Most járuljatok az Úr elé!	Lélekben az Úrhoz szálljatok,	Lélekben az Úrhoz szálljatok,	És járuljatok az Úr elé!
Pariter date Deo honorem	Illőn hódolván szent színe előtt,	meghódolva szent Fölsége előtt.	meghódolva szent Fölsége előtt.	Meghódolva szent Fölsége előtt.
Humiliate vos ad benedictionem	Boruljatok le térdre mind, a Krisztus itt van!	Áldásra alázódjatok meg: itt a Krisztus!	Áldásra alázódjatok meg: itt a Krisztus!	Boruljatok le térdre mind: a Krisztus itt van!

5a táblázat. P. Szedő Dénes Kodály *Első áldozás* című kompozíciójához írt költeménye első versszakának változatai

1942. február 13.	**1942. február 17.**	**1942. március**
Serkenj fel, Krisztus nyája!	Serkenj fel, Krisztus nyája!	Serkenj fel Krisztus nyája!
A méltatlan félreáll,	Aki gőgös, félreáll,	Bűnös lélek félre állj,
A méltatlan félreáll,	Aki gőgös, félreáll,	Bűnös lélek félre állj,
félre!	félre!	Félre!
Kisdedé a menny országa,	Kisdedé a menny országa,	Kisdedé a menny országa,
a jóság lakomája,	a jóság lakomája,	A Bárány lakomája,
az élet kenyere,	az élet kenyere,	A szüzek színbora,
a szeretet áldott itala,	a szeretet áldott itala:	Az éltető és áldó napsugár:
az üdvösséges, a nyájas Jézus!	az üdvösséges, a nyájas Jézus!	Édes Mesterünk, a nyájas Jézus
Tegye ránk szent kezét, és lehelje ránk csókját!	Tegye ránk nyugtató kezét, adja ránk csókját!	Tegye ránk jóságos kezét, Ne hagyjon árván.

5b táblázat. P. Szedő Dénes Kodály *Első áldozás* című kompozíciójához írt költeménye második versszakának változatai

On the Trail of Cecilian Reflections in Kodály's Oeuvre

The theoretical basis for the reformist church music of Cecilianism, which flourished at the turn of the 19th and 20th centuries, was often based on utopian ideas rather than on professionally grounded arguments. This may have been partly the reason why, in the musical life of the countries concerned, the movement provoked a series of divisions in both the higher and lower professional circles. From this point of view, Zoltán Kodály's attitude to the Cecilian measures was quite specific: rejecting all artificially created principles and ideologies, he sought to revitalise Hungarian musical life on the basis of professional principles alone. Although, on the basis of the small number of sacred music compositions in his oeuvre, it cannot be said that he was committed to the renewal of liturgical music, his work, which can be linked to the sacred music of his time, does show that he was a partner in the implementation of the Cecilian reforms, which were prepared with the appropriate professionalism.