

Szabó Balázs

Kodály és a protestáns egyházzene

■ Első olvasásra minden bizonytalanságot megdöntő a témaválasztás a XX. század legjelentősebb magyar katolikus zeneszerzőjével kapcsolatban, aki a nagyszombati gimnáziumban komponált *Ave Mariától* az 1966-ban alkotott *Magyar miséig* számos, a Musica Sacra területén mintaként szolgáló kompozícióval gazdagította egyháza liturgikus zenéjének repertoárját.¹ Harmat Artúr írja:

„Kodály hatása az új magyar templomi zenére azonban leginkább abban látszik, hogy fiatalabb szerzőink egyházi műveikben egyre magyarabb hangot ütnek meg. Ezt a stílust régi cecilianistáink is keresték, de megtalálni – részint akkor még a magyar zenei folklóranyag, részint pedig útmutató, világító fáklya hiánya miatt – nem tudták. Pedig jól érezték, hogy amit írnak, az nem magyar. [...] Tudjuk, hogy a mai zeneszerzőgárda azóta bőségesen teletette lelkét ősi magyar népzenei anyaggal és [Kodály] – palestrinás technikában gyökerező pompás kórusművészetének világító szövétnekével – vállalta az útmutató, a tanító szerepét is a magyarabb világ felé.”²

Ezek a mondatok azonban a mester és a magyar protestáns egyházzene viszonyára is pontosan illenek! Itt is több területen: a napi gyakorlat felé érdeklődéssel forduló tudósként, zeneszerzőként, illetve jelentős egyházzenei nevelőjeként látjuk őt. S vajon ki tagadná, hogy életműve a protestáns gyülekezeti éneklés és zenélés számára éppen úgy „világító szövétnek” volt annak útkereséseiben, mint saját felekezete muzikusainak?

Mikor került kapcsolatba Kodály a protestantizmussal? Talán nem tévedünk, ha a középkori énekeket jelöljük meg időpontul. Nádasi Alfonz bencés rendi szerzetessel, a görög–latin klasszikusok olvasásában tudós kalauzával, legbensőbb titkait is ismerő lelkiatyjával folytatott beszélgetése során így emlékezett:

„Azt mondta: »protestáns paptestvér«. [...] Mintha Toldyt hallanám.³ Már ő is erre figyelmeztetett bennünket, ahányszor a protestantizmus előkerült hittanórán. Nem is volt semmi baj a néhány protestáns tanulóval.

Egyáltalán, ha élni akarom az első keresztények életét, igaz az, hogy csak szégyellni lehet részünkről az elszakadást. Azt hiszem, ha valaki éli a vallását, ugyanúgy megbecsüli a másikat [...]”⁴

Az érettségi után Budapesten, az Eötvös Collegiumban ismerte meg Horváth Jánost, a református családból származó kiváló irodalomtörténészt: barátságuk évtizedeken át, egészen Horváth 1961-ben bekövetkezett haláláig tartott. Joggal feltételezhetjük, hogy kettejük között a protestantizmus kulturális hagyománya már az egyetemi évek alatt szóba kerülhetett: a tudós a Mohács utáni fél-század irodalmáról szóló magisztrális összefoglalásában⁵ Kecskeméti Vég Mihályról, s annak 55. zsoltár-parafrazisáról értekezve megemlíti Kodály nevét, s a költeményt megzenésítő remekművét, a *Psalmus Hungaricus*-t.⁶

A magyar protestantizmus szellemi örökségével való foglalkozásra a magyar–német szakos bölcsész Kodályt először feltehetően a szövegek ösztökélték. A *Psalmus* keletkezésére utalva – melynek librettóját Gönczi György 1620-ban kiadott énekeskönyvéből vette – ezt nyilvánvalóvá is tette:

„A *Psalmus* versét a filológusokon kívül senki nem ismerte. Így derül ki, hogy azok a szálak, amelyeket az ember az életben, akár öntudatlanul is követ, a végén valahol mégis összefutnak. Ha nem tanulmányozom a régi magyar irodalmat, sose írtam volna meg a *Psalmust*, mert nem találtam volna rá a szövegére.”⁷

A népzene gyűjtés megindulása mögött is hasonló motívumok álltak, hiszen doktori disszertációja (*A magyar népdal strófászerkezete*, 1906) elsősorban ritmuskérdésekkel foglalkozott: megírása közben döbönt rá a szöveg és dallam elválaszthatatlan egységére. Az 1905 nyarán megkezdett és egészen 1952-ig folytatott gyűjtés és feldolgozás azután lassanként a múlt teljességének feltárására irányult, s sorra vont be az érdeklődés körébe a népzenei területet, a magyar Monumenta Musicae (a zenei történeti emlékek teljes korpusza) grandiózus tervét megrajzolva. 1925-ben így írt erről:

„A magyar »Monumenta Musicae« értékesebb része nem a kéziratárak porából, hanem élő forrásból, a nép emlékezetéből kerül ki. Hogy meddig ér ez az emlékezet, ma még nem is tudjuk. De bizonyosan jóval előbbre a XVI. századnál. Ez a magyar zenetörténet, csak meg kell tanulni olvasni benne.”⁸

Ennek a felismerésnek a háttérben az írott forrásokban feljegyzett szövegekhez tartozó dallamok, illetve azok variálódásának a népdalgyűjtő utak során való felfedezése állt. Közérről megismerve a falu sajátos kultúráját, a jelenségre az elsősorban a protestantizmus hatására elterjedt népénekkel kapcsolatban is felfigyelt:

„A magyar nyelvű egyházi népének és a népdal kapcsolatait pusztán szöveg szempontjából is érdemes volna vizsgálat alá venni. Hisz századokon át ez volt jóformán az egyetlen verses irodalmi hatás, ami a népet érte.

A világi lírát szájhagyomány útján is magáévá tehetette. Itt azonban könyveket kapott a kezébe, rögzített szövegekkel, melyeket ugyan szintén megtanult könyv nélkül, de a nyomtatott szöveg is állandóan kéznél volt, attól eltérni nem lehetett. Így hát a variánsképződés a dallamokra szorítkozott. Dallammal csak 1607, illetve 1651 óta kezdték ellátni énekeskönyveinket.⁹ Egy-egy dallam itt is erősen eltérő alakban jelentkezik különböző könyvekben és a mai élő énekben. A nép száján élő változatok összegyűjtése sok értékes adattal járulna a variánsképződés törvényeinek megismeréséhez.

A nép tudatában »világi« és »istenes« – vagy »nóta« és »ének«, ahogy szorosabban nevezik az egyházi éneket – szinte oly vegyesen van jelen, mint régi kéziratok versgyűjteményeink legtöbbjében. Míg a művelt osztály vallásos éneke a templomra szorítkozik, a nép életében a templomon kívül is szerepel. Akárhányszor hallhatunk vasárnap délután a szérűskertben, vagy téli esteken a házban, órák hosszat vallásos éneket egy-egy ájtatos öregasszonytól. Néhol mezei munka közben is elénekelnek egy-egy éneket.

De nemcsak nálunk: mindenütt sokszorosán összebogarodott az egyházi népének a világgal. Dallama akárhányszor világi eredetű. Már a XII. században készültek francia vallásos contrafactumok világi dalokra. A reformáció énekeit is gyakran írták világi dallamokra. Sokszor az eredet kérdését nem is lehet eldönteni.

Nálunk is él néhány dallam párhuzamosan egymás mellett egyházi és világi szöveggel. A dallam azonossága a nép előtt nem tudatos, nyilván a tempó és ritmus különbsége miatt, még ha ugyanaz a személy éneklie mind a kettőt.¹⁰

Szerteágazó tudása bőségesen kamatozott a Harmat Artúr és Sík Sándor szerkesztésében, a Magyar Kórus kiadó gondozásában, 1931-ben megjelent *Szent vagy, Uram!* katolikus népénekgyűjtemény összeállításánál, melyben a bizottság számított Kodály aktív közreműködésére.¹¹ Mondani sem kell talán: óriási munkát jelentett az énekek kiválogatása, a dallamok leghitelesebb, legjobb formájának megállapítása, majd 1930-ban a teljes gyűjtemény utolsó revíziója.¹²

A zeneszerző számára a legnagyobb problémát a dallamok jelentős részének idegen (főleg német) eredete, illetve az ezeket utánzó, a magyar dikcióval számos esetben szembeszegülő hazai szerzemények nem kielégítő színvonala jelentette. Nem véletlenül tulajdonított nagy jelentőséget a gregoriánhoz és a nyelvduktusához egyszerre illően rugalmas népi előadásmódnak, követendő példaként állítva azt a katolikus egyházzene megújításán fáradozó kollégái elé.

Mármost a református gyülekezeti éneklés kérdéssel is elsősorban prozódiai szempontból foglalkozott. Tudnivaló, hogy a XX. század első évtizedeinek gyakorlatában a kiegyenlített ritmikájú, hosszan elnyújtott hangokkal való éneklés dívott, mellette a dallamok tonalitásával, más hangnembe való önkényes áthelyezésükkel is gyakorta lehetett találkozni a különböző énekes- és orgonakönyvekben.¹³ Ezt az úzust Kodály erős kritikával illette,¹⁴ hiszen a ritmika számára sokkal többet jelentett hosszú és rövid szótagok egymásutánjánál:

„A 16. század élő, lángoló hitének élő, lobogó dallamokra volt szüksége, hogy magát kifejezze. Mikor később ez a hit ellanyhult, jöttek a vallási közömbösség századai, velük az egyházi zene lehanyatlott, s az indifferentizmus hű kifejezője lett a ritmikái indifferentizmus.

A vallási megújulás jelei sokfelé mutatkoznak századunkban. Vajjon nem ennek egyik kísérő tünete a ritmuskeresés a dallamokban? Hogy azok újra szárnyalóbbak legyenek? Vajjon mihez kell több, erősebb hit: bízni benne, hogy a dallamok régi röpte újra elérhető, és vállalni a vele járó sok munkát és áldozatot, vagy eleve lemondani még a kísérletről is, és közönnel megmaradni a jóllakott, kövér kóták vonszolódó ritmusa és dallambeli indifferentizmusa mellett. Előbb: a ritmus halálával meghalt a dallam is.”¹⁵

A *Szent vagy, Uram!* kapcsán saját körében mindenestre megtette, amit megtehetett – még ha időnként meg is kellett alkudnia:

„Kompromisszumos ritmizálást [vettünk] mi is *Szent vagy, Uramban*, ha jambusmelodiára alkalmazott magyar versről volt szó, és a gyakorlati szempont szöveg vagy

dallam megtartását kívánta. De nem gépiesen, hanem esetről esetre másképp.¹⁶

De hol nyílt lehetősége rá, hogy a protestáns énekkinccsel a maga belátása szerint, szabadon foglalkozzék? Egyfelől az oktatás, másfelől az alkotás területén.

Számos, ma is használatos pedagógiai művének árnyékában mára lényegében elfeledve húzódik meg az *Iskolai énekgyűjtemény* két kötete, melyet volt tanítványával, Kerényi Györggyel közösen szerkesztett, s 1943-ban és 1944-ben jelentetett meg.¹⁷ A gyűjtemény 630 tételt tartalmazott, rendkívül koncepciózus válogatásban (Kodály az első kötet bemutatóján kijelentette, hogy előkészítésének több időt szentelt, mint a *Psalmus Hungaricus* és a *Budavári Te Deum* megírásának összesen!).¹⁸ magyar népdalok, a szomszéd és a nyelvrokon népek dalai, XIX. századi magyar műdalok, történeti dallamok mellett katolikus és protestáns egyházi énekek is helyet kaptak benne. Utóbbi repertoárját evangélikus részről hat tétel képviseli Luther különböző énekeskönyveiből. Református részről tíz genfi zsoltárt, az 1751-es erdélyi énekeskönyv három tételét (*A pünkösödnék jeles napján* kezdetű ismert éneket népi változatban),¹⁹ a „hármóniás éneklés” debreceni úttörője, Maróthi György a genfi zsoltárok többszólamú közreadásához csatolt függelékének két tételét, valamint három, a református egyház gyakorlatában kedvelt dicséretet (köztük Tinódi szép énekét, *Siess keresztyén, lelki jót hallani* szövegkezdettel) válogatott be.²⁰ Az I. kötet előszavában gyönyörű metaforával fogalmazta meg a kiadvány célját:

„A néphagyomány alapvető jelentősége és minden gazdagsága mellett egymagában nem adna teljes képet a magyarság zenei életéről. Hozzá tartozik az írott emlékekből mindaz, ami a magyar lélekben valaha visszhangot keltett, mint a fa élete teljességéhez hozzátartozik gyökerén és törzsén kívül a levele, gyümölcse, lehulló toboza, esetleg a ráfonódó iszalag, sőt a fagyöngy is. A régi írott emlékekből helye van az iskolában mindannak, ami nemcsak műtörténeti adat, hanem még érzik rajta az egykori élet melege úgy, hogy jó előadással életre kelthető.”²¹

Ez a gyűjtemény (a *Szent vagy, Uram!*-éhoz hasonló, minden részletre kiterjedően alapos szerkesztői munkát követően) a legfogékonyabb korban lévő nemzedék nevelését kívánta szolgálni: tanításának módszertanát Ádám Jenő dolgozta ki.²² Szomorúan töprenghetünk el felette: vajon milyen hatása lehetett volna ennek az egyetemes igénnyel, nagy gonddal összeállított anyagnak a következő generációk én- és nemzetudatára, ha az 1950-es évek oktatáspolitikája nem torzítja el s nem söpri félre?

Hasonló, bár jóval kisebb léptékű „antológiára” bukkanunk a *Bicinia Hungarica* harmadik kötetében (1941), melynek utolsó lapjain a *Cantus Catholici* két dallama, Bornemissza Péter *Cantio Optimája* („*Siralmas énnéköm tetőled megválnom*”), Balassi *Bocsásd meg Úristen ifjúságomnak vétékét ...* szövegkezdetű éneke, valamint Misztótfalusi Kis Miklós *Siralmas panasz* című éneke mellett a 124., a 33. és a 126. *genfi zsoltár* művészi feldolgozását találjuk meg.

A gyűjteményjellegén túl itt tehát már komponálásról is szó van, jól körülhatárolható pedagógiai célok szerint. A zsoltárokról koncentrálna: míg az *Énekgyűjtemény*be a tetszetősebb dallamú tételek kerültek, itt három kevésbé ismert melódiát választott ki Kodály. A konstrukció a reneszánsz nagymestereket idézi, a vokálpolyfónia nagy remekműveinek előadására készít fel – Ittész Mihály hívta fel rá a figyelmet, hogy a 124. genfi zsoltár nyomán készült tétel kifejezett hasonlóságot árul el Lassus *Puisque j'ay perdu* miséjének egy részletével. Jóllehet a zsoltárdallam sorai és a Lassus által komponált rövid témák hasonlóságáról Kodály nyilván „nem tehetett”, arról annál inkább, hogy a legáttetszőbb hangzásra törekedjék, a zárlatokat lendületes szinkópákkal készítse elő, s hangsúlyosan vigye végig a két szólam (a frázisok végén feloldódó) imitációját.²³ Nem véletlen a Lassus-párhuzam: Kodály nagyra tartotta e zseniális XVI. századi komponistát:

„Holott a valódi polyfónia ott kezdődik, (Lasso duettek), hogy az egyik sem fő: egyenrangúak és egymás nélkül nincs értelmük.²⁴ [...] A magyar zene ügyének többet használ, aki Orlando di Lasso kétszólamú darabját elénekli, mintha bármily magyar, de rossz zeneszerző művét énekli.”²⁵

De vajon volt-e egyéb oka is, hogy 1941-ben egy több száz éves technikához nyúlt vissza? Ittész Mihály szerint:

„Már korábban utaltunk Kodálynak arra a törekvéseire, hogy a *Bicinia Hungaricával* a hiányzó magyar reneszánsz többszólamúságot pótolja. A sorozat 180 darabja jelentős többségében népdalfeldolgozás. Mégis lehetséges volt a zeneszerzőnek megvalósítania célkitűzését, legalább a szónak tágabb értelmében. Ahogyan a gregorián choralisból létrejött a XV–XVI. század polyfón többszólamúsága, úgy virágozhattak ki a *Bicinia* apró remekei a magyar és cseremis népdalból. [...] Mégis ott kell keresnünk elsősorban a reneszánsz komponálásmódot, szólamszöveget stb., ahol a darabokhoz korabeli dallam szolgált alapul.”²⁶

Bárdos Lajos így összegezte a végeredményt:

„Kodály Zoltán megteremtette a magyar polifóniát.

Miután kifejlesztette – a magyar népzene talaján álló, mégis – egyéni, gazdag és újszerű magyar melodikáját, felismerte, hogy az énekkar igazi nyelvezete a polifónia. A szólamok egyenrangú dallamossága. Az énekes nem zongorabillentyű, vagy negyedik kürt a rezesbandában. Nem kíséri szereti a dallamot, hanem énekelni. Tudtunkkal Kodály volt az első, aki a zeneszerzés-tanításba belevitte a Palestrina-stílus beható tanulmányozását. Persze Bachét is.²⁷

A cantus firmus-feldolgozás különböző formái mellett az önálló kompozíció és az átírat is a lehetőségek közé tartozott: Kodály ki is használta mindhármat. Érdekes, hogy bár Bach zenéjéhez gyermekkorra óta szoros kapcsolat fűzte (az ő esetében a schumanni felszólítás: „*A Wohltemperiertes Klavier mindennapi kenyered legyen!*” – Pablo Casalzhoz hasonlóan – életprogrammá vált),²⁸ a lutheránus korálok nem inspirálták alkotásra. Ezzel az anyaggal a „feldolgozás átírójaként” foglalkozott csak, amikor 1924-ben csellóra és zongorára alkalmazta Bach három orgona-korárelőjátékát (*Ach, was ist doch unser Leben* BWV 743 / *Vater Unser im Himmelreich* BWV 762 / *Christus, der uns selig macht* BWV 747), Karl Straubénak, a lipcsei Tamás-templom világhírű orgonista-karnagyának ajánlva, a két hangszer párbeszédéből (különösen az utolsó darabban) valósággal drámai jeleneteket formálva.²⁹

Sokkal nagyobb érdeklődéssel fordult a genfi zsoltárdallamok felé. E döntésében erős németellenességének nyilván szerepe volt: az idegen eredetüket melódiavonalukban, ritmikájukban erősen őrző koráldallamokkal

szemben a Szenci Molnár Albert szövegével társult francia melódiák évszázadok alatt olyannyira beépültek a magyar reformátusság tudatába, hogy szellemi értelemben teljes asszimilációjukról beszélhetünk.

A genfi zsoltárokkal a *Psalmus Hungaricus* teremti meg az első kapcsolatot: Bónis Ferenc mutatott rá, hogy a rondótema motívumainak főhangjait egymás mellé helyezve az 55. genfi zsoltár első dallamsorát kapjuk, mely egyben Aquinói Szent Tamás *Lauda Sion*-szekvenciájára is visszautal.³⁰ Az akrosztichon gondolatát Kodály nyilván a szövegből merítette, ahol az egyes versszakok kezdőbetűi Kecskeméti Vég Mihály nevét adják ki – a zenei utalás (szinte a középkori építőmestereket idézően) ennél jóval rejtettebb.

A *Bicinia Hungarica* említett tételei előtt-után Kodály négy genfi zsoltárt komponált meg különböző apparátusra: 1936-ban készült a női karra szánt *150. genfi zsoltár*; 1943-ból való a *121. genfi zsoltár*, 1948-ból az *50. genfi zsoltár* nagy vegyes kari feldolgozása; végül 1950-ben, a budapesti Pozsonyi úti templom új orgonájának szentelésére íródott a vegyes kar mellett koncertáns orgonára számító *114. genfi zsoltár*.

E művek a feldolgozás módjában erősen különböznek a *Bicinia Hungarica* tárgyalt darabjaitól. Elsősorban a szövegkifejezés a reneszánsz és barokk mesterekre utaló technikájának alkalmazásában: a szavak tartalma érzékletes zenei figurák segítségével képszerűen jelenik meg bennük. A harmóniakezelés tekintetében e darabok ugyanakkor eltávolodnak a régmúlt századok stílusától, jóllehet a szólamvezetés fegyelme és tisztasága továbbra is tisztelettel őrzi a nagy elődök örökségét. Ne feledjük: autonóm Kodály-kompozíciókról van szó, ennek jeleként a mester néhol módosít a dallamon, a ritmuson, szabadon alakítható nyersanyagként kezelve a zsoltárok zenei matériáját.³¹ S – kiválasztásuk mellett nyilván nyomósan érvelő – szövegüket is, melyek időtlen aktualitására igencsak támaszkodott.

A *150. genfi zsoltár* második és harmadik versének hangszer-sorolása, az Istent dicsőítő éneklés-zenélés megragadó képei finom miniatűr megalkotására indították, a szinte naiv festőket idéző kezdettől a zárlat („*Áldjátok őt mindörökké!*”) a három szólamot megduplázó fenséges zengéséig.³²

Érdemes a második strófa szövegkezelését közelebbről is megvizsgálunk! Szencinél első sora így hangzik: „*Dicsérjétek őt kürtben és ékes éneklésben*”; Kodálnál: „*Kürtben dicsérjétek őt, ékes éneklésben*” (27–36. ütem). Mi az oka ennek a változtatásnak? A dallam és a szöveg ritmusának pontosabb összecsengésén túl minden bizonyos egy kompozíciós ötlet: az első frázis egy dūr

hármashangzat hangjaira fűzhető fel, melyből „kihallotta” a bécsi klasszikusok által olyannyira kedvelt kürtmenet jellegzetes hangzását – s a hangszer „élre állításával” az összefüggést azonnal nyilvánvalóvá is tette az érces hangzású harmonizálással. Hasonlóképpen szemléletes a hatalmasan ívelő szoprándallam az „Ékes énekben” szövegre (32–36. ütem). A harmadik példa ugyanezen versszak utolsó része (43–53. ütem), melyben Szenci a következőt írja: „Sípokban, virginákban. És hangos orgonákban. Örvendjete az Istennek.” Kodály a virginát egy olyan hangszerre cserélte le, mellyel zseniális módon érzékeltette a genfi zsoltár és a magyar kultúra több évszázados kapcsolatát: „Sípszó, tárogató búg, hangos orgonaszó zúg, örvendjete az Istennek!” S amikor halljuk, hogy a „tárogató” lejtését követve a XIX. századi verbunkos zene rep-

rezentatív „magyar ritmusát”, a choriambust alkalmazza a megzenésítésben (44–45. ütem), csak csodálhatjuk, hogy ez az apró változtatás a jelentéseknek micsoda egymás fölé rétegzett gazdagságával bír – melyeket a mester észrevétlenül simít-rejt bele a XVI. századi dallamba.

A 121. genfi zsoltár keletkezése szorosan összefügg a történelmi situációval: 1943-ban járunk. Tallián Tibor e „nagy kórus-év” kompozícióit sorra vevő elemzése így igazít útba:

„Politikus a két kimondottan egyházi-vallásos darab is, az *Adventi ének* és a 121. genfi zsoltár, sőt bizonyos szempontból azok politizálnak a legnyíltabban: a kodályi világszemlélet első és legerősebb pillére, a keresztény erkölcs humanista parancsa szólal meg bennük. Évszázados magyar és európai hagyományt követve a szorongatás idején a muzsikusbibliai példázatokkal vigasztalja és bátorítja a közösséget. Megtette ezt már a *Psalmus*ban is, csakhogy a most – 1943-ban! – megzenésített vallásos énekek szövegében a vigasz, a bátorítás expressis verbis a kiválasztott népnek, Izráelnek szól. A 121. zsoltárban a következő szavakkal: „És aki vigyáz rád, Nem szunyadozik az, Izráelt hozzád fogadja.”³³

Áttételesebben, de nem kevésbé átütő erővel aktualizál az 1948-ból való 50. genfi zsoltár: a világháború és előzményei, s a *Psalmus* bemutatójának negyedszázados évfordulója egyaránt közrejátszhatott megszületésében. Az 50. zsoltárt az egyház hagyományosan Krisztus az utolsó ítéletre való második eljövételére vonatkoztatja; s a zsoltárköltő szerint a világ erkölcsi lezüllése, a hit babonává korcsosulása, az Istent különböző külsődleges rituálékkal lekenyerezni akaró, ezzel őt saját uralmába hajtani törekvő ember méltó is a bűnhődésre. Nem lehet nem meglátni a történelmi párhuzamot az örült, magát kultuszként felfogó, végül ítélet alá eső fasizmussal... S nyilvánvaló a kapcsolat a *Psalmus* szövegével is.³⁴

Végül a 114. genfi zsoltár az egyiptomi fogságból Isten a természet erőinek is parancsoló ereje által megmenekült nép ábrázolásával kíván reményt adni a legsúlyosabb egyházüldözések idején a hívők közösségének.³⁵

E művek a szövegkifejezés mesterdarabjai: gondoljunk akár a 121. zsoltár harmadik versszakának a félelmet különös fényű akkordokkal, az Isten óvó karmozdulatát pedig meleg, simogató harmóniákkal kifejező első szakaszára („Téged az Úr megőrizzen, Rád terjesztvén karját árnyékkal befedjen” – 38–53. ütem); az 50. zsoltár negyedik versszakának kezdetén hajladozó lángnyelvekre („Égő áldozatid im előttem” – 76–79. ütem), az Ige fantasztikus megjelenítésére („Ám gyűlölöd és megvedet igémet” – 122–127. ütem). Példaként hozhatjuk a 7. vers-

szak („És mikor látod a lopót, Együtt futsz véle dolgát javalod, A paráznákkal örömet mulatsz, Rút társaságnak gyakran helyet adsz” – 127–146. ütem) ragyogó képzuhatagát, a „lopó” a Jézus és a kufárok „rablók”-jait idéző „hamis” felkiáltását, a paráznákkal való mulatozás lüktető táncmotívumait, és a „rút társaság” csikorgó diszsonanciáit. S persze az első és utolsó versszak a kompozíciónak szilárd keretet adó, egymásra rímelő unisono megszólaltatását, mely a mű végén misztikus akkordsorban oldódik fel.³⁶

A 114. *genfi zsoldár* – a bemutató különleges körülményeire tekintettel – sokkal inkább az orgonát helyezi előtérbe, mint a kórust: ám ez a szükség alkalmat adott Kodálynak, hogy a „kosokként és juhbarányokként szökdő hegyeket” és a megriadt állatként hátráló tengert és Jordánt ábrázolva a kifejezés tökélyét mesterien ötvözze a hangszerjáték virtuozitásával.

A protestáns énekkinccsel még két kórusmű tart rokonságot. Az egyik az 1939-ben a „Nagykőrösi Református Tanítóképző Intézet fennállásának 100. évfordulójára”, Márton Barna férfikarának írt *Semmit ne bankódjál* (a *Református énekeskönyv* 380. dicsérete), Székel Balázs dallama és Szkhárosi Horvát András szövege alapján. A darabnak – melyet a szeptember 17-i ősbemutatón a zeneszerző maga dirigált! – ugyanebben az évben készült el női kari változata, majd 1952-ben Arany Sándor kérésére a vegyes kari változat.³⁷ Ez a kompozíció koncepciójában az ez idő tájt készült nagy Kodály-kórusokhoz hasonló: kiemelkedik belőle a cantus firmust szinte vibráló akkordokkal körbeölelő 5. versszak („Oltalmazza Krisztus az ő szent-egyházát” – 69–82. ütem), valamint a passió („Nézzed a Krisztusnak ártatlan halálát” – 92–100. ütem) a középkor zenéjét idéző, háttorzongató ábrázolása. Hasonlóan expresszív a zárósor („halálunk óráján ne essünk kétségbe” – 112–134. ütem) fájdalmas harmóniái.

Az 1962-ben komponált, a Kodály-kórusművek összkiadásában nem szereplő *Jövel, Szentlélek Úr Isten*, a *Református énekeskönyv* kedvelt 369. dicséretéből az első és az utolsó versszak vegyes kari feldolgozása. A Batizi András szövegére, az 1774-es *Debreceni énekeskönyvből* való szép dallamra alkalmazott pünkösdi ének kisebb nehézségeket támasztó, finoman kidolgozott, áhítatos összhangosítást kap, a szövegfelfejtés minimumával, a megrendelő: a ceglédi Sztáray Mihály Vegyes Kar és karnagya, Arany László kérésének és lehetőségeinek megfelelően.

Kodály és a protestáns zene évtizedeket átívelő kapcsolatát áttekintve megállapíthatjuk: azt a magyar kultúra elidegeníthetetlen, kutatásra, tanításra, művészi feldolgozásra méltó részének tekintette. A protestáns népekek esetében a szövegeket a dallamokkal egységben kezelte: a

népzenével való ilyen hasonlóság ráadásul annyiban is megáll, hogy ez az anyag is a magyar történelem régmúlt századaiba mutat vissza, egy olyan, a nyugat-európaihoz képest igencsak töredezett zenetörténet egyik fontos fejezeteként, melynek megírására – bizonyos értelemben: pótlására – Kodály egy élet elkötelezett és fáradhatatlan munkáját tette fel. A történelmi és művészi értéket egyszerre látta meg ezekben a versekben-énekekben – s „a hangok és lelkek megváltó mestere” remekművek sorában mutatta fel azt a következő nemzedékeknek: példaként, és további munkára serkentve.

JEGYZETEK

- 1 *A Csendes mise* (a későbbi *Missa brevis*) például a galyatetői kápolna harmóniumán a havazás miatt megjeleni nem tudó kántort helyettesítő Kodály a liturgiához előkészített vázlaiból formálódott utóbb nagyszabású kompozícióvá. Vö. KODÁLY Zoltán: *A Missa brevisről* = KODÁLY Zoltán: *Visszatekintés II. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok*. Szerk. BÓNIS Ferenc. Bp., Zeneműkiadó, 1964, 495.
- 2 HARMAT Artúr: *Hazai katolikus egyházi zenénk ezer éve*. = *Harmat Artúr. Emlékkönyv születésének 100. évfordulójára*. Bp., Zeneműkiadó, 1985, 76. A „tanító szerepe” kifejezés itt valóban szó szerint értendő, hiszen több tanítványa (Bárdos Lajos, Gárdonyi Zoltán, Ádám Jenő stb.) folytatott aktív egyházzene-sz-gyakorlatot.
- 3 Toldy Béla a nagyszombati gimnázium hittanára volt: személye és tanítása mély nyomot hagyott Kodályban, akit az iskolai zenekar vezetőjeként zeneszerzői törekvéseiben is önzetlenül támogatott, 1898-ban bemutatva Nyitányát. A mester évtizedek múltával is a legnagyobb tisztelettel és ragaszkodással emlegette.
- 4 NÁDASI Alfonz: *Mi mindenre emlékezett Kodály?* Miskolc, Felsőmagyarország, 2000, 52.
- 5 HORVÁTH János: *A reformáció jegyében*. Bp., Akadémiai, 1953.
- 6 Uo., 249–250.
- 7 KODÁLY Zoltán: *Emlékek* = KODÁLY Zoltán: *Visszatekintés III. Hátrahagyott írások, beszédek, nyilatkozatok*. Szerk. BÓNIS Ferenc. Bp., Zeneműkiadó, 1989, 526–531.
- 8 Uo., 20.
- 9 Vagyis a genfi zsoldároskönyv Szenci Molnár Antal-féle fordítása és az első jelentős katolikus népének-gyűjtemény, a Szőlősy Benedek által szerkesztett *Cantus Catholici* megjelenése óta.
- 10 KODÁLY Zoltán: *Magyar népzene*. Bp., Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 1937, 48.

- 11 Uo., 47–51.; vö. SZALAY Olga: *Kodály, a népzene kutató és tudományos műhelye*. Bp., Akadémiai, 2004, 190–191.
- 12 Sajnos a fogadtatás mind hivatalos részről, mind egyes egyházzeneészek részéről ellenséges volt, de a kötet elterjedését ez csak késleltetni tudta, megakadályozni nem: 1933-ra már a második kiadása került forgalomba. Vö. RAJECZKY Benjámin: *A népénektár = Harmat Artúr. Emlékkönyv születésének 100. évfordulójára*. Bp., Zeneműkiadó, 1985, 92–106.
- 13 Vö. CSOMASZ TÓTH Kálmán: *A református gyülekezeti éneklés*. Bp., Magyar Református Egyház, 1950, 185–196.
- 14 Vö. KODÁLY Zoltán: *Közélet, vallomások, zeneélet*. Szerk. VARGYAS Lajos. Bp., Szépirodalmi, 1989, 299–303.
- 15 Uo., 301.
- 16 Uo., 302.
- 17 *Iskolai énekgyűjtemény I–II*. Szerk. KODÁLY Zoltán. Bp., Országos Közoktatási Tanács, 1943–1944.
- 18 EŐSZE László: *Kodály Zoltán életének krónikája*. Bp., Editio Musica, 2007, 205.
- 19 Erre a népénekre épül a *Pünkösödölő* (1929) első szakasza.
- 20 A dicséreték közül három a II. kötet „Történeti énekek” fejezetében található.
- 21 KODÁLY Zoltán: *Visszatekintés I. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok*. Szerk. BÓNIS Ferenc. Bp., Zeneműkiadó, 1964, 135.
- 22 Vö. KODÁLY Zoltán: *Útravaló. Előszó Ádám Jenő „Módszeres énektanítás” című könyvéhez = Visszatekintés I.*, 158–159.
- 23 ITTZÉS Mihály: *Kodály énekgyakorlatai = Kodály szemínáriumok*. Szerk. ERDEINÉ SZELES Ida. Bp., Tankönyvkiadó, 1982, 114–115.
- 24 KODÁLY Zoltán: *Magyar zene, magyar nyelv, magyar vers*. Szerk. VARGYAS Lajos. Bp., Szépirodalmi, 1993, 55.
- 25 *Közélet, vallomások, zeneélet*, 416.
- 26 ITTZÉS: *i. m.*, 112., 114.
- 27 BÁRDOS Lajos: *Kodály gyermekkarai = BÁRDOS Lajos: Tíz újabb írás*. Bp., Zeneműkiadó, 1974, 154.
- 28 Vö. KODÁLY Zoltán: *Találkozásom Bach zenéjével = Visszatekintés III.*, 591.; KODÁLY Zoltán: *Levél Pablo Casals-hoz = Visszatekintés II.*, 410–411.
- 29 SZABOLCSI Bence: *A korál-előjáték = SZABOLCSI Bence: Kodályról és Bartókról*. Szerk. BÓNIS Ferenc. Bp., Zeneműkiadó, 1987, 33–36.; BREUER János: *Kodály és Karl Straube = Kodály emlékkönyv*. Szerk. BÓNIS Ferenc. Bp., Püski, 1997, 77–82.; DALOS Anna: *Bach-átdolgozások = DALOS Anna: Forma, harmónia, ellenpont. Vázlatok Kodály Zoltán poétikájához*. Bp., Rózsavölgyi és Társa, 2007, 285–290.
- 30 BÓNIS Ferenc: *Neoklasszikus vonások Kodály zenéjében = Magyar zenetörténeti tanulmányok Kodály Zoltán emlékére*. Szerk. BÓNIS Ferenc. Bp., Zeneműkiadó, 1977, 226–228.
- 31 A Kodály által feldolgozott genfi zsoltárok dallami, ritmikai és szövegi változtatásairól ld. ARANY János: *Kodály Zoltán genfi zsoltárai. Református énekek egy katolikus zeneszerző műhelyéből = A Magyar Kodály Társaság hírei. XXXIV. évfolyam – 2013/2. június*. Szerk. MÁRKUSNÉ NATTERNÁD Klára. Magyar Kodály Társaság, 2013, 25–31.
- 32 Vö. VÁSÁRHELYI Zoltán: *Kodály Zoltán: 150. genfi zsoltár = In memoriam Vásárhelyi Zoltán*. Szerk. ITTZÉS Mihály. Kecskemét, Kodály Intézet, 1997, 187–188.
- 33 TALLIÁN Tibor: *Kodály háborús kórusművei = TALLIÁN Tibor: Magyar képek. Fejezetek a magyar zeneélet és a zeneszerzés történetéből 1940–1956*. Bp., Balassi, 2014, 105.
- 34 TALLIÁN Tibor: *„Ne bántsá a magyart!” II. Kodály kórusművei 1946–1956. = Magyar képek*, 447–448.
- 35 Uo., 447. A mű keletkezésének körülményeiről ld. a megrendelő, Arany Sándor visszaemlékezését = *Így láttuk Kodályt*. Szerk. BÓNIS Ferenc. Bp., Püski, 1994, 215–216.
- 36 Vö. BERKESI Sándor: *Kodály Zoltán: Az 50. genfi zsoltár. = BERKESI Sándor: A zengő Ige szolgálatában. Válogatott írások, előadások és beszélgetések*. Debrecen, Tiszántúli Református Egyházkerület, 2007, 70–77.
- 37 Uo., 216. Arany János karnagytól származó információ szerint a vegyes kari változatot Kodály engedélyével Bárdos Lajos készítette.