

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem
28. számú művészet- és művelődéstörténeti
tudományok besorolású
doktori iskola

EGY MŰFAJ ILLEGALITÁSBAN
MISEKOMPOZÍCIÓK MAGYARORSZÁGON
1949 ÉS 1969 KÖZÖTT

HORVÁTH MÁRTON LEVENTE

TÉMAVEZETŐ: SOÓS ANDRÁS

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2013.

Tartalomjegyzék

Rövidítések	VI
Köszönetnyilvánítás	VII
Bevezetés	VIII
1. Virágkor vagy kontraszelekció? – a Magyar Kórus működése	1
1.1. A Magyar Kórus kialakulása	1
1.2. A Magyar Kórus tevékenysége	3
1.3. Korstílus a harmincas-negyvenes évek magyar egyházzenejében	6
1.4. A negyvenes évek miseírói	8
1.4.1. Harmat Artúr	9
1.4.2. Bárdos Lajos	11
1.4.3. Halmos László	18
1.4.4. Deák Bárdos György	23
1.4.5. Egyéb misék a Magyar Kórus körben	25
1.4.6. Misék a körön kívül	26
2. In diebus tribulationis – az ötvenes évek miséi	27
2.1. A katolikus egyház helyzete a történelmi változások tükrében	27
2.1.1. Az egyházzenei élet változásai	28
2.2. Az ötvenes évek miseírói	28
2.2.1. Korstílus a háború után	29
2.3. Lajtha László miséi	31
2.3.1. Életpályája	31
2.3.2. Lajtha zenei nyelve	33
2.3.3. Missa in tono phrygio	35
2.3.4. Missa in memoriam Alphonsi Leduc	55
2.3.5. Lajtha két miséjének összehasonlítása	68
2.4. Lisznyay Szabó Gábor	69
2.4.1. Életpályája	70
2.4.2. Stílusa	73
2.4.3. Lisznyay miséi a harmincas-negyvenes években	73
2.4.4. Missa XI. ad annum 1949.	77

2.4.5. Egyházi művek az ötvenes-hatvanas években	85
2.5. Egyéb misék az ötvenes évek első felében	89
2.5.1. Ottó Ferenc	89
2.5.2. Soproni József	90
2.6. Forradalom után - misék 1957-ből	92
2.6.1. Egy forradalmi mise – Károlyi Pál: Missa in memoriam diei 23. Octobris	92
2.7. Szocialista realizmus a miseirodalomban	94
2.7.1. Vincze Ottó d-moll miséje	94
2.7.2. Hidas Frigyes: Missa brevis	95
2.8. Dobos Kálmán miséi	98
2.8.1. A zeneszerzői korstílus változása az ötvenes évek második felében	98
2.8.2. Dobos Kálmán életútja	99
2.8.3. Missa brevis	100
2.8.4. Missa aperta	105
3. „Kevés a dodekafónia benne” –	
XX. századi irányzatok a hatvanas évek miséiben	107
3.1. Farkas Ferenc: Missa in honorem Sancti Andreae és Missa secunda	108
3.1.1. Egyházzenei művek Farkas életművében	109
3.1.2. Missa in honorem Sancti Andreae	109
3.1.3. Missa secunda	119
3.2. Dobszay László miséje	121
3.3. Tamás Gergely Alajos miséi	127
3.4. Távol a liturgiától – két avantgarde mise	129
3.4.1. Patachich Iván: Messa di Santa Margherita	130
3.4.2. Károlyi Pál: Missa brevis	132
4. A II. vatikáni zsinat utáni miseirodalom kezdetei	138
4.1. Egyházzenei élet a hatvanas években	138
4.2. A zsinat és annak hatásai	139
4.3. Népmisék a zsinat után	140
4.3.1. Kodály Zoltán: Magyar mise	142

4.3.2. Szigeti Kilián: Missa Hungarica és Missa Brevis Hungarorum	144
4.3.3. Werner Alajos: Mercedes-mise	145
4.3.4. Hergenróder Miklós Pécsi miséje	147
4.3.5. Halmos 1966-os magyar népmiséje	148
4.3.6. Lisznyay: Boldogasszony-mise	148
4.3.7. Koloss István 1967-ben írt ordináriumtételei	149
4.4. Vegyeskari misék magyar nyelven	150
4.4.1. Sári József: Imádunk és magasztalunk Téged – magyar nyelvű mise	151
4.4.2. Sály László miséi	153
4.5. Egy tizenhét éves beatzenész miséi	156
5. Összegzés	159
5.1. Irányzatok és stílusok	159
5.2. Apparátus, hangszerelés, hangszerhasználat	160
5.3. Kölcsönzött zenei anyagok a korszak miséiben	161
5.4. A miseírás indítékai	163
Bibliográfia	165
Internetes hivatkozások	168

Rövidítések jegyzéke

Dalos/2007 = Dalos Anna: Forma, harmónia, ellenpont. Vázlatok Kodály Zoltán poétikájához. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2007.

Dobszay = Dobszay László: „Jelenkori művelődési áramlatok – a hazai egyházzene tükrében”. *Kultúra és közösség* 1982/1-2:64-86.

Döbrössy = Döbrössy János: *Deák-Bárdos György*. DLA disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2005. (Kézirat).

Harmat = Harmat Artúr: „Hazai katolikus egyházi zenénk ezer éve” In: Lukin László (szerk.): *Harmat Artúr. Emlékkönyv születésének 100. évfordulójára*. Budapest: Zeneműkiadó, 1985. 21-78.

HML = Horváth Márton Levente: Lisznyay Szabó Gábor miséi. Szakdolgozat, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2007. (Kézirat).

Ittzés = Ittzés Mihály: *Bárdos Lajos*. Berlász Melinda (szerk.): *Magyar zeneszerzők*. 36. Budapest: Mágus Kiadó, 2009.

Kroó = Kroó György: *A magyar zeneszerzés 30 éve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1975.

Két világ közt = Solymosi Tari Emőke (szerk.): *Két világ közt. Beszélgetések Lajtha Lászlóról*. Budapest: Hagyományok háza, 2010.

Lisznyay = Lukin László (szerk.): *Lisznyai Szabó Gábor*. Győr: Viczián János (kiadó), 1988.

METEM = Magyar Egyháztörténeti Enciklopédia Munkaközösség

Tardy = Tardy László: „A magyar katolikus egyházi zene és ének” In: Dr. Turányi László (szerk.): *Magyar Katolikus Almanach II. A Magyar Katolikus Egyház élete 1945-1985*. Budapest: Szent István társulat, 1988. 345-375.

Vinczeffly = Vinczeffly Adrienne: *Bárdos Lajos. Részletes életrajz*. In: <http://bardoslajos.org/hu/reszletes-eletrajz.html>

Köszönetnyilvánítás

Szeretném köszönetemet kifejezni mindenek előtt témavezetőmnek, Soós Andrásnak aprólékos munkájáért, hasznos tanácsaiért és végtelen türelméért. Az időközben elhunyt Koloss Istvánnak továbbá Merczel Györgynek és Tardy Lászlónak a rendelkezésemre bocsátott kéziratokért, ötleteikért és a figyelmembe ajánlott művekért, szakirodalmért. Továbbá köszönöm Dalos Annának, hogy mindig minden felmerült kérdésemre készséggel válaszolt, és hogy a Magyar Zenetudományi Intézet Magyar Zenetörténeti Archívumának munkatársaként lehetővé tette, hogy Lajtha: *Missa in tono phrygio* című művének partitúrájához hozzáférjek. Külön köszönöm Lajtha Ildikónak, amiért ehhez a beleegyezését adta. Köszönet Kovács Mártának a Tamás Alajos művek kottáinak és a szerzővel kapcsolatos dokumentumoknak a kölcsönzéséért, Döbrössy Jánosnak, Károlyi Pálnak, Lisznyay Máriának, Mindszenty Zsuzsannának, Patachich Juditnak, Sárosi Lászlónak, Tóth József Miklósnak és Virágh András Gábornak a rendelkezésemre bocsátott kottákért és információkért, Hoffmann Lászlónak, amiért kottákkal, hangfelvételekkel és az általa készített műjegyzékkel hozzájárult a Halmos-fejezet megírásához. Balogh Margitnak, hogy elküldte *A Magyar Katolikus Püspöki Kar Tanácskozásai 1949–1965 között* c. könyvének elektronikus példányát, Barta Gergelynek és Kerékfy Mártonnak a sok hasznos észrevételért, Dobszay Ágnesnek és Soproni Józsefnek az interjúkért, valamint id. Göttinger Pálnak az Ottó Ferenc művek kutatásához nyújtott önzetlen segítségéért.

Végezetül, de nem utolsó sorban szeretném hálámat kifejezni feleségemnek és gyermekeimnek, akik szeretetükkel mindvégig támogattak, és akiknek a disszertációírás során sokat kellett engem nélkülözniük.

Munkámat a disszertáció írásának ideje alatt elhunyt három miseíró, Dobos Kálmán, Dobszay László és Koloss István emlékének ajánlom.

Horváth Márton Levente
Budapest, 2013. október 15.

Bevezetés

Orgonista és zeneszerző hivatásom a kezdetektől fogva kijelölte számomra az egyházzene iránti fogékonyságot. A mise műfaja alkotóként az első pillanattól kezdve érdekelt: tizenkét évesen, a kántorképző éveim alatt írt egyik első kompozícióm egy, a II. Vatikáni Zsinat szellemében írt magyar ordinárium volt, ezt tizenöt évesen nőikari misetételek, majd zeneakadémiai éveim alatt már egy teljes vegyeskari misekompozíció, a Missa omni tempore követték, később pedig a házasságkötésemre is nászmisét komponáltam.

A magyar egyházzene és orgonazene-történet iránti nyitottság orgonatanulmányaim kezdetére vezethető vissza, majd 2006-ban a Zeneakadémia orgona-szakán írt diplomamunkámban öntött formát első ízben: a *Lisznyay Szabó Gábor, az ismeretlen orgonista-zeneszerző* címet viselő szakdolgozatban Lisznyay összes orgonaművét próbáltam meg áttekinteni illetve elemezni. A munka során, az Országos Széchényi Könyvtárban található kéziratok vizsgálata közben ösztönösen élt bennem a kíváncsiság a szerző más művei iránt. A kották tanulmányozása egyértelművé tette számomra, hogy az elsősorban néhány orgonaműve révén ismert Lisznyay életművének legfontosabb műfaja a mise volt. Így egy évvel később, a zeneszerzés szakon írt szakdolgozatom címe már *Lisznyay Szabó Gábor miséi* lett. A Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem doktoriskolájába történő jelentkezéskor a dolgozat témájának továbbgondolásaként magától értetődőnek tűnt a Lisznyay-kortársak által írt miseirodalom kutatása. Mivel Lisznyay (1913-1981) éppúgy meghatározó alkotója volt az 1950 előtti, mint az azt követő évtizedek egyházzenejének, kezdetben egy, a Trianon és a rendszerváltás közötti miseirodalmat áttekintő dolgozat képe lebegett a szemem előtt. Hosszú idő elteltével kristályosodott ki a disszertáció végső tematikája, mely egyházzenei szempontból a XX. század legizgalmasabb két évtizedének, az 1949 és 1969 közötti időszaknak a legtöbb esetben alig, vagy egyáltalán nem ismert misekompozícióit dolgozza fel. A Rákosi-diktatúra, az 1956-os forradalom és szabadságharc, az azt követő megtorlások, és a Kádár-rendszer első tizenhárom évének időszakában keletkezett repertoár darabjai a korszak egyházellenes hangulata miatt nem kerülhettek be a magyar zenei köztudatba. Születésük idején e művek nagyobbik része az asztalfióknak készült, míg mások szerencsés esetben be lettek ugyan mutatva a liturgia keretein belül vagy – gyakran évtizedes késéssel – koncerten, de ezt követően hosszú ideig nem lehetett róluk hallani. Kutatásaim fontossága már a munka első

szakaszában igazolni látszódott a korszak egyházzenejéről alkotott tévhitekkel, sztereotípiákkal való szembesüléskor. Rendszeresen találkoztam egyházzenesz kollégák részéről azzal a feltételezéssel, hogy a kor miseirodalma egyenlő a színvonalatlan, és/vagy jócskán megkésett stílusú művekkel, vagy éppen a II. Vatikáni Zsinatot követő népének-repertoárral. A művekkel való ismerkedéskor viszont sorra találtam újabb és újabb értékes alkotásokat, amelyek gyakran a kor jeles komponistáinak tollából (Lajtha, Farkas, Dobszay, Patachich), máskor az alig ismert szerzők műhelyéből (Lisznyay, Tamás Alajos) kerültek ki.

A repertoár feltérképezését a zeneakadémiai könyvtár katalógusának böngészésével kezdtem, majd ezt követte három budapesti egyházzenei centrum, a Szent István bazilika, a Szent Teréz-templom és a Mátyás-templom kottatárában való kutatás a helyi egyházzeneszek, Koloss István†, Merczel György és Tardy László készséges vezetésével. Nekik különösen hálás vagyok, amiért kérdéseim megválaszolásán és a kért repertoár tanulmányozásához való hozzájáruláson túl további szakirodalmat és műveket ajánlottak figyelmembe. A kutatómunka kiegészült az Országos Széchényi Könyvtár zeneműtárában található kéziratok vizsgálatával. Lisznyay Szabó Gábor műveinek megismerésében a fentiekén kívül sokat segített a szerző avatott ismerője, Tóth József Miklós is. Személyesen vettem fel a kapcsolatot több zeneszerzővel (Károlyi Pál, Sáry László, Soproni József), valamint a már elhunyt szerzők rokonaival, így Dobos Kristóffal, Dobszay Ágnessel, Lisznyay Máriával, Kovács Mártával és Patachich Judittal. Dobszay Ágnessel, Károlyi Pállal, Lisznyay Máriával, Soproni Józseffel és Tardy Lászlóval interjú is készült a találkozások során. Míg a dolgozatom témájába vágó művekről konkrét irodalom gyakorlatilag nem állt rendelkezésre, addig az egyes szerzőkről kiadott tanulmánykötetek, monográfiák nagy segítségemre voltak. Alapvető szakirodalomként munkám során folyamatosan használtam három, a század egyházzene-történetét feldolgozó írást: Harmat *Hazai katolikus egyházi zenénk ezer éve*,¹ Dobszay *Jelenkori művelődési áramlatok – a hazai egyházzene tükrében*² és Tardy *A magyar katolikus egyházi zene és ének*³ című tanulmányait. A disszertációm bevezető, a Magyar Kórus nemzedék munkásságát

¹ Harmat Artúr: „Hazai katolikus egyházi zenénk ezer éve” In: Lukin László (szerk.): *Harmat Artúr. Emlékkönyv születésének 100. évfordulójára*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1985): 21-78.

² Dobszay László: „Jelenkori művelődési áramlatok – a hazai egyházzene tükrében”. *Kultúra és közösség* 1982/1-2:64-86.

³ Tardy László: „A magyar katolikus egyházi zene és ének” In: Dr. Turányi László (szerk.): *Magyar Katolikus Almanach II. A Magyar Katolikus Egyház élete 1945-1985*. (Budapest: Szent István társulat, 1988): 345-375.

tárgyaló fejezetének írásakor Dalos Anna: *Forma, harmónia, ellenpont*⁴ című kötete, míg az ötvenes-hatvanas évekről szóló fejezetek írásakor Kroó György: *A magyar zeneszerzés 30 éve*⁵ című könyve bizonyultak nélkülözhetetlen irodalomnak. Kroó és Dobszay kritikus hangnemű tanulmányai különösen gondolatébresztők voltak munkám során. Tekintettel a disszertáció történeti jellegére, elengedhetetlennek éreztem a fejezetek előtti történelmi áttekintéseket, ezeket Romsics Ignác: *Magyarország története a XX. században*⁶ című könyvére támaszkodva készítettem el.

A disszertáció az előzményeket (Magyar Kórus nemzedék történetét, legfontosabb szerzőit) áttekintő első fejezet után három nagy fejezetre oszlik. A második dolgozza fel az ötvenes éveket, benne a két legjelentősebb misekomponista, Lajtha és Lisznyay műveinek részletes tárgyalásával, majd az 1956-os forradalmat követő év ordináriumait. A hatvanas évek stiláris változatosságot mutató repertoárját a harmadik fejezet tárgyalja, míg a negyedik a XX. század legfontosabb egyháztörténeti eseménye, a II. Vatikáni Zsinat hatására írt magyar nyelvű kompozíciókkal foglalkozik. Ebben külön csoportot képeznek a vegyeskari művek, a népmisék, és a beatmisék.

A dolgozat elsőként gyűjti egybe az ötvenes-hatvanas években keletkezett misekompozíciókat. Jól mutatja a művek ismertségét, hogy a korszak huszonhét műve közül hat jelent meg nyomtatásban, a többi jelenleg is kéziratban lelhető fel. A többkevesebb ismertségnek örvendő művekről (Lajtha László, Farkas Ferenc és Dobszay László miséi) a disszertáció nyújt először részletes elemzést, továbbá ráirányítja a figyelmet a kor jeles egyházzeneszerzőjére, Lisznyay Szabó Gáborra, valamint több ismeretlenségben lévő kompozícióra, többek között Patachich Iván és Károlyi Pál műveire.

⁴ Dalos Anna: *Forma, harmónia, ellenpont*. Vázlatok Kodály Zoltán poétikájához. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2007).

⁵ Kroó György: *A magyar zeneszerzés 30 éve*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1975).

⁶ Romsics Ignác: *Magyarország története a XX. században*. (Budapest: Osiris Kiadó, 2010).

1. VIRÁGKOR VAGY KONTRASZELEKCIÓ? – A MAGYAR KÓRUS MŰKÖDÉSE

1.1. A Magyar Kórus kialakulása

Az 1949 és 1969 közötti időszak egyházzenejének és azon belül a miseirodalomnak a vizsgálatakor szembeűnő az a törés, amely e korszakot elválasztja az azt megelőző évtizedektől. A kommunista hatalomátvétellel párhuzamosan bekövetkezett változások ugyanis e téren egy több évtizede tartó folyamatos fejlődést szakítottak meg, így a korszak megismeréséhez elengedhetetlen az előzmények, a harmincas-negyvenes évek magyar egyházzenei irányzatainak, folyamatainak az áttekintése.

Ahogy a magyar zenetörténetnek, úgy a magyar katolikus egyházzene-történetnek is az egyik leggyümölcsözőbb periódusa a két világháború közti időszakra tehető. Kodály és Bartók nemzetközi rangra emelik a magyar zenét, az általuk megteremtett, népzeneire épülő zenei stílus a húszas évektől fokozatosan elfogadottá válik. Az egyházzene területén is fontos előrelépések születnek: ekkor indul útjára a Harmat Artúr által megszervezett majd vezetett egyházzene-tanszak, mely új lökést ad az egyházzenesz utánpótlásnak, valamint erre az időszakra esik a huszadik század legjelentősebb egyházzenei- és kórusmozgalmának, a Magyar Kórusnak működése.

A Magyar Kórus folyóiratot és a hozzá kapcsolódó kiadványállalatot a Kodály-tanítványok első generációja, név szerint Bárdos Lajos, Kerényi György, Ádám Jenő és Kertész Gyula indította útjára 1931-ben. A mozgalom keretein belül egyrészt próbálták valóra váltani azokat az eszméket, amelyeket a cecilianizmus tűzött zászlajára ötven évvel korábban, és amelyek hatására X. Pius 1903-ban kiadta Motu proprioját, másrészt ezeket az eszméket igyekeztek sajátosan magyar tartalommal megtölteni. A cecilianizmus és a Motu proprio a gregorián ének és a klasszikus vokálpolyfónia elsőségét hirdette az egyházzeneben. A pápai rendeletben ezzel kapcsolatban a következő hármas követelményt olvashatjuk:

Az egyházi zenének szentnek kell lennie, vagyis ki kell zárni magából minden profánt, nemcsak magában, hanem előadásának módjában is.

Valódi művészetnek kell lennie, mert enélkül lehetetlen, hogy a hallgatóban azt a hatást hozza létre, melyet az egyház a hangok művészetének a liturgiában való alkalmazása által elérni akar.

De egyúttal egyetemesnek is kell az egyházi zenének lenni abban az értelemben, hogy bár minden nemzetnek utat enged a maga külön zenei módjának érvényesítésére, ezt azonban csak úgy lehessen tenni, hogy az egyházi zene általános jellege uralkodó maradjon úgy, hogy midőn más nemzetbeli egyházi zenét hallgat, sehol se érezhessen kellemetlen benyomást.¹

A cecilianizmusnak a maga idejében voltak kezdeményezései Magyarországon, ennek legfontosabb gyümölcse a Pécsi Székesegyházi Énekesiskola lett. És bár a gyakorlati zene terén országos szinten is születtek pozitív eredmények, Magyarországon ekkor még hiányzott az a művelt egyházzeneszerző réteg, amely tevékeny részt vállalhatott volna a mozgalomban, így nem született meg az a repertoár, ami ezeket az eszményeket művészi szinten megvalósította volna.² Ez alól egyedül Liszt Ferenc művészete képez kivételt, akinek azonban jövőbe mutató kezdeményezéseit kora többnyire értetlenül fogadta.

A magyar egyházzene megújulása ekkor ugyan elmaradt, de az erre irányuló törekvések továbbra is jelen voltak. A cecilianizmus és a Magyar Kórus mozgalma közötti kapcsolat Harmat Artúr személyén keresztül jött létre, aki a húszas évektől kezdve ezeknek a törekvéseknek a vezéralakja lett.³ Kezdetől fogva támogatta azokat a fiatal zeneszerzőket, akik az egyházzenei megújulás célkitűzései iránt fogékonyak voltak. E zeneszerzők, amellett, hogy teljesen magukénak vallották a Motu proprio szellemiségét, már a magyar népdal és Kodály hatása alatt az új magyar zene megteremtésén fáradoztak. Szemük előtt – Harmattal együtt – egy olyan, a magyar népének kincsen alapuló egyházi stílus lebegett, amely méltó párja lehet Kodály és Bartók a magyar népdalra épülő műzenéjének.

Kodály Zoltán a húszas évek közepére a magyar zeneszerzés emblematisztikus alakjává vált, stílusa eddigre már kialakult és letisztult, ezáltal mintául szolgálhatott tanítványai nemzedékének. Természetesnek vették hát, hogy mozgalmukba bevonják mesterüket. A kor legfontosabb egyházzenei folyóirata a Katholikus Kántor⁴ volt, az egyházzenei megújulásról folyó szakmai diskurzus ennek a hasábjain zajlott.

¹ X. Pius pápa: *Az egyházi ének és zene ügyében*. In: <http://egyhazzene.hu/wp-content/uploads/2013/01/motuproprio.pdf>

² Dobszay, 66.

³ Dalos/2007. 218.

⁴ Az 1913-ban alapított lap köréhez tartozó zeneszerzők, többek között Bánáti Buchner Antal, Sztára Sándor, Demény Dezső és Pikéthy Tibor a konzervatív irányt képviselték műveikben.

1928 végétől már a fiatal egyházzenesz-generáció képviselői – Kodály tanítványai – is erre a folyóiratra támaszkodva kívánták megerősíteni bázisukat. Szinte egyszerre jelentek meg Ádám Jenő, Bárdos Lajos, Kerényi György és Kertész Gyula publikációi a lapban. Elképzeléseik több ponton is harmonizáltak a Katolikus Kántor terveivel, de fellépésüket mégis egy korábban ismeretlen radikalizmus jellemezte, ami elsősorban a megvalósulást elősegítő eszközök újszerűségében mutatkozott meg. Kerényi György 1928 decemberében felvetette, hogy az új magyar egyházzenei művek terjesztésének legfőbb akadályai – a kevés kompozíció és a felkészületlen kórusok mellett – a kiadások hiánya.⁵

A fiatalok bátor kommunikációja idővel feszültséget okozott köztük és a lap képviselői között, ez vezetett végül a szakításhoz. Az utolsó cseppet a pohárban Bárdos 1929-ben megjelent, Kodály Psalmus Hungaricus-át méltató cikke jelentette, amelyben felkérte mesterét, hogy ajándékozza meg a magyar egyházzenét a liturgia számára komponált művekkel.⁶ Ezt követően a csoport nem jelentethetett meg több írást a folyóiratban. Az incidens jól mutatja azt a szakadékot, amely már akkor is jellemezte a magyar egyházzenei életet. Kodály, akinek stílusa egyébként nemzetközi szinten nem tartozott a legprogresszívebbek közé, a korabeli magyar egyházzene középgenerációjának szemében ekkor még elfogadhatatlanul modernnek számított.

Az így kialakult helyzet után elinduló Magyar Kórus fennállásának húsz éve alatt a szerkesztőként, szervezőként és főleg zeneszerzőként tevékenykedő Bárdos Lajos vált a mozgalom legfontosabb alakjává.

A folyóirat indulásától kezdve világosan körvonalazódott a három kulcsszereplő, Harmat, Kodály és Bárdos jelentősége és jellegzetes funkciója a magyar egyházzenei életben. Bár mindhármuk sokoldalú szervező, alkotó és pedagógiai tevékenységet folytatott, az eredmények szempontjából Harmat bizonyult a kezdeményezőnek, Kodály stílusa vált az irányadóvá a mozgalom számára, és végül Bárdos volt a gyakorlati feladatok megvalósítója.

1.2. A Magyar Kórus tevékenysége

A Magyar Kórus a kiadvány megalapításán túl elsődleges feladatának a repertoár átalakítását és a kórusmozgalom lelkesítését tekintette. A repertoár átalakításakor

⁵ Dalos/2007, 215.

⁶ Dalos/2007, 219.

egyfelől a „reneszánsz vokálpolyfónia felkarolása”⁷, másfelől „az új magyar kompozíciók mecénálása”⁸ volt a cél. Első nagyobb kiadványuk a Harmat Artúr és Sík Sándor által szerkesztett *Szent vagy, Uram!* katolikus népénektár volt 1931-ben.⁹ Kezdetől az Országos Magyar Cecília Egyesület hivatalos lapjává váltak¹⁰, mely egyesületnek 1926-tól tagja volt Kerényi és Bárdos. A kórusok serkentését és a repertoár szélesítését a folyóiratok mellékleteiként megjelenő kottakiadványokkal próbálták elősegíteni. A mellékletek a reneszánsz vokálpolyfónia mestereinek elsősorban rövidebb terjedelmű, könnyen megtanulható műveit¹¹, illetve a kortárs magyar zeneszerzők egyházi alkotásait: elsősorban Bárdos, Kertész, Deák Bárdos György és a friss diplomás Halmos László, majd később Lisznyay Szabó Gábor és mások munkáit tartalmazták. A kiadó azonban nem csak az egyházi zene ügyével foglalkozott. Korának legfontosabb, kóruszenével foglalkozó folyóirataként magáénak érezte a világi kórusirodalom terjesztésének feladatát is. A Magyar Kórus legfontosabb gyűjteményes kiadásai között említhetjük az új liturgikus műveket tartalmazó *Magyar Cantualé*-t, a *Magyar kórus művek* kiadványt, a *Harmonia Sacra* imádság-, gregorián ének- és motettagyűjteményt, és nem utolsósorban a Forrai Miklós által közreadott *1000 év kórusá*-t, amely a mai napig meghatározza a magyarországi kórusrepertoár törzsanyagát. A világi zene területéről Bartók egyneműkarai, Kodály kórusai és számos népdalgűjtemény érdemel említést. A kiadó a gregorián zene, és általában a régi zene népszerűsítése végett több kézikönyvet is publikált, Huber Frigyes: *A gregorián korális*-át (1938), Szigeti Kilián: *A gregorián ének kézikönyvé*-t (1948), illetve Rajeczky Benjámint: *Kis zenetörténet*-ét (1948) és Szabolcsi Bencétől *A magyar zenetörténet kézikönyvé*-t (1947). A kántorok számára nyújtott mindennapi orgonálnivalót az Orgonaszó sorozat, melybe a kortárs szerzők közül elsősorban Pikéth Tibor és Lisznyay Szabó Gábor praktikus orgonadarabjai kerültek bele.

A folyóirat a kodályi kórusmozgalom egyik legfontosabb fórumává vált, ezen keresztül adtak szakmai tanácsokat a szakemberek a karvezetéssel vagy az énekkarszervezés gyakorlati kérdéseivel kapcsolatban, illetve ezen keresztül kommunikáltak egymással az énekkarok.

⁷ Dobszay, 70.

⁸ uo.

⁹ Harmat, 68.

¹⁰ uo.

¹¹ Ittész kiemeli, hogy számos régi mester, pl. Josquin művei a Magyar Kórus és azon belül is Bárdos által válnak Magyarországon ismertté. Ittész, 7.

Az új művek kiadásakor elsődleges szempont a gyakorlatiasság volt: idővel a művészi szempontokat felülírta az a cél, hogy a darabok könnyen megtanulhatóak és főleg jól énekelhetőek legyenek. Ennek köszönhetően fokozatosan a kontraszelekció érvényesült. Eltekintve egy-két nagyobb lélegzetű értékes kompozíció kiadásától, a kiadó fő profilja a könnyű, rövid motetták kiadása volt. Ami az ordináriumokat illeti – mivel ezek ciklikus, tehát hosszabb lélegzetű kompozíciók – a fokozatos minőségcsökkenés talán még jobban érvényesült. A mozgalom az indulást követően meglepő módon sem Harmat, sem Kodály műveit nem állította a középpontba, sokkal inkább a fiatal nemzedék szűk körét támogatta.

Kodály, ha nyilvánosan nem is fogalmazott meg kritikát a Magyar Kórus nemzedékével szemben, a feltehetőleg magánhasználatra szánt jegyzeteiben rendszeresen írt a kor egyházzenei gyakorlatának problémáiról¹² Ezekben a színvonalatlan orgonista-praxis mellett főként a repertoár egyoldalúságára céloz. Nehezményezi, hogy a mozgalom zászlajára tűzött Palestrina miséit miért nem éneklük, illetve miért mindig csak a legismertebbeket.¹³ Dobszay ugyancsak ezt a problémát látatja, amikor arról ír, hogy a Motu proprio által „ajánlott zenék, egyházzenei eszményképek inkább a próbaterem falára kifüggesztett védőszentekké”¹⁴ váltak, és a gyakorlatban a kortárs motettaszerzők művei érvényesültek.

A Magyar Kórus híre a harmincas évek második felében néhány magyar kórus vendégszereplése révén eljutott külföldre is. Ezek közül a legjelentősebbek voltak a Kemenes Frigyes által vezetett Szent Teréz templom kórusának 1936-os, illetve a Bárdos Lajos által vezetett városmajori Szent Cecília Kórus 1939-es frankfurti vendégszereplései a Modern Egyházzene Hete fesztiválon, ahol mindkétszer nagy sikert arattak a modern magyar művek.¹⁵

Dobszay a Magyar Kórus tevékenységével kapcsolatban a legfőbb problémák között említi, hogy néhány kivételtől eltekintve „a zeneszerzés tekintetében nem lehet a nagy zenekultúra mércéjével mérni a mozgalom teljesítményeit”.¹⁶ Ezt az ítéletet enyhíti annak a ténynek az elfogadása, hogy ez a zeneszerzői kör kezdettől vállaltan a kismester-irodalmat gyarapította *gebrauchsmusik*-jával.¹⁷ Ahhoz, hogy ne csak néhány

¹² Dalos/2007, 227

¹³ Kodály Zoltán: *Közélet, vallomások, zeneélet. Kodály Zoltán hátrahagyott írásai*. Vargyas Lajos (szerk.). (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1989): 290.

¹⁴ Dobszay, 74.

¹⁵ Harmat, 67-68.

¹⁶ Dobszay, 73.

¹⁷ Ennek létjogosultságát megerősíti Harmat is *Hazai katolikus egyházi zenénk ezer éve* írásában. 75.

kimagasló alkotás legyen ebben az irodalomban, ahhoz a tehetséges szerzők bátrabb propagálására de főleg több időre lett volna szükség.¹⁸

1.3. Korstílus a harmincas-negyvenes évek magyar egyházzenejében

Mind a cecilianizmusnak, mind megkésett magyar változatának egyik legfeltűnőbb sajátossága, hogy nyilatkozataiban, kiáltványaiban követendő példaként Palestrina stílusára hivatkozik. Magyarországon emellett megfigyelhető az új, „magyarabb”¹⁹ hang keresésének szándéka; az egyházi szerzők példaképévé a húszas évektől kezdve egyre inkább Kodály válik. Harmat a következőképpen jellemzi a Magyar Kórus körébe tartozó zeneszerzők stílusát:

Tudjuk, hogy a mai zeneszerző gárda (...) bőségesen telítette a lelkét az ősi magyar népzenei anyaggal és Kodály – palestrinás technikában gyökerező pompás kórusművészetének világító szövétnekével – vállalta az útmutató, a tanító szerepét is a magyarabb világ felé. Innen adódik fiatal komponistáink egynemely művének új, szokatlan magyar íze, ami egyébként – ha valóban jó szerzeményről van szó – teljesen egyezik a Motu proprio szellemével, sőt betűjével is. Mert szent, művészi, és nemzeti tartalma mellett ez a zene is egyetemes (külföldre is jól ható), hangnemei lévén közeli rokonságot tart a gregorián énekkel, kari tételének polifónikus és imitációs felépítése pedig a Palestrina-stílussal.²⁰

Dalos Anna Kodály-kötetében rámutat, hogy a mozgalom zeneszerzői (főleg Harmat és Kerényi) által a Kodály- és a Palestrina-stílus összekapcsolása elsősorban projekció volt. Ezzel egyrészt kimondatlan céljuk az volt, hogy Kodály karművészetének darabjait a Motu proprio szellemében írt alkotásokként állítsák be, másrészt annak a vágyuknak adott hangot, hogy a mester a liturgikus zene területén legyen aktívabb.²¹ Mindenesetre a Harmat-idézetből is egyértelműen kiderül, hogy a negyvenes évek zenéjére már a Kodály-stílus nyomta rá a bélyegét, és ez addigra már nemcsak a Magyar Kórus szerzőit érintette, hanem az egész magyar zeneszerzőgárdát.

Harmat a fenti sorokban meglepően szűkszavúan tárgyalja a gregorián és a kor zenéjének kapcsolatát, csupán a hangnemek azonosságával intézve el a kérdést. Ez a

¹⁸ Dobszay, 74.

¹⁹ Harmat, 76.

²⁰ Harmat, 76.

²¹ Dalos/2007, 214 és 221.

szükszavúság rámutat: a gregorián szerepe az új művek születésekor elhanyagolható volt. Az érdekes kivételek egyike Seiber Mátyás 1925-ben komponált *Missa brevis*-e, amely a középkor orgánuméneklési gyakorlatát elevenítette föl, és amely megoldásaival kuriózumnak számított a repertoárban. Ami a Palestrina-ellenpontot illeti, az egyes szerzők érdeklődésén és tehetségén múlt, hogy be tudták-e ültetni stílusukba a klasszikus vokálpolyfónia technikáit. Bár a reneszánsz mintákat követő imitációs szerkesztés számos kompozícióban nyert teret (elsősorban Harmat és Horusitzky műveiben), mégis feltűnő a művek nagy részében általános korálszerű, homofón faktúra. A darabok stílusukban nem különböztek lényegesen attól, amit a Katholikus Kántor által kiadott kották szerzői képviseltek.²² Az egyházi hangnemek használata általánosan jellemző volt, ezek közül a líd hangsor előfordulása már a modernség megtestesítőjének számított. A harmóniak terén a diatónia túlsúlya mellett az alterált akkordok általában szerény használata figyelhető meg. A merészséget gyakran nem jelentette egyéb, mint a korábbi évszázadok által bőven elhasznált bővített szextes akkordok alkalmazása. A művek nagy része az összhangzattankönyvek harmóniavilágára támaszkodott, és ebben a közegben egy-két jellegzetes szabálysértés, mint a kvintpárhuzamok és a mixtúrás szerkesztés előfordulása vált az újabb idők hírnökévé.²³ Dobszay a XIX. század végi ceciliánus szerzőkkel kapcsolatban jegyzi meg, hogy az ekkoriban írt művek „különös vegyületei a stílusgyakorlatoknak és a szervesen belopakodó romantikus zenei elemeknek.”²⁴ Állítása sok esetben a harmincas-negyvenes évek egyházi szerzőire is igaz.

A kor komponistái szívügyüknek tekintették az egyházi népénekek kodályi mintára történő feldolgozását is. Alig tíz esztendő alatt kialakult egy, a népéneken alapuló új magyar kórusrepertoár. Hogy ez a legjobb szándék ellenére sem vehette fel a versenyt a példaként szolgáló, népzeneire épülő Kodály-stílussal, annak alapvetően két oka van: az egyik, hogy Kodály tehetségével és eredetiségével sem Harmat, sem a fiatalok – köztük Bárdos sem – vehették fel a versenyt. A másik, hogy az általuk ismert és használt magyar egyházi népénekek – melyek zöme a barokk kor, vagy a bécsi klasszika időszakának szülötte – a gregoriánnal vagy a régi stílusú magyar népdallal ellentétben nem voltak alkalmasak arra, hogy valóban korszerű, modern stílus épülhessen rájuk. A dolgozatnak nem célja a népénekkincs törzsanyagának számító,

²² Dalos/2007, 216.

²³ A konzervatív Sztára Sándor egy koncertkritikájában ki is tér ezekre a stílusjegyekre. Idézi Ittész In: Ittész, 10-11.

²⁴ Dobszay, 66.

Harmat Artúr által megharmonizált *Szent vagy, Uram!* kiadvány bővebb ismertetése, csupán annyit jegyez meg itt, hogy a közreadók leggyakrabban az *ősi* és a *magyar* jelzőkkel jellemezték e repertoárt, míg valójában egyik sem állta meg a helyét. Erre az anakronisztikus énekgyűjteményre haladó szellemű új stílust építeni – nagyon is nehéz vállalkozásnak bizonyult. Ennek a küzdelemnek a bizonyítékai a kor jellegzetes termékei, a népénekdallamokra épülő ordináriumok is, melyek főként Deák Bárdos és Halmos műhelyéből kerültek ki.

A Magyar Kórus generáció zeneszerzőinek stiláris fejlődésében a legnagyobb béklyót Kodály személye jelentette. Kroó György szavaival: „Művei mellett pusztá léte, roppant tekintélye is az időtlenség látszatát, hallatlan befolyást biztosított zeneszerzői irányzatának”.²⁵ Míg Kodály már életében klasszikussá lett stílusa „számára az erőt, a függetlenséget biztosította, [...] végzetessé vált a tanítványok számára, akik nem vettek tudomást az európai zene 1920 és 45 közötti fejlődéséről.”²⁶ Ehhez kapcsolódik Dobszay jellemzése is a Magyar Kórus-nemzedék stílusáról, aki azt „sajátos magyar egyházzenei kórusirodalom”-ként, a kor zeneszerzői problémáival nem foglalkozó „lombikművészetként” aposztrofálta.²⁷ Ez a diagnózis Bartók 1940-es távozása után fokozatosan igazgá lett az egész magyar zeneszerzésre, és a tendencia a háború után az új ideológiák hatására tovább erősödött egészen az 1950-es évek első feléig.

1.4. A negyvenes évek miseírói

A negyvenes évekre a romantika stílusát képviselő miseírók egyre kevesebben maradtak, így az évtized miseirodalma stilárisan egységesebb képet mutat, mint az azt megelőzőé, és az azt követőké.

A korszak legfontosabb és egyik legsikerültebb alkotása Kodály hosszú ideig íródó és több változatban is fennmaradt *Missa Brevis-e* (1940-1944). Tekintettel a szerzőről és a műről egyaránt bőségesen rendelkezésre álló irodalomra, annak ismertetésétől eltekintünk. Kodály Magyar népmiséjével a II. Vatikáni Zsinat utáni miseirodalom kezdetei című fejezetben foglalkozunk.

²⁵ Kroó, 35.

²⁶ Kroó, 36.

²⁷ Dobszay, 74.

Alábbiakban a negyvenes évek két meghatározó komponistájának, Harmatnak, Bárdosnak, valamint két termékeny miseírónak, Halmos Lászlónak és Deák Bárdos Györgynek a munkásságát foglaljuk össze, illetve röviden áttekintjük, más zeneszerzők milyen művekkel bővítették e repertoárt.

1.4.1. Harmat Artúr

Harmat Artúr (1885-1962) zeneszerző, karnagy a XX. század első felének legfontosabb magyar egyházzenesze. Nevéhez fűződik a Zeneakadémia egyházzeneszakának, majd középiskolai énektanárképző-karvezető szakának elindítása, a katolikus népénektár összeállítása és megharmonizálása, több budapesti énekkar, így a Belvárosi Főplébániatemplom és a Szent István Bazilika kórusának irányítása. Sokoldalú szervezőmunkát folytat, Budapest összes katolikus énekkarával személyesen tartja a kapcsolatot. A ceciliánus eszmék támogatójaként a húszas évek végén induló Magyar Kórus mozgalmat kezdetől üdvözlő és segítő. A korban alapvető jelentőségű a magyar egyházzene-történetről szóló összefoglaló írása, a *Hazai katolikus egyházi zenénk ezer éve* 1944-ből. Ebben mind Kodályról, mind a Magyar Kórus köréről a legnagyobb tisztelet és lojalitás hangján ír. Műveit utóbbi kör kiadóvállalata adja ki, de feltűnő, hogy néhány tucat kisebb kórusműtől eltekintve az életmű túlnyomó többsége kéziratban marad: tíz latin miséje közül életében egyetlen egy sem jelenik meg nyomtatásban.²⁸ A Bazilika zenei együtteseit 1938-tól 1956-ig vezette. A Motu proprio iránti elköteleződésének egyik leglátványosabb bizonyítékaként 1944-ben feloszlatta a templom zenekarát, hogy ezzel az egyház liturgikus szellemiségéhez a lehető legszigorúbban alkalmazkodjék.²⁹

A zeneszerzés szakot a zeneakadémián Herzfeld Viktor tanítványaként 1914-ben végzi el. Első alkotókorszakának művei a későromantika jegyében születnek, majd a cecilianizmus hatására érdeklődését a Palestrina-stílus tanulmányozása köti le. Amellett, hogy ellenponttan könyvet ír, a klasszikus vokálpolyfónia hatása számos művén érződik. Idővel az újabb irányzatok felé is nyit, bár az általa képviselt modern stílusra igazából a Magyar Kórus-kör fentebb említett stílusjegyei jellemzőek. Vallotta, hogy a modern egyházzene újszerűségében szükségszerűen egy lépéssel hátrébb tart a

²⁸ Ez kiderül a lánya által összeállított műjegyzékből. Maros Rudolfné Harmat Jerry: „Harmat Artúr műveinek jegyzéke”. In: Lukin László (szerk.): *Harmat Artúr. Emlékkönyv születésének 100. évfordulójára*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1985.)

²⁹ N.N.: „Kérdések”. *Magyar Kórus* 14/56 (1944. május): 1043.

világi zene területénél, hiszen a templom nem lehet a kísérletezés színtere.³⁰ Az általa összeállított népénektár énekeinek feldolgozásai az életmű jelentős részét képezik. Legjobb művei általában azok a rövidebb lélegzetű motetták, amelyekben az archaizáló, modális hangvétel nem keveredik már a romantika harmóniavilágával. Ezek közül is legismertebb a *De profundis...* offertórium. Életművéből – mely csak kevés világi kompozíciót tartalmaz – teljességgel hiányoznak a hangszeres művek néhány kisebb orgonamű és egy kései, 1956-ban írt orgonaszonáta kivételével.³¹

Műveinek jegyzékét lánya, Marosné Harmat Jerry állította össze, de a lista a kompozíciók keletkezésének idejét nem jelöli. Nehezen megállapítható, hogy tíz miséje közül melyik mikor keletkezett, de valószínűsíthető, hogy a latin misék mindegyike 1950 előtti mű. Közülük a vegyeskarra, szólistákra és zenekarra írt első, Szent Margit misében³² egyértelmű még a német későromantika mestereinek, Brucknernek, Richard Straussnak a hatása.³³ Újdonságokra nyitott zeneszerzői gondolkodása érhető tetten a műben felbukkanó 1:2-es modellskála jelenlétén, amely azonban teljesen a romantika zenei világába van ágyazva. Egyik legihletettebb ordináriuma az egyneműkarra és orgonára írt, fríg hangnemű *Missa Strigoniensis*. A régi korok zeneszerzés-technikája iránti érdeklődése leginkább három, kissé stílusgyakorlatszerű a cappella miséjében, a *Missa Sancta Caeciliae*-ben, a *Missa Caeciliana*-ban és a *Missa Fiat voluntas tua*-ban nyilvánul meg; utóbbiban figyelemreméltó a polifón felrakások gazdagsága.

Élete egyik főműveként értékelhető a II. világháború idején komponált *Missa Sancti Stephani Regis*, melyben több népéneket is feldolgoz. Ezek közül legnagyobb szerephez az *Ah, hol vagy, magyarok...* kezdetű Szent István-ének jut. A mű Harmat sokoldalú érdeklődésének, eklektikus stílusának legjobb példája a népének-dallamok, modalitás, imitációs szerkesztés és a romantikus harmónia-fordulatok felsorakoztatásával. Ünnepi méreteivel, gazdag faktúrájával és a népénekek sokoldalú felhasználásával párhuzamba állítható a kor másik hasonlóan reprezentatív ordináriumával, Lisznyay Karácsonyi miséjével.

³⁰ Harmat, 76.

³¹ Ennek a műnek a megrendelése Kelemen Magdához kötődik, aki főszerepet játszott Lajtha első miséje bemutatásának megszervezésében is.

³² A mű keletkezésekor (a húszas években) a *Mise Boldog Margit tiszteletére* címet viselte. Hogy Harmat miséi közül ez keletkezett először, azt Nagy Olivér említi. Nagy Olivér: „A zeneszerző”. In: Lukin László (szerk.): *Harmat Artúr. Emlékkönyv születésének 100. évfordulójára*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1985.): 111.

³³ Nagy Olivér: „A zeneszerző”. In: Lukin László (szerk.): *Harmat Artúr. Emlékkönyv születésének 100. évfordulójára*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1985.): 111.

1.4.2. Bárdos Lajos

Bárdos Lajos, bár negyedik miséje által fontos szereplő a hatvanas évek miseírói között, egyházzenei tevékenysége mégis elsősorban a Magyar Kórus időszakához kötődik. Miséi nagyobb részét a harmincas-negyvenes években komponálta, így egész munkásságát jelen fejezetben tárgyaljuk, megtörve ezzel a dolgozat időrendjét.

A Magyar Kórus vezéregyéniségeként, majd Kodály kórusmozgalmában vezető szerepet betöltő Bárdos Lajos (1899-1986) zeneszerzőként, pedagógusként, zenetudósként, karnagyként a XX. századi magyar zeneélet meghatározó alakja, Kodály mellett a kórusmozgalom második legfontosabb személyisége.

Viszonylag későn határozta el, hogy zenei pályára lép. Nem különösebben lelkesen kezdte hegedűtanulmányait, majd kamaszkorában a kamaramuzsikálás öröme irányította a további zenei tanulmányok felé, de csak tizennyolc éves kora után döntötte el véglegesen, hogy muzsikus lesz. Egy sikertelen zeneakadémiai felvételi után – 1919 őszén brácsával jelentkezett, de ilyen szak akkor még nem létezett – 1920-ban zeneszerzés szakra nyert felvételt, ahol rövid ideig Siklós Albert, majd 1921-től Kodály Zoltán lett a tanára. A Kodálynál töltött évek, az órákon kapott szellemiség meghatározó lett Bárdos számára, az időszakot egy rádióinterjúban „négy feledhetetlen év”-nek nevezte.³⁴

Fiatal korától a zenei közélet aktív szereplője, huszonhét évesen az OMCE alapító tagja, huszonkilenc, amikor híressé vált nyilvános levelét megfogalmazza Kodály felé a Katholikus Kántor hasábjain, és amikor háromévnyi egyházkarnagyi tevékenység után – látva kivételes szakmai tudását és látványos eredményeit a városmajori Cecília-kórus élén – Harmat meghívja őt a zeneakadémia tanárának. A harmincas évektől a Magyar Kórus égisze alatt működő Éneklő Ifjúság mozgalomnak is tevékeny részese.³⁵ Karnagyi működése révén közvetlen kapcsolatba került a legújabb külföldi oratórikus művekkel: Honegger *Dávid király*-ának betanítója volt, majd a Stravinsky *Zsoltárszimfónia* magyarországi bemutatóját vezényelte. 1941 és 1947 között a Budapesti kórust vezeti, 1942-től pedig kinevezik a Mátyás-templom zenei együtteseinek élére. Ezt a posztot húsz éven keresztül látja el, és ezáltal az új magyar egyházzenei művek legfontosabb előadójává válik. Deák Bárdos, Kósa György, Halmos

³⁴ Ittzés, 4.

³⁵ Ittzés, 8.

művei mellett saját kompozícióit is rendszeresen vezényli.³⁶ 1949 az ő életében is fordulópont. Az egyházzene-szak megszűnése után „világnézeti megbízhatatlansága miatt eltiltják a tanár szakosok tanításától, ez idő tájt énekeseknek és fúvósoknak tanít összhangzattant”.³⁷ 1951-től azonban a frissen alakuló zenetudományi szakon Kodály javaslatára a zeneelmélet-főtárgy tanárává nevezik ki. Azon kevesek egyike, akik az ötvenes években koruknál és szakmai tekintélyüknél fogva megtehetik, hogy egyszerre folytassanak pedagógiai tevékenységet állami intézményben, miközben templomi szolgálatban állnak. 1950 után továbbra is születnek egyházi művei, bár számuk jelentősen megcsappan. A Mátyás-templom karnagyaként egyre fokozódó nehézségekkel kell megküzdenie, „munkanaplójában az utolsó években szaporodtak a keserű, kilátástalanságra utaló bejegyzések”.³⁸ Itteni szolgálatának vége azonban egészségügyi problémákhoz köthető: második szívinfarktusa után orvosa eltiltotta a vezényléstől.³⁹ Az OMCE és az Országos Egyházzenei Bizottság tagjaként az egyházzenei élet aktív szereplője marad, miközben a kórusmozgalmi aktivitása és zeneszerzői tevékenysége révén nemzetközi hírneve is egyre fokozódik. Utolsó műveiben ismét az egyházzene felé fordult.

1.4.2.1. Zeneszerzői alkata

Bár zenei tanulmányai során ennek különösebb előzménye nem volt, diplomája után zeneszerzői érdeklődése rövid időn belül teljesen átállt a kóruszenére és lényegében felhagyott a hangszeres művek írásával. Ettől kezdve alkotói tevékenysége mindig a közösséget szolgálta, miközben az önkifejezési szándék háttérbe szorult.⁴⁰ Ezzel a tendenciával párhuzamosan fokozatosan lemondott arról, hogy művei kiindulási pontja a saját dallami invenció legyen. Az életmű jelentős hányada „kölcson dallamra”⁴¹ épül, túlnyomórészt magyar népdalokra, de helyet kapnak a forrászenék között az egyházi népelemek, vagy olykor más szerzők dallamai is. Ittész Mihály Bárdos-monográfiájában rámutat, hogy e tudatos döntés mögött „gyakorlatias szemlélet és pedagógiai szándék” érvényesül. Ittész találóan von párhuzamot Bárdos és a XVI.

³⁶ Vinczeffly

³⁷ Vinczeffly

³⁸ Tardy László: Egyházzenei kompozíciók a zsinat után In:

http://www.hhrf.org/schola/szabadegyetem/2003_04/tardy/egyhzene.htm Megtekintés: 2013. 07. 12.

³⁹ Vinczeffly

⁴⁰ Ittész, 9.

⁴¹ uo.

századi elméletíró, Glareanus által *symphonetá*-nak nevezett dallamfeldolgozó zeneszerző típusa között.⁴²

Bárdos egyházzeneszerzői tevékenysége a harmincas-negyvenes években a legaktívabb. Szívén viseli az amatőr kórusok ügyét: főként népénekeket feldolgozó használati egyházzeneje a Magyar Cantuale-ban és a Musica Sacra-ban jelenik meg a harmincas években. Zeneszerzői hírnevet újszerű és a jól énekelhetőség szempontjait messzemenőig figyelembe vevő kórusfaktúráival szerez. Mind méltatói, mind kritikusai elismerik virtuóz felrakásait,⁴³ melyek változatossága Kroó György szerint a zenekari hangszerelés-technikával állítható párba.⁴⁴ Zeneszerzői alkatának fonáksága, hogy utóbbi területen élete során jószerivel semmilyen gyakorlatra nem tesz szert. A magát másokért háttérbe szorító alkotói alkatát ars poeticának is beillő mondata tükrözi, mely egy időskori rádióinterjúban hangzott el: „Előiskolát teremteni nagyjaink műveihez, mert a régi dalárda-szerenádokból egyszerre nem lehet átugorni egy Husztnak, egy Mátrai-képeknek, vagy egy Kufároknak az előadásába.”⁴⁵

1.4.2.2. Miséi

Bárdos első miséjét még a zeneakadémiai évek alatt írja (1925), majd 1934-ben átdolgozza, a mű ekkor nyeri el végleges formáját. Ezt követi a Missa secunda (1934), amely után szerepel még két ordinárium az Ittész által készített műjegyzékben, (Fríg mise 1937-ből, és a-moll mise 1938-ból). Ezekről semmit nem tudunk. A Missa tertia 1944-ből való, ezután hosszabb szünet következik. Mátyás-templomi karnagyi működésének egyik utolsó momentumaként írja a Missa quartát 1962-ben, majd a halála előtti évben, 1985-ben komponálja meg népmiséjét – ezt már a zsinat szellemének megfelelően magyar nyelven.

Bárdos nagyon hamar tekintélyre tett szert az egyházzenei megújulás legaktívabb tagjaként. Egyházi művei mozgalmának mintadarabjai voltak, amelyek követendő példává váltak a következő évtizedekben. Zenéjében ötvözte a két idősebb mester irányelveit: Harmattól a liturgiát lehető legjobban tisztelő cecilianista szellemiséget, Kodálytól a zenei anyanyelvet veszi át. Molnár Antal már 1929-ben úgy ír a zeneszerzőről, mint akinek magyar nyelvű egyházzeneje méltó párja Kodály

⁴² Ittész, 10.

⁴³ Ittész Tóth Aladárt idézi. In: Ittész, 14.

⁴⁴ Kroó, 52.

⁴⁵ Ittész Bárdost idézi. In: Ittész, 12.

népdalfeldolgozásainak.⁴⁶ Hozzá kell azonban tennünk, hogy Bárdos fiatalkori műveinek hangja alapvető kettősséget mutat. Népzeneire épülő stílusa Kodályi mintát követ ugyan, de már a kezdeti korszakban feltűnő a mesternél szolidabb harmonizálás, konzervativizmus (és ide tartoznak az egyházi népének-feldolgozásai is), míg saját invención alapuló műveit a harmincas években még jellemzi az útkeresés, a kor modern zenéi iránti nyitottság. Kijelenthetjük, hogy ha a magyar egyházzeneben ebben az időszakban volt avantgarde, akkor az Bárdos e második típusba sorolható darabjaihoz köthető. Ez a hang fellelhető egyik emblemikus művében, a *Libera me*-ben, de ugyanígy nyilvánvaló első nagyszabású egyházi művében, a Missa primában is, amely az egész Magyar Kórushoz kötődő miserepertoár egyik csúcsteljesítménye.

A vegyeskarra és orgonára írt hattételes Missa primát Tóth Aladár a következőképp jellemzi: „Gregorián dallamkultúra, reneszánsz polifónia, óklasszikus formaművészet és romantikus kifejezésbeli bensőség ölelkezik egymással a népdal szellemében megújított magyar zene jegyében.”⁴⁷ A Tóth Aladár által használt „romantikus kifejezésbeli bensőség” feltehetően a mű egyértelmű, a szöveget hűen tükröző expresszivitására utal. A mise névjegye a Kyriében és az Agnus Deiben felhangzó, kromatikusan ereszkedő kvartmenet,⁴⁸ mely számos megoldással, mint a Credo akusztikus hangsorú indításával, a Crucifixus bitonalitásával és további harmóniai, ritmikai érdekességgel együtt a művet a Magyar Kórus és Bárdos későbbi munkáinak nivója fölé emeli. Hangszerszerű orgonaszólama a Bárdos-misék között a legizgalmasabb. A mise egyetlen népénekdallama, az *Ó Jézus, szűzen született szép rózsaszál* szövegkezdetű karácsonyi ének az *et incarnatus*-résznél hangzik fel: a kíséret nélküli szoprán szólam által énekelt dallam mindenféle stiláris törés nélkül, remekül illeszkedik a Credo tétel közepébe.

A magyar női szerzetesrendeknek ajánlott Missa secunda nőikarra és orgonára íródott. A mű részese annak a Magyar Kórus által kezdeményezett törekvésnek, hogy a magyar szerzők új nőikari műveket komponáljanak.⁴⁹ A két mise közötti stiláris különbség nyilvánvaló: a Missa primához hasonlóan magas színvonalat képviselő Missa secunda hangja már egyfajta kompromisszumos stílus, mely nem vállal fel olyan kísérletezéseket, mint elődje. Valójában Tóth Aladár jellemzése – amely az új

⁴⁶ Dalos/2007, 217-218.

⁴⁷ Ittzés Tóth Aladárt idézi. In: Ittzés 13.

⁴⁸ A motívumot Lisznyay is felhasználja az *Improvizáció Bárdos Lajos-témákra* című orgonadarabjában. Horváth Márton Levente: *Lisznyay Szabó Gábor, az ismeretlen orgonista-zeneszerző*. Szakdolgozat, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2006. (Kézirat). 25.

⁴⁹ Harmat, 70.

elemekről nem beszél – sokkal jobban illik a Missa secundára. Tematikájában a gregorián ihletettség sokkal nyilvánvalóbb, mint a korábbi misében. Az Agnus Dei előjátékában fellelhető az *Édes Jézus, öntsd szívembe...* kezdősorú, finoman érzelmes népének dallamának egy apró részlete is, amely egyike Bárdos legkedvesebb énekeinek. Több feldolgozást is készít rá, majd erre épül az 1985-ös Népmise is.

A Missa tertia, a XX. század egyik leggyakrabban énekelt magyar ordináriuma, szerzőjének egyik világszerte népszerű műve Henri Dumont francia barokk zeneszerző gregorián szellemben írt egyszólamú miséjének, a *Messe Royale*-nak dallamát dolgozza fel. Ennek köszönhetően hangvételére az archaizálás jellemző.⁵⁰ Mind vokális szólamai, mind orgonakísérete egyszerűek, előbbieket lényegüket tekintve Dumont korának stílusgyakorlatai, utóbbi csupán a gyakran előforduló mixtúrás szerkesztéseivel árulja el, hogy a mű stilizálja a régizenét, valójában XX. századi alkotás.

1.4.2.3. A Missa quarta

Bárdosnak a Mátyás templom karnagyaként töltött húsz évét az 1962-ben írt Missa quarta zárja le. A vegyeskarra és ad libitum orgonára írt mise megírásának apropóját Bárdos pedagógus- és zeneszerző-kollégájának, Mathia Károlynak (1902-1961) a halála adta. A Magyar Kórus körbe tartozó Mathia a budapesti piarista gimnázium énektanára volt, majd 1950-ben kényszerűségből szakmunkásképző intézeti magyartanár lett, nevéhez fűződik többek között a 104 magyar népdalinduló című gyűjtemény közreadása. Tisztelői a rendszer áldozatának tekintik: bár halálát szívroham okozta, ezt az állami szervek részéről éveken át történő folyamatos zaklatás előzte meg.⁵¹

A mű címlapján a következő megjegyzés található: „Az 1961 nyarán elhunyt [sic!] Mathia Károly motívumaira, amelyeket egy »Missa pentatonica« számára feljegyzett”. Bárdos így, akárcsak a Missa tertia esetében, más szerző által írt dallamokat dolgoz fel. A korábbi misékhez hasonlóan ez is amatőr kórusok számára elérhető használati zene, de elődeivel ellentétben nincs Credo tétele. Az egész műre jellemző, hogy szólamai mindig önállóak, nem osztódnak, felrakásuk világos: Bárdos gyakran él a szólamszám-csökkentés eszközével a faktúra változatossága érdekében. Bár a Missa Quartában a kóruskezelés mintaszerű, a Kroó György és Tóth Aladár által

⁵⁰ A mű felhasználásának magyar zenetörténeti előzménye, hogy Liszt megharmonizálta Credo tételét és a Koronázási miséjébe illesztette.

⁵¹ Sz. Cs.: *Mathia Károly száz éve*. In: <http://ujember.katolikus.hu/Archivum/2002.01.27/1601.html> Megtekintve: 2013.09.20.

fentebb említett virtuozitás ezúttal nem jelenik meg. A kezdőlap megjegyzésben a „pentaton motívumok” már sejtetik, hogy a mű kodályi szellemben íródott, a népzene hatása erőteljesebb benne, mint az első három misében. De ez nem jelenti a pentatónia kizárólagosságát.

Már az egyszerű ABA felépítésű Kyrie tétel is egy háromsoros diatonikus dallammal indul. A pentaton melodika a szintén háromtagú *Christe*-szakaszban jelenik meg. Mindkét szakasz kupolás felépítésű.

A lendületes Gloria-tétel tematikájára a pentatóniából adódó szekund-kvart dallamváz⁵² jellemző, ennek mintaszerű megvalósítása a *Domine fili*-motívum, ami a kissé nyugodtabb tempójú középrész *Qui tollis peccata* szövegénél újra felhangzik, így fontos formaszervező motívummá válik. A Gloria sodrását, formai egységét a gyakori zárlatok gyengítik. A tételben nagyobb felületek nem alakulnak ki, a zene kissé kényszeredetten áll meg a rendszerint öt-nyolc ütemes egységek végén. Ez a füzérszerű formálás – mely egyébként rokona a reneszánsz polifónia egymásba kapcsolódó imitációinak, de még szorosabb kapcsolat fűzi a Kodály-kórusművekben megtalálható gyakori füzérformához (jó példa erre két vegyeskari mű, az *Öregek*, és a *Magyar Nemzet*) – nem segíti a tétel egységét, még ha a visszatérő motívumok enyhítik is e problémát. A Gloria és a Kyrie főbb alkotóelemei az utolsó három tételben is feltűnnek.

1. kottapélda. Bárdos: Missa quarta. A Sanctus-t indító népdalszerű dallam

A népdalszerűség a Sanctus-ban jelenik meg legnyilvánvalóbban. A tételt indító három *Sanctus*-felkiáltás egy kvintváltós, kupolás szerkezetű pentaton népdal első három sorának mintáját követi. Jó ötlet, hogy a negyedik, visszatérő sor helyett a *Pleni sunt*-szakasz egy már ismerős, de itt új anyagot hoz: a Gloria 3/4-es *Quoniam*-szakaszának zenéjét. Innentől a Gloria zárórészének motívumai térnek vissza: a

⁵² Kroó György szerint az ötvenes évekre ez a sztereotíp pentaton szekund-kvart tematika már közhelyszámba megy. Kroó, 60-61.

Hosanna megegyezik annak kánonszerkesztésű *Cum Sancto*-jával és lezáró-felemelkedő *Amen*-jével.

A rövid, de ihletett *Benedictus* a szoprán szólam (vagy ad libitum szoprán szólista) és a teljes kórus rezponzórium-jellegű váltakozására épül. A tétel *Hosanna*-ja rövidebb, mint a *Sanctus*-é, ezúttal a Gloriából csak az *Amen*-szakasz zenéje tér vissza.

Az *Agnus Dei* a *Kyrie* és a *Gloria* motívumainak találékony újragondolásából jött létre: a tétel a megváltoztatott *Christe*-témával kezdődik, *miserere*-szakasza pedig megegyezik a *Gloria* lassú középrészét záró *miserere*-vel. Az első kettő, azonos *Agnus*-szakasz után a harmadik a *Kyrie*-szakasz változatlan átvétele, háromütemnyi kódával kiegészítve.

Különös megoldása a misének, hogy tételeit rövid orgona-intonációk vezetik be. Az elgondolás, miszerint ezekre azért van szükség, hogy a templomi szolgálat alkalmával az orgonista feladata ne a kezdő hang vagy akkord megadása legyen, hanem a tételt muzikálisan vezesse be, jogos. Mégis e rövid intonációk kérdéseket vetnek föl, és – bárhogyan meglepő is – éppen azért, mert túl jól sikerültek, és elhangzásuk következményekkel jár. Ezek az ihletett ráhangoló ütemek általában olyan zenei ötleteket tartalmaznak, melyek újbóli előfordulásai, továbbgondolásai a mű javára válnának. Különösen igaz ez az utolsó kettőre: a *Benedictus*t megelőzően ugyanis egy pentaton hangfürt alakul ki, amely az egész ciklus talán legizgalmasabb harmóniai történése. Az *Agnus Dei* előtt megszólaló karakteres, fanfárszerű indulás szintén olyan tematikus anyag, melyet a hallgató később visszavárna.

A *Missa quarta* harmóniakezelése fontos kérdésre világít rá Bárdos stílusával kapcsolatban. A műben a diatóniává kiegészült pentatónia és modalitás uralkodnak. Nemcsak Bárdosnál, hanem általánosságban más szerzőknél is megfigyelhető, hogy az alterációk nélküli modális harmóniai talaj a zenének egyfajta kortalanságot, stíláris tartást ad, legyen szó középkori, reneszánsz, a cecilianizmus szellemében íródott (például Liszt) vagy épp XX. századi műről. Ha megfigyeljük Kodály és Bárdos modális környezetben való harmóniai gondolkodását, a különbség világos: Kodály félreismerhetetlenül eredeti akkordkezeléssel, csak rá jellemző alterált harmóniákkal az ilyen zenének saját ízt ad, amely – tekinthetjük őt akármilyen konzervatívnak – a XX. század egyik egyéni stílust képviselő mesterének ízig-vérig XX. századi hangja. Bárdos hozzáállása azonban – eltekintve olyan korai művektől, mint a *Missa prima* – jóval óvatosabb. A Kodályéhoz hasonló merész alterációkat kerüli, viszont stílusjeggyé válik nála a kromatikus váltóhangok alkalmazása, amelyekkel automatikusan együtt járnak a

romantikából örökölt harmóniai szituációk, ezek által lesz Bárdos zenéje jellegzetesen divatjamúlt, legyen szó népdal- vagy népének-feldolgozásról, latin nyelvű motettáról, vagy épp miséről. Míg a Magyar Kórus mozgalma kiáltványában az érzelgős-romantikus, antiliturgikus zenék elleni harcot hirdeti meg, addig Bárdos pont e stílusjegye révén nem tud a romantikus fordulatoktól megszabadulni, így jön létre a zenéjére oly jellemző szentimentális színezet, mely miséi közül elsősorban a Missa secundában, a Missa quartában és a Népmisében jelenik meg.

Úgy a dolgozat tárgyát képező korszak miséi, mint Bárdos ordináriumai között a Missa quartában jelenik meg legjobban az a kodályi szellemiségű, népzeneire épülő stílus, ami az ötvenes-hatvanas évek más műfajaiban teljesen általános volt. Bárdos miséinek tanulmányozásakor szembetűnő, hogy a kezdeti művek bátor kezdeményezéseit nem folytatta,⁵³ és bár nem vált Kodály-epigonná, egész életművére ez a hangvétel jellemző. Ha van olyan vonása Bárdos zeneszerzői attitűdjének, ami azt világviszonylatban eredetivé teszi, az éppen alázatosságában, munkáját a közösség szolgálataként megélő, önmagát háttérbe szorító, életművét csupán a „nagy mesterekhez vezető előiskolaként” értékelő alkatában ragadható meg leginkább.

1.4.3. Halmos László

Halmos László (1909-1997) hétszázötvenöt egyházzenei kompozíciójával kétségtelenül minden idők legtermékenyebb magyar egyházi és kórusműveiként különleges helyet foglal el a huszadik századi magyar egyházzene történetében. Templomi műveinek jegyzékét tisztelője és barátja, Hoffmann László állította össze 2002-ben.⁵⁴ A jegyzék szerint Halmos befejezett misciklusainak száma kerekén ötven, nem számítva a több requiemet, és töredékesen fennmaradt miséket⁵⁵, vagy különálló ordinárium tételeket (elsősorban Kyriéket és Credókat). Az egyházi vonatkozású műveinek eloszlása az életművön belül nem egyenletes: a legtermékenyebb periódus az 1931 és 1950 közötti húsz év, valamint a hetvenes-nyolcvanas évek időszaka.

Halmos hatalmas egyházzenei termése és ennek következtében a XX. századi egyházzene-történetben elfoglalt szerepe nem engedi meg, hogy egy fejezet erejéig ne kapjon helyet jelen írás keretein belül, de mivel a magyarországi miseirodalom

⁵³ Dobszay, 74.

⁵⁴ Hoffmann László: *Halmos László egyházi műveinek jegyzéke*. Győr, 2002. (Kézirat.)

⁵⁵ Halmos töredékesen fennmaradt miséi a következők: Missa ad Transylvania – hommage á Bartók, Mise Palestrina emlékére, Missa appassionata és Missa facilis et brevis.

szempontjából kiemelkedő ordináriumait a dolgozat által tárgyalt időszakon kívül írta, művei részletes elemzésétől eltekintünk.

A Zeneakadémián Siklós Albert tanítványaként szerzett zeneszerzői diplomát, emellett ugyanitt karvezetést és egyházzenei tanulmányokat folytatott. Diplomáinak megszerzése után a neves intézményben óraadó tanári állást ajánlottak fel neki, mégis inkább a győri székesegyház karnagyi posztját fogadta el, hogy aztán egy életen át a város zeneéletének meghatározó alakja legyen. A székesegyház Palestrina kórusát huszonkét éven át, 1953-ig vezette.⁵⁶ Beszédes tény, és párhuzamba állítható más kortársai pályájának alakulásával, hogy itteni működésének vége az ötvenes évek első felére esik. A székesegyházban eltöltött bő két évtized aktív munkája révén Halmos a Magyar Kórus körének egyik vezető komponistájává vált, és bár hosszú életét végigdolgozta, egyházzenei munkásságának legjava elsősorban a Magyar Kórus időszakához köthető.

Ezzel a körrel való kapcsolatának egyik biztosítéka Bárdos Lajossal való életre szóló barátsága volt, aminek bizonyítéka több évtizedes levelezésük.⁵⁷ A két szerző pályájának számottevő hasonlósága az ígéretes zeneszerzői indulás, majd az életműben a vokális kompozíciók szinte egyeduralma, illetve ezzel párhuzamosan a kezdeti merészebb hangütéstől való elhatárolódás és végül az egyházkarnagyi tevékenység. Zeneszerzőként bizonyos értelemben kiegészítették egymást: míg Halmos Bárdosban a kikezdzhetetlen szakmai tudást tisztelhetette, addig Bárdos Halmosban a sohasem szunnyadó dallami invenciót.

Az ötvenes évektől kezdve Halmos egyre több világi kórusművet komponál, de folyamatosan ír újabb templomi műveket is. A művek hiányos datálása megnehezíti annak megállapítását, hogy a dolgozat által tárgyalt húsz év során hány misét írt Halmos. Az ötven miséből tizenhárom biztosan a harmincas-negyvenes évek termése, tizenhét a hetvenes évektől datálódik, tizennyolc keletkezési idejét nem tudni biztosan, míg egy-egy népmise íródik 1954-ben, illetve 1966-ban. Valószínűsíthető, hogy a tizennyolc mise közül, melyek születése nem derül ki a partitúrából, akad még olyan, amely 1950 és 1970 között készült, a misék számának drasztikus csökkenése mégis megdöbbentő, hiszen ez a nagyarányú visszaesés egyértelműen a magyarországi politikai változások számlájára írható. Ez a tendencia megmutatkozik az egész

⁵⁶ Magyar Katolikus Lexikon <http://lexikon.katolikus.hu/H/Halmos.html>

⁵⁷ Tóth Sándor: *Eddig több mint hétszáz egyházi mű. A Halmos-összkiadás elé.* <http://ujember.katolikus.hu/Archivum/2004.09.19/0902.html> Megtekintés: 2013. 08. 20.

generáció egyházzenei termésében is, leginkább azonban Bárdos, Deák Bárdos, és Lisznyay és Halmos életművében figyelhető meg.

Ennél a számokban megmutatkozó változásnál azonban sokkal lényegesebb Halmos zeneszerzői jelentőségének megítélésekor az az ingadozás, ami a szerző szakmai színvonalában mutatkozott meg az évtizedek során. Zenéjét minden alkotókorszakában jellemzik az egyszerűségre, közérthetőségre törekvés, a jól énekelhető, gyakran gregorián fogantatású dallamok, az egyszerű, modális harmóniavilág. Talán nem túlzás kijelenteni, hogy Halmos legjobb műveit közvetlenül a Zeneakadémia elvégzését követően, huszonevésen írta. Ekkori műveiben ugyanis még erőteljesebben van jelen a fiatalos lendület, az egyéni hangvétel keresésének szándéka.

Ennek a korai, erőteljesebb hangnak a megnyilvánulása az 1933-ban készült *Napmise* (Missa e sole nuncupata). Harmonizálásában még rendszeres az alterált akkordok, a tercron fordulatok használata, nyomokban még az egészhangú skála is előfordul. Mindezek azonban sosem párosulnak bonyolult faktúrával, a kétszólamú vegyeskarhoz könnyen játszható orgonaszólam társul. A vokális szólamok kezelésében a fentebb említett gregorián hatások és a reneszánsz vokálpolyfónia ihletése (például a Kyrie tétel kezdetén) egyaránt nyilvánvaló, ezt alátámasztják a kóruszólamokban található gyakori imitációk is. A tömören és arányosan formált ciklus tételeit frappánsan keretezi a Kyrie és Agnus Dei közös zenei anyaga, mely utóbbi tétel végén váratlanul és diadalmasan tör elő. A mű minden egyszerűsége mellett még technikai bravúrt is tartalmaz: a Benedictus tétel C-ből Desz-be, majd onnan D-be moduláló oktávkánonja kétségkívül a biztos szakmai tudásról árulkodik. Az a fajta gyermekded dilettantizmus, amely később a szerzőnél gyakran előfordul, a műben még nem jellemző (ez alól egyedül talán a *Gloria Domine Deus* szakaszának cserkészsnótás hangvétele képez kivételt.) A *Napmise* más, az első alkotókorszakba (1931-1953) tartozó művekkal, például a *Jubilate Deo* című (1945) emblemikus motettával egyetemben friss és egyéni hangot képvisel, de ami a legfontosabb: ihletett, jól eltalált kompozíció. Bár technikai megoldásaiban visszaköszön a kor motettaszerzőinek hatása (például a kvintpárhuzamok, mixtúrák a kísérszólamokban), lényeges különbségek is találhatók a kortársakkal szemben. Zenéjéből alapvetően hiányoznak azok a fő stílár vonulatok, amelyek a korra jellemzőek. Halmos egyházi zenéjén alig érződik a Bartók- és Kodály-hatás, vagy még inkább a magyar népdal jelenléte. (NB: mindkét nagy előd tiszteletére

írt egy *hommage-darabot*.)⁵⁸ Ugyanígy csekély a későromantika és a francia századforduló hatása is. Zenéjének liturgikus fogantatása sajátosan ötvöződik egy olyan, modalitásban gyökerező optimista hangvétellel, amely korstúlussá csak a negyvenes évek végének népi realizmusában válik. Egy tehetséges fiatalember sokat ígérő indulása volt ez, amelyre jogosan figyelt fel az ország egyházzenei élete, és amely nagyon hamar irányt váltott a kommercializálódás felé.

A korai Halmos-misék közül több is kitűnik kissé profán címadásával, ilyen a Napmise, a Tavaszmi mise (*Missa Verna*) és különösen a Barbár mise (*Missa Barbara*). Mintha e címadások is utalnának arra, hogy egyházzenei műveiben Halmos jó ideig más ideálokat követett, mint kollégái. Egyik legnagyobb sikerét az 1936-os frankfurti Modern Egyházzenei Héten a Kemenes Frigyes és a terézvárosi templom vegyeskara által bemutatott *Missa Barbarájával* érte el. Az ordinárium Kodály: *Jézus és a kufárok* című motettája mellett a fesztivál legsikeresebb kompozíciója lett.⁵⁹ A lapidáris egyszerűségű kétszólamú mű ezt valószínűleg nem kis mértékben az előadók lehangoló interpretációjának köszönhette.

A későbbi Halmos-misékben az egyéni hang iránti igény egyre kevésbé van jelen. A zeneszerző egyházi zenéjét három fő stílári vonulat jellemzi. A művek jó része visszaszorul az összhangzattan-könyvek harmóniai keretei közé, dallami és technikai megoldásaikban fokozatosan válnak az elmúlt évszázadok egyházi stílusainak közhelytárává. Erre a tendenciára nagyon jellemző a fülbemászó dallamosságával és minden ütemével régi korokat visszhangzó, mai napig népszerűségnek örvendő, vegyeskarra írt h-moll mise (1937). A második vonulat különösen egyszólamú miséiben jelentkezik. Ezekre a gregorián spontaneitásával rokon dallamalkotás, neutrális hangvétel, és az ezekhez tökéletesen illeszkedő modális harmonizálás jellemző (*Missa in honorem S. Benedicti*, 1980). Harmadik csoportként beszélhetünk a magyar egyházi népekeket felhasználó darabjairól, melyekbe a népekek lapidáris egyszerűséggel, esetenként dilettáns módon ágyazódnak bele. Ide tartozik az – egyébként gyakran hallható – Karácsonyi mise (1946), valamint a *Missa Poliphonica* (1944) Credója is. Utóbbi a Credo szöveg teológiai tartalmához legjobban illő énekeket sorakoztatja föl egymás után, és válik furcsa, latin szövegű népekek-csokorrá, ellentétben a ciklus többi

⁵⁸ Az egyik az *Ave Maria* (*hommage à Kodály*), a másik pedig a töredékes *Missa ad Transilvania* (*hommage à Bartók*).

⁵⁹ N.N.: *Halmos László (1909-1997)*. In: <http://www.partitura.abbcenter.com/?id=67964&cim=1> Megtekintés: 2013. 09. 20. A sikert Harmat is említi írásában. In: *Harmat*, 77.

tételével, melyek színvonalban és stílusban is eltérnek tőle. Utóbbi csoport megoldásaiban Deák Bárdos György utolsó miséivel alkot közösséget.

Halmos két, 1954-ben illetve 1966-ban keletkezett magyar népmiséjéről a dolgozat negyedik fejezetében szólnunk bővebben, a velük egy időben és hasonló modorban készült népmisékkel együtt.

Halmos László Győrben leélt öt és fél évtizede alatt a város neves tanára, tucatnyi kórus szervezője és/vagy karnagya volt, széles körben népszerű kórusművek százait írta. Zeneszerzői indulásakor döntési helyzetbe került: vagy elindul a Napmise által képviselt erőteljesebb nyelvezet irányába és fokozatosan egyre igényesebb műveket ír, vagy mindenki zeneszerzőjévé válik: darabjait úgy írja meg, hogy azt a templomi hallgatóság, vagy akár az amatőr vidéki kórusok mindegyike a magáénak érezze. Bár szakmailag az előbbi lett volna a nagyobb kihívás, de utóbbival teljesített nagyobb missziót. Így lett nemcsak a legtermékenyebb, hanem az egyik legtöbbet énekelt magyar egyházzeneszerző, akinek számos műve világszerte népszerűségnek örvend.

1. táblázat. Halmos László miséinek jegyzéke (A művek ABC sorrendben vannak felsorolva)

Sorsz.	Cím	Évszám	Megjegyzés
1.	1. magyar mise „Szent Ferenc”	1954	népmise
2.	2. magyar mise Felser Antal emlékére	1966	népmise
3.	3. magyar mise Jubileumi mise	1971	VK+orgona ⁶⁰
4.	4. magyar mise	1977	népmise
5.	5. magyar mise	1978	népmise
6.	6. magyar mise Missa de Roma	1979	népmise+VK+orgona
7.	7. magyar mise „Örök és végtelen”	1980	népmise+VK+orgona
8.	8. magyar mise „Missa Organica”	1979	népmise
9.	9. magyar mise „Missa Jubilate”	1980	népmise+2sz VK+orgona
10.	10. magyar mise „Szent József”	1986	népmise
11.	X. mise „Szent Gergely”		4sz FK
12.	Alacsony mise	1938	FK
13.	E-dúr mise		2sz VK
14.	e-moll mise	1939	SATB
15.	esz-moll mise „Missa melodia”		SATB
16.	Három mise (e-moll, a-moll, d-moll)		SATB
17.	h-moll mise	1937	SATB
18.	Karácsonyi mise	1946	VK+orgona
19.	Mise cím nélkül (d-moll)		SATB
20.	Missa Angelica	1933	6sz VK
21.	Missa Barbara	1936	2sz VK
22.	Missa brevis		SATB

⁶⁰ A mű Hoffman táblázatában népmiseként szerepel. Halmos az első magyar miséje kéziratára írt egy rövid összefoglalót magyar nyelvű miséiről, itt a Jubileumi misét polifon vegyeskari miseként jellemzi.

23.	Missa Cum Jubilo		SATB
24.	Missa cum quart finali „Szent Erzsébet”		SATB
25.	Missa alauda		2sz+org
26.	Missa de Angelis		A gregorián mise org. kísérettel
27.	Missa de Aeterno et Imm.		SATB+org
28.	Missa de Feria	1983	fiúkórus+orgona
29.	Missa de fraternitate ho.		SATB, szólók, orgona
30.	Missa de Sancta Elizabeth	1981	1sz+org
31.	Missa de Spiritu Sancto		SATB
32.	Missa Deo Gratias		SATB
33.	Missa Dona nobis pacem	1986	SATB
34.	Missa e Sole	1933	2sz VK+org
35.	Missa gregoriana	1938	1sz
36.	Missa in F		1sz
37.	Missa in feriis per annum		SATB
38.	Missa in hon. S. Benedicti	1980	1sz+org
39.	Missa in hon. S. Ladislai	1933	SATB+org
40.	Missa in hon. S. Norberti	1932	2sz+org
41.	Missa jauriensis	1947	népmise latin nyelven
42.	Missa melodica		SATB
43.	Missa modalis	1980	SATB
44.	Missa Poliphonica	1944	SATB+org
45.	Missa pro juventute	1983	1sz+org
46.	Missa pro pace mundi	1984	SATB
47.	Missa Sancti Francisi	1984	SATB
48.	Missa sine nomine		SATB
49.	Missa Soproniensis	1991	NK
50.	Missa Verna	1938	3sz NK

1.4.4. Deák Bárdos György

A Magyar Kórus köréhez tartozó zeneszerzők közül tíz misével gazdagította a repertoárt Deák Bárdos György (1905-1991), Bárdos Lajos öccse. Diplomái megszerzésétől kezdve számos kórus karnagyaként és több tucat iskola pedagógusaként dolgozott egész életében. Két templomi énekkart vezetett, a pesti Jézus Szíve templomét 1931-től és a budai krisztinavárosi templomét 1947-től, mindkettőt 1950-ig.⁶¹ Zeneszerzői pályájának legfontosabb darabjai: a fiatalkori Parasceve nagyböjti motettaciklus, melynek *Éli, éli...* tétele azóta az egész világon énekelt darab lett, valamint az a hetven kantáta, mely az egyházi év összes vasárnapjának és nagyobb ünnepének propriumszövegeit zenésíti meg. Deák Bárdos

⁶¹ A krisztinavárosi kórust 1950 után még két évig vezette, de már nem rendszeresen. Ez a munka 1952-ben, több feljelentés hatására maradt abba. 1956-57 fordulóján Deák Bárdos ismét a kórus élére állt egy rövid időre. In: Döbrössy, 20.

vállalkozása egyedülálló teljesítmény a magyar egyházzeneben. A teljesség igényével megírt ciklus komponálását 1932-ben kezdte el, és 1975-ben fejezte be.

Akárcsak a Magyar Kórus más szerzőinél, nála is elhanyagolható a hangszeres művek aránya az életműben. Harmat 1944-es zenetörténeti áttekintésében Deák Bárdos zenéjével kapcsolatban öt mise⁶² mellett „sok jól hangzó motettát” említ. Valóban, a szerző a rövid formák és a dús harmonizálás terén volt igazán otthon, a nagyobb felületeket igénylő miseciklusok minősége elmaradt a kisebb terjedelmű kompozíciókétól.

Miséi 1928 és 1948 között keletkeztek, melyek közül a második, Szent Imre és a harmadik, Szent Ignác misének (más nevén Missa Diatonicának) az orgonakíséretes mellett zenekari változata is elkészült. Ezekkel együtt hét ordináriuma készült vegyeskarra és orgonára, három pedig a cappella kórusra. Deák Bárdosnál a kórus és orgona viszonyára kevésbé jellemző az a függetlenség, amely Harmat és – amint később látni fogjuk – Lisznyay műveiben megtapasztalható. Első hat miséje a két évtized repertoárjának jó átlagszínvonalát képviseli. Közülük ihletettségen a már említett Missa Diatonica, zeneszerzés-technikai szempontból pedig a végig kánonszerkesztésben írt Missa Canon emelkedik ki. A hatodik mise után a hátralevő négyet egy évben, 1948-ban komponálta. E négy mise mindegyike népénekdallamokra épül. A feldolgozás ötletessége azonban e kompozíciókban hiányzik: a latin szöveg a népénekekre a dallam különösebb átalakítása nélkül van ráillesztve, vagy ha a prozódia úgy kívánja, némi ritmikai változás tapasztalható az eredeti dallamokban. Ha elfogadjuk Kodály állítását, miszerint népdalokból csak műkedvelő ír, vagy inkább állít össze szonátát,⁶³ akkor a hasonlóan direkt felhasználás okán párhuzamot vonva kijelenthetjük: Deák Bárdos négy utolsó miséje amatőr próbálkozás ahhoz a nívóhoz képest, amit a pályakezdőként írt műveiben tapasztalhatunk. A népéneknek az ordináriumba történő hasonlóan együgyű beillesztését Halmos műveiben tapasztalhatjuk meg a negyvenes évek második felében. Deák Bárdos tizenegyedik, később visszavont és nem számozott miséje a Missa Peregrina 1942-ből, mely a fentebb említett népének-ordináriumok között is a legegyszerűbb munka.⁶⁴

⁶² Deák Bárdos hatodik miséje 1944-ben készült.

⁶³ Kodály Zoltán: *Utam a zenéhez. Öt beszélgetés Lutz Besch-sel.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1974): 49-50.

⁶⁴ A művet Döbrössy János találta a krisztinavárosi templom kottatárában. In: Döbrössy, 59.

2. táblázat. Deák Bárdos György miséi

1.	Missa Cantata	1928/1938	vkar+org/vkar
2.	Szent Imre mise	1931/1938	vkar+org/vkar+zkar
3.	„Diatonikus” Szent Ignác mise	1936/1937	vkar+org/vkar+zkar
4.	Missa Canon	1937	vkar+org
5.	Missa Brevis	1939	vkar+org
6.	Missa Triumphalis „Hypofrig mise Árpádházi Szent Margit tiszteletére”	1944	vkar+org
7.	Missa Dominica	1948	vkar
8.	Missa Antiqua	1948	vkar
9.	Missa Festiva	1948	vkar+org
10.	Missa Decima	1948	vkar+org
11.	<i>Missa Peregrina</i>	1942	vkar (visszavont mű)

1.4.5. Egyéb misék a Magyar Kórus körben

Az említett szerzőkön kívül többen is hozzájárultak az irodalom gyarapításához egy-egy misével. Ezek közül Halász Kálmán Miséje francia impresszionstákat idéző harmóniavilága révén Lisznyayval tart kapcsolatot, míg Járdányi Pál kétszólamú vegyeskarra írt Missa brevis-e (1940) kodályi mintákat követ. Mindkét mű a használati zene ihletett példája. Semmilyen lexikon nem őrzi a csornai premontrei templom egykori orgonistájának, Kopasz Aurélnak az emlékét, aki három misével gazdagította az irodalmat.⁶⁵ Szent Norbert és Szent Teréz tiszteletére írt miséin német iskolázottság, és biztos szakmai tudás érződik. Modalitással fűszerezett későromantikus hangvétele a nemzedék jellegzetes hangja.

A negyvenes évtized egyik legfontosabb miséjét Horusitzky Zoltán írta 1942-ben. A háborúban született vegyeskari ordináriumot eredetileg Missa tempore bellinek nevezte,⁶⁶ majd később változtatta a címet *Missa Pannonica*-ra. A cecilianizmus és a Motu proprio sokat emlegetett célkitűzése, a klasszikus vokálpolyfónia szellemisége ebben a műben jelenik meg legsikeresebben a kor irodalmában. A mise szerzőjének törekvése révén Harmat a cappella miséivel mutat rokonságot. Horusitzky Palestrina-ellenpontban való elmélyülését bizonyítja, hogy a mise írásának idején tanulmányt is ír a reneszánsz mester stílusáról.⁶⁷ A hat tételes ciklus Kyrie, Sanctus, Benedictus és

⁶⁵ Harmat, 77.

⁶⁶ Harmat, 77.

⁶⁷ Magyar Életrajzi Lexikon. <http://mek.oszk.hu/00300/00355/html/ABC05727/06492.htm>

Agnus Dei tételei imitációs szerkesztésben íródtak, de a két hosszabb tételben is a polifónia uralkodik. A reneszánsz mintákat kissé didaktikusan követő mű legvonzóbb tulajdonsága, hogy egyéni hangközhasználat és disszonanciakezelése révén sajátos hangot üt meg, ezáltal kiemelkedik mind a stílusgyakorlatok, mind a technikát személyes tartalommal megtölteni nem tudó szerzők miséinek sorából.

1.4.6. Misék a körön kívül

Míg a Horthy-korszak a katolikus egyház és zenéje számára a virágzás lehetőségét teremtette meg, addig a fasizmus egyre nagyobb tényerésével is járt, mely végül a holocaust borzalmaihoz vezetett. A magyar miseirodalom megrendítő fejezetébe tartozik a Kodály-tanítvány Gyopár László (1918-1944?) sorsa, aki tanulmányai zárásaként nagyszabású zenekari misét komponált, majd munkaszolgálatosként tűnt el. Művét barátjára, és sorstársára, Anhalt Istvánra bízta, aki évtizedekkel később elősegítette a mű megszólalását,⁶⁸ amire a kilencvenes években került csak a Mátyás-templom ének- és zenekarának előadásában.⁶⁹

Átéltte a fasizmus rettenetét a zsidó származású, ateista neveltetésű majd a harmincas évek közepén a református hitre tért⁷⁰ Kósa György is, a század közepének saját utat járó zeneszerző-egyénisége. Ő a munkaszolgálatot túlélve, hazatérésekor tudta meg, hogy a nyilasok meggyilkolták feleségét és lányát.⁷¹ A nehézségeken rendületlen hite lendítette át, a háború után folytatta a korábbi bibliai művek sorozatát, de ekkor kezdett a katolikus liturgia számára is komponálni. 1946 és 1949 között műhelyéből *Te Deum*, *Stabat Mater*, tizenkét offertórium és két mise kerül ki.⁷² A művek liturgiában való megszólalása Bárdos Lajoshoz és a Mátyás-templom kórusához köthető.⁷³ 1951-ből származik *Biblikus mise* című alkotása, amely címével ellentétben nem hagyományos ordinárium, hanem oratórium. A szólistákra, kórusra és zenekarra komponált alkotás a latin miseszöveget magyar nyelvű bibliai idézetekkel kommentálja.

⁶⁸ Mikes Éva: *CREDO. Interjú Bársony Péterrel*. In:

http://www.muksikalendariu.hu/muzsika/index.php?area=article&id_article=3685

⁶⁹ Interjú Tardy Lászlóval, 2013. 08.21. Vö.: Kroó György: *A Weiner László emlékhangversenyéről* In: http://www.multesjovo.hu/hu/aitdownloadablefiles/download/aitfile/aitfile_id/1184/

⁷⁰ Dalos Anna: *Kósa György*. Berlász Melinda (szerk.): *Magyar zeneszerzők*. 2. (Budapest: Mágus Kiadó, 1998): 11.

⁷¹ uo. 13.

⁷² uo. 22, 28.

⁷³ In: Vinczeffy. *A Kósa-mű bemutatójáról a Magyar Kórus is írt*. P.G.: „Új magyar egyházi karművek”. *Magyar Kórus*. 18/73 (1948. október): 1503.

2. IN DIEBUS TRIBULATIONIS – AZ ÖTVENES ÉVEK MISÉI

2.1. A katolikus egyház helyzete a történelmi változások tükrében

Magyarországon a fasiszta német megszállásnak az orosz hadsereg 1945-ös előrenyomulása vetett véget. A II. világháború befejezésével Magyarország átkerült a Szovjetunió érdekszférájába, a magyar társadalom és politikai berendezkedés szovjet mintára történő átalakítása megkezdődött. 1948-ra, a fordulat évére megtörtént a kommunista hatalomátvétel, és egy éven belül befejeződött a többpártrendszer felszámolása.¹ Magyarországon elkezdődött a diktatúra időszaka, melyet az ötvenes évek első felében a teljhatalmú vezető, Rákosi Mátyás neve fémjelzett, és amely periódus legfőbb jellemzője „a társadalom permanens rettegésben tartása” volt.²

Az új ideológia egyházakkal szembeni küzdelmének első fontosabb ütközete 1947-ben volt, amikor először merült fel a kötelező hitoktatás eltörlésének lehetősége, ez azonban ekkor még nagy ellenállásba ütközött.³ 1948-ban a katolikus egyház azonban már vereséget szenvedett az iskolák államosítása ellen vívott harcban. A katolikus felekezetűek további ellenállásának megtörésére irányuló következő intézkedés az egyház magyarországi vezetőjének, Mindszenty József esztergomi hercegprímásnak a letartóztatása és bebörtönzése 1948 végén. Ezt követte a kötelező hitoktatás eltörlése 1949 szeptemberében, majd egy évvel később a szerzetesrendek feloszlatása. Az állam elvárta, hogy a különböző felekezetek lelkészei esküt tegyenek az 1949-es új alkotmányra. Ezt a kérést a magyar katolikus püspöki kar visszautasította, illetve csak az alsóbb papságnak engedélyezte, ezért a „klerikális reakció elleni harc” tovább fokozódott.⁴ 1950. augusztus 30-án az állam a vele kollaboráló úgynevezett békepapság közbenjárásával a püspöki kart részleges megállapodásra kényszerítette, amiben utóbbi képviselői aláírták, hogy elismerik és támogatják a Magyar Népköztársaság államrendjét. Ezt azonban még további vonakodás követte a papság és a püspökök részéről. A katolikus egyház megtörésének utolsó állomását a megállapodást aláíró Grósz József kalocsai érsek 1951-es letartóztatása jelentette, ezt követően a teljes püspöki kar esküt tett az új alkotmányra és erre az egész alsóbb

¹ Romsics, 295.

² Romsics, 345.

³ Romsics, 325-326.

⁴ Romsics, 359.

papságot is kötelezte.⁵ Ettől kezdve a katolikus egyház már nem vállalt konfrontációt az állami szervekkel, „de hallgatása maga is a tiltakozás egy formája volt, s ezt a hívek is így fogták fel.”⁶

2.1.1. Az egyházzenei élet változásai

A politikai változások az egyházzene területére is kihatottak. 1949-ben föloszlatták a Kántorszövetséget⁷, helyette kántorbizottságok alakultak. A kántorok és egyházzeneészek száma megtizedelődött, miután a kántortanítóknak választaniuk kellett egyik vagy másik hivatásuk között. A kántorképzést ezek után újra kellett szervezni, de az utánpótlás az új helyzetben jóformán ellehetetlenült. Ezek a változások olyan színvonalcsökkenést hoztak az egyházzene területén, ami a mai napig kihat az egyházzene szakmára. A magyar egyházzenei élet legfontosabb kiadójának és sajtóorgánumának, a Magyar Kórusnak a működési engedélyét 1950-ben vonták vissza.⁸ Ezt követően az egyházi kórusok nagy része megszűnt, a megmaradt kórusok létszáma drasztikusan csökkent. Tardy László, a Mátyás-templom későbbi karnagya szerint „a cél is egyre inkább a minimum volt: tartani, őrizni valamit abból, amit a még pályán levő egyházzeneészek fiatal korunkban elértek...”⁹ A nehéz helyzetet jól mutatja, hogy a Magyar Kórus emblemikus zeneszerzői közül a többség (Deák Bárdos, Halmos, Lisznyay) a templomi munkát nem folytathatta, Harmat Artúr pedig önként vált meg a Bazilika énekkarától 1956-ban. A nagy generáció tagjai közül legtovább Bárdos Lajos volt aktív, aki – mint ahogy azt korábban említettük – egészségügyi okok miatt adta fel a Mátyás templom kórusának vezetését 1962-ben.

2.2. Az ötvenes évek miseírói

A rettegés időszakaként aposztrofálható Rákosi-diktatúra éveiben jellemzően csak azok a zeneszerzők írtak misét, akiknek már nem volt veszténivalójuk. Feltűnő, hogy az a

⁵ Romsics, 360.

⁶ Romsics, 360.

⁷ Tardy, 348.

⁸ uo.

⁹ Tardy László: Egyházzenei kompozíciók a zsinat után In:

http://www.hhrf.org/schola/szabadegyetem/2003_04/tardy/egyhzene.htm Megtekintés: 2013. 07. 12.

néhány mű, amely 1949 és 1956 között a műfajban keletkezett, nem a korábbi évtizedek aktív miseíróinak tollából került ki. Deák Bárdos 1948 után nem írt több misét, Halmosnál valószínűsíthető, hogy hosszabb szünet állt be misetermésében, Bárdos korábbi opuszaival szemben csak egy ordináriumot komponált a dolgozat tárgykörébe tartozó két évtizedben, azt is csak 1962-ben. Lisznyay Szabó Gábor életművében ugyanígy szembeötlő a misék számának csökkenése, viszont élete egyik legfontosabb, egyéni hangú és a korszak számára meghatározó művét 1949-ben, már a diktatúra idején komponálta, ezért tárgyaljuk életét és műveit a dolgozat jelen fejezetében. Akárcsak ő, az évtized másik nagy miseírója, az állását elvesztő, félreállított Lajtha László is azok közé tartozott, akiknek az egzisztenciája ezekben az években veszélybe került. Ugyancsak nem volt több veszítenivalója az 1949 óta fegyházbüntetését töltő Ottó Ferencnek, aki a váci börtönben kezdett miséje komponálásába. Az ötvenes évek első felében kivételnek számít az 1952-ben írt *Missa brevis*ével az akkor már zeneakadémiai hallgató, de szülővárosának zenei életéhez szorosan kötődő Soproni József. Műve keletkezésének körülményei valamelyest árnyalják a korszak egyházzenei életéről alkotott képet.

2.2.1. Korstílus a háború után

Amint arra a Magyar Kórus nemzedékének zeneszerzői irányzataival kapcsolatban korábban utaltunk, Kodály hangja a háborút követő évekre korstílussá lett Magyarországon. Kroó György Kodály szerepét vizsgálva rámutat, hogy bár a zeneszerző „zenei ízlése és nevelői koncepciója” már a Horthy-korszakban teret nyert, de általánosan elfogadottá, hivatalossá csak a negyvenes évek végének társadalmi átalakulásának idején vált.¹⁰ „Személyében és tanítványaiban ő [Kodály] határozta meg, és nem Bartók, a világháború utáni évek, azaz a magyar zene egy egész korszakának arculatát.”¹¹ Kroó szerint a kor zenéjében elsődlegesen három jellegzetes Kodály-hatás érvényesült: a vokális zenében az általa meghonosított helyes magyar prozódia igénye, a kísérletektől való eltávolodás, és a hazafias attitűd, ami elsősorban a népzenei inspirációnak köszönhető.¹² A Szovjetunió érdekszférájába tartozó országok hivatalos kultúrpolitikája ebben az időszakban Andrej Alexandrovics Zsdanov nevéhez köthető, ő

¹⁰ Kroó, 34.

¹¹ Kroó, 35.

¹² uo.

fogalmazta meg a szocialista realizmus művészi eszményét. Legfőbb elvei: a néphagyományhoz való visszatérés és a művészet – sajátosan értelmezett – demokratizmusa a kultúra legszélesebb tömegekhez való elérését célozták meg. Míg Zsdanov a korszak nagy szovjet zeneszerzőit, Sosztakovicsot, Prokofjevet sőt a kifejezetten populáris Hacsaturjánt is formalizmussal bélyegezte meg, addig Kodály „zenéjének kiegyensúlyozottsága, belső harmóniája, felemelő alapkaraktere, vokális jellegéből fakadó közérthetősége, hazára, népre, elnyomásra, szabadságra, közös dolgokra utaló agitatív jellege és a belőle kisugárzó hit”¹³ révén jobban megfelelt a célkitűzéseinek. Így maradhatott a pártállami időkben is ellenzéki, a rendszert több ízben kritizáló, de a művészetében kikezdhetetlen Kodály a korszak hivatalos zeneszerzője Magyarországon. A század első felének haladó komponistáit azonban hallgatás övezte, Bartók, Stravinsky, az új bécsi iskola és mások zenéit nem játszották, az újdonságokról ezekben az években semmit sem lehetett tudni, Magyarország zenei élete hermetikusan volt elzárva a nyugati világtól.¹⁴ A Kodályt követő zeneszerzők jó része pedig abban a tévhitben élt és komponált, hogy az általuk követett stílus ekkor (a negyvenes évek végén) ugyanúgy egy korszerű hangot jelent, mint jelentett volna huszonöt évvel korábban – az akkor még kisebbségben és ellenzékben lévő Kodály-mozgalom indulása idején.¹⁵

A zsdanovi jelszavaknak megfelelően az ekkor írt műveket a kötelezően optimista hangvétel jellemezte.¹⁶ Az időszak termésének nagy részét az egyre kényszeredettebben derűs hangú divertimentók, szerenádok, tömegdalok, kantáták és mindenek felett a futószalagon készült népdalfeldolgozások alkották. Sokat elárul a művek átlagszínvonaláról Kroó a kor kantátáit bíráló megjegyzése: „A sikeres vagy majdnem sikeres megoldás kivételnek számított. Ez adta meg a rangját, legalább egy-egy tétel erejéig Sugár Hősi énekének és Szabó Ferenc Föltámadott a tenger oratóriumának”. Ha ezt a kritikát összevetjük a kor misetermésének három jelentős opuszával, Lajtha *Missa in diebus tribulationis*-ával és második miséjével, illetve Lisznyay XI. miséjével, akkor azt a következtetést vonhatjuk le, hogy bár e művek egyházi jellegüknél fogva légüres térben készültek és évekre, évtizedekre az asztalfiókban maradtak, ma mégis a korszak legkiemelkedőbb művei közt említhetjük

¹³ Kroó, 42.

¹⁴ Kroó, 46.

¹⁵ Kroó, 35.

¹⁶ Kroó, 46.

őket. Nemcsak szerzőik szakmai felkészültsége miatt, hanem mert e művek stílusa nem olvadt bele a háború utáni évtized uniformizált hangvételeibe.

2.3. Lajtha László miséi

Lajtha László (1892-1963) neve gyakran szerepel Bartók és Kodály mellett, mint a XX. század első felének harmadik legfontosabb zeneszerző-egyénisége. Mégis, meglepő módon zenéjének ismertsége messze elmarad két pályatársától. Két miséjének elemzése során felmerül a kérdés, hogy vajon milyen okai lehetnek Lajtha mellőzöttségének a magyar zeneéletben, vajon miért érezzük az elmúlt huszonöt év számos újrafelfedezési kísérlete után,¹⁷ hogy zenéje máig nem foglalta el az őt megillető helyet a magyar zenei életben.

2.3.1. Életpályája

Lajtha László jómódú református iparoscsaládba született, ahol bár nagyon korán észrevették zenei tehetségét, a zenei pályát családja kifejezetten ellenezte. A zeneakadémián Herzfeld Viktornál zeneszerzést, Szendy Árpádnál zongorát tanult, zenei tanulmányai mellett családja elvárásának megfelelően jogi doktorátust is szerzett, de ezt a címet sohasem használta. Mint generációjában oly sokan, feladatának érezte a népzene gyűjtést is, Bartók és Kodály munkájának kezdetétől segítőtje volt.

Zenei tanulmányainak alakulása nagyban eltért magyar kollégáitól. Rövidebb lipcsei és genfi tartózkodás után 1911-ben Párizsba ment, ahol a Schola Cantorumban a nagy wagneriánus, Vincent d'Indy tanítványa lett. Franciaországi tanulmányai ellenére Lajtha sosem hagyta el teljesen Magyarországot, az év felét ebben az időszakban is általában hazájában töltötte. A párizsi évek alatt olyan kapcsolati tőkét halmozott fel, amellyel Bartók vagy Kodály nem büszkélkedhetett. A kor legjelesebb francia zeneszerzői tisztelték meg barátságukkal: Ravel, Roussel, a francia hatok tagjai, vagy épp első nagy pártfogója: Florent-Schmidt.¹⁸ Magyarországon különösen Bartók Béla figyelt föl rá. Az I. világháborúban katonai szolgálatot teljesített, ami négy évre teljesen

¹⁷ Ilyen kísérletnek tekinthetjük Lajtha összes szimfóniájának (Naxos 1994-1996) és vonósnégyesének (Hungaroton 2011) CD-kiadását, a *Missa in diebus tribulationis* többszöri előadását, a Berlász Melinda által közreadott Lajtha írások gyűjteményét illetve Solymosi Tari Emőke *Két világ közt* című interjúkötetét is.

¹⁸ „Dr. Lajtha Lászlóné Hollós Róza” In: *Két világ közt*. 41.

visszavetette zenei fejlődését. 1919-ben megházasodott, a katolikus családból származó Hollós Rózát vette feleségül. Mivel mindkét család ellenezte a házasságot, Lajtha lényegében megszőktette menyasszonyát. 1919-től a Nemzeti Zenede tanára. Első zeneszerzői sikereit a húszas évek végén érte el, majd – elsősorban Franciaországban – egyre nagyobb népszerűsége tette szert. 1945-től egy évig a Magyar Rádió igazgatója. Itteni működése idején nem engedte, hogy a rádió művet sugározzon tőle.¹⁹ A háborút követően nagyjából két évente komponált újabb szimfóniát, így vált kilenc szimfóniájával a században a műfaj egyik legnagyobb mesterévé. 1947-ben a Nemzeti Zenede főigazgatójává nevezték ki, majd egy évet Londonban töltött, ahol T. S. Eliot *Gyilkosság a katedrálisban* című drámájának filmadaptációjához szerzett zenét. 1948-ban barátai marasztalása ellenére is visszaköltözött Budapestre, nem feltételezve, hogy ezután 14 évig nem utazhat külföldre. Itthon elveszítette állását, de nyugdíjat sem folyósítottak neki.²⁰ 1952-ben, a legnagyobb mellőzöttség közepette paradox módon Kossuth-díjat kapott, népzene kutatói munkája elismeréseképpen. Az ötvenes években vagyontárgyainak folyamatos eladásából, valamint népzene gyűjtésből élt. Kiadójával és barátjával, Alphonse Leduc-vel csak a nagykövetségen keresztül tudta tartani a kapcsolatot, így kerültek ki kéziratok Franciaországba.²¹ Műveit ebben az időben rendszeresen játszották Európa-szerte, miközben Magyarországon teljes kirekesztettségben élt.²² 1961-ben végül mégis kapott útlevelet, és a halála előtti évben lehetősége nyílt még arra, hogy Európa-szerte vezényelje műveit, valamint, hogy egy nemzetközi zeneszerzőverseny zsűrijének tagja legyen Monte Carlóban. 1963-ban érte a halál Budapestén.

Lajtha zeneszerzői munkásságának fő vonulatát tíz vonósnégyese és kilenc szimfóniája jelenti. Utóbbiak mellett még több mint tíz zenekari kompozíciót és jelentős kamaraművek sorát is írta. A gazdag hangszeres terméshez viszonyítva a vokális kompozíciók száma csekély. Egy-két dalciklus, illetve világi kórusmű mellett azonban szerepel néhány igen jelentős egyházi mű is: Két mise, melyek közül az első kórusra és zenekarra íródott (*Missa in tono Phrygio „In diebus tribulationis”* 1950) valamint egy kórusra és orgonára írt mise (1952). A két ordinárium-megzenésítésen kívül komponált még egy motettát szőlőhangra és orgonára (1926), egy Magnificatot (1954) és a *Trois*

¹⁹ „Dr. Gáborján Alice”. In: *Két világ közt*. 133.

²⁰ A Szabolcsi Bence-féle Zenei Lexikon nyugdíjazást említ, míg felesége a Solymosi Tari Emőkével folytatott interjúban határozottan állítja ennek ellenkezőjét.

²¹ „Dr. Lajtha Lászlóné Hollós Róza”. In: *Két világ közt*. 55.

²² uo. 56-57, illetve „Az eltűnt szépség nyomában. 5. rész. Dr. Berlász Melinda, Jancsovics Antal és Sugár Miklós.” In: *Két világ közt*. 298.

Hymnes ciklust (1958) nőikarra és orgonára. Az évszámokból hamar kiderül, hogy egy kivétellel egész egyházzenei termése az ötvenes években keletkezett, abban az évtizedben, amikor minden egyházi kompozíció a rendszerrel szembeni kritika megfogalmazását jelenthette. Első miséjének címe egyértelművé is teszi, hogy írója a miseírással a saját és hazája életében bekövetkezett drámai változásokra reflektál. Mindkét mise a XX. század magyar egyházzenejének legjelentősebb alkotásai közül való.

2.3.2. Lajtha zenei nyelvezete

A Lajthával foglalkozó irodalomban meglehetősen keveset olvasni stílusának jellegzetességeiről. Neve kapcsán többnyire annyi hangzik el, hogy zenéjében a bartókikodályi örökség illetve a magyar népzene jelenléte mellett franciás vonások figyelhetők meg.²³ Lajtha zenéjéről már életében is általános vélekedés volt, hogy Franciaországban magyarosnak, míg Magyarországon franciásnak tartották. Ő maga tudatosan került a népzenei idézeteket műveiben, erről a kérdéstről így ír: „Magyarországon legtöbbször azt írják rólam, hogy muzsikám egyik fő jellege, hogy franciás, Franciaországban meg még akkor is magyar folklórt emlegetnek, mikor én azt hiszem, és bizonyítani is tudom, hogy abban a muzsikában bizony semmi folklór nincsen. Ha van *folklore imaginaire*, úgy a zenémben található folklorisztikus elemek ennek a *folklore imaginaire*-nek elemei.”²⁴ Ugyanebben a rövid pályaképben Lajtha megemlíti a dallamalkotás fontos szerepét: „A népdal felé maga a melódia vonzott. Tanulhattam a konzervatóriumban harmóniát, kontrapunktot, hangszerelést, mindent, csak azt nem, hogyan kell melódiát írni, hogyan születik egy melódia. Nem akartam utánózni senkit.”²⁵ Viszonylagos ellentmondás alakul ki aközött, hogy mentegetőzik, amiért magyarosnak találják, és hogy ugyanitt mégis a népdalra hivatkozik, mint dallamalkotásának fő gyökerére. Bár dallamalkotó művészetének fő forrásaként ő maga csak a népdalt említi, meg kell jegyeznünk, hogy párizsi tanulmányai is nagy hatással lehettek rá e tekintetben, hiszen az egyházzenei képzéséről mindig is híres Schola Cantorumban találkozhatott az éppen újraéledő gregorián zene kultúrájával.²⁶ Lajtha egyházi zenéjének tükrében állíthatjuk,

²³ „Ifj. dr. Lajtha László és Lajtha Ábel”. In: *Két világ közt*. 94.

²⁴ Lajtha László: [Pályakép]. In: Berlász Melinda (szerk.): *Lajtha László összegyűjtött írásai* (Budapest: Akadémiai kiadó, 1992): 14.

²⁵ uo.

²⁶ „Gergely János”. In: *Két világ közt*. 243.

nemcsak behatóan ismerte a gregorián zenét illetve a modális összhangzattant, hanem azok fő inspirációs forrásai is voltak zenéjének. Lajtha gregorián iránti érdeklődéséhez kapcsolódik, hogy a népzene gyűjtő munka során generációjában először fordul fokozott figyelemmel a vallásos tartalmú énekek felé, és ettől a gyakorlatától az ötvenes években sem állt el. Mikor elfogadta az állam által ajánlott népzene gyűjtői állást, kikötötte többek közt, hogy a vallásos tematika nem lehet akadály a gyűjtésnek.²⁷

Ezek után feltehetjük a kérdést: milyen Lajtha zenéje? Mindenekelőtt eklektikus. Széles érdeklődése révén stílusa reflektál a kor zenei újításaira: elsősorban Bartókra és a kor francia irányzataira, a nagy francia impresszionisták, a francia hatok és más kortársak, például Hindemith zenéjére. Műveinek szabad formálása Debussy hatásról árulkodik, míg Bartókkal és Kodálllyal közös vonás a panaszos, magyaros melódiák, illetve jellegzetes, csak a XX. századi magyar zenére jellemző gesztusok jelenléte.²⁸ Lajtha zenéje a klasszicizáló hajlamú Kodálnál modernebb, ismeri és használja a Bartók által létrehozott új zenei fegyvertárat, de Bartók radikálisabb hangütéséig nem akar eljutni: zenéje mindenkor az eufóniára törekvés, latin világosság esztétikájának jegyeit viseli magán. Stílusa talán a vele egy időben alkotó franciaországi barátaiéhoz áll legközelebb, a hazáján kívül ma már alig ismert Barraud-hoz és a Triton zeneszerzőcsoport más tagjaihoz, Jean Rivierhez és Pierre Octave Ferraud-hoz. De a misék esetében fontos hangsúlyozni, hogy Lajtha a francia egyházzenei vonulathoz is kapcsolódik műveivel, talán jobban is, mint a magyar egyházzenehez. Orgonakíséretes művei a Tournemire – Duruflé-féle impresszionista-neoklasszikus orgona-, illetve egyházzenevel is rokonságot mutatnak, viszont távol állnak Kodály és a Magyar Kórus-nemzedék hangjától. Egyházzenejét a magyar szerzők közül leginkább a szintén francia orientációjú Lisznyay műveivel lehet összevetni. Végezetül fontos kiemelni, hogy Lajtha sosem szakadt el teljesen attól a magyar-német zeneszerző-iskolától, ahonnan elindult: műveinek stiláris talaja mindvégig a német késő-romantika nyelve maradt. Általánosságban elmondható Lajtha zeneszerzői gondolkodásáról, hogy a hagyományos formákat – Bartókkal ellentétben – kerülte műveiben. A szabályos visszatérésektől valószínűleg viszolygott,²⁹ ehhez az ellenszenvéhez kapcsolódik az a találó megjegyzése, amit francia barátjának, Henry Barraud-nak mondott egy koncerten ülve: „Ne csináljon

²⁷ „Dr. Erdélyi Zsuzsanna”. In: *Két világ közt*. 143.

²⁸ „Az eltűnt szépség nyomában. 5. rész. Dr. Berlász Melinda, Jancsovics Antal és Sugár Miklós”. In: *Két világ közt*. 297.

²⁹ „Henry Barraud” In: *Két világ közt*. 111.

soha olyat, amit egy másoló is megtehet.”³⁰ Ezt az elvet aztán messzemenőkéig érvényesítette is műveiben, és erre számos példát nyújtanak miséi is.

A dolgozatom által tárgyalt időszak miséi között Lajtha mindkét alkotása kiemelkedő jelentőségű, ezért részletesen elemzem őket. A *Missa in tono phrygio* máig nem jelent meg nyomtatásban, kutatása a Magyar Zenetudományi Intézet Magyar Zenetörténeti Archívumában volt lehetséges. A második mise, bár híre, játszottsága elmarad a Fríg miséétől, könnyebben hozzáférhető: Keletkezése után a *Leduc* kiadónál nyomtatásban is megjelent, egy példánya a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem könyvtárában is megtalálható.

2.3.3. *Missa in tono phrygio* (*Missa in diebus tribulationis*, op. 50.)

Lajtha első miséjét 1950-ben mindössze négy hónap lefogaása alatt komponálta. Solymosi Tari Emőke a Záborszky Kálmán által vezényelt CD-felvétel műsorfüzetében megjelent műismertetésében ezt a hajszolt munkatempót azzal magyarázza, hogy a szerző „élete egyik legnehezebb, leggyötrelmesebb szakaszában írta művét, mely mint valami hatalmas jajkiáltás szakadt ki belőle.”³¹ Beszédes a mise eredeti címe is: *Missa in diebus tribulationis*, azaz Mise a szorongattatás napjaiban. A szorongattatás egyértelműen utal Lajtha meghurcoltatására, állásainak elvesztésére és az őt ért rendszeres zaklatásokra. Lajtha reformátusként a katolikus mise műfajában foglal állást a diktatúrával szemben. Solymosi Tari Emőke szavaival „ez a kétségbeesett kapaszkodás valami abszolút értékbe, valamibe, amin nem foghat ki az idő, amit az emberek nem tudnak beszennyezni, ez a belső készítés hívta életre a Misét is.”³² A mise hivatalos címének története külön figyelmet érdemel. A mű, dacára a diktatúra kultúrpolitikájának, meglepően hamar bemutatásra kerülhetett. 1957 tavaszán a Magyar Rádió zenei osztálya megbízta egyik szerkesztőjét, Kelemen Magdát, hogy keressen fel olyan zeneszerzőket, akiket a korábbi években keveset vagy egyáltalán nem játszottak, és rendeljen tőlük zeneművet. Kelemen Magda így kereste fel Bárdost, Harmat Artúrt és Lajthát is. Utóbbi ezt a partitúrát nyújtotta át, mint bemutatásra érdemes kompozíciót. Kelemen látva a mű címét, jelezte, hogy a bemutató létrejötte érdekében egy szalonképebb címet kell adni a misének, mert ezzel az elnevezéssel túl nagy

³⁰ uo.

³¹ Solymosi Tari Emőke: [Kísérőfüzet]. In: *Lajtha: Missa in diebus tribulationis* (Hungaroton HCD 31833, 1999): 19.

³² uo.

kockázatot vállaltak volna mindketten. Valóban, az a tény, hogy a rádió együtteseinek kortárs szerző miséjét adják elő, már önmagában elég nagy kompromisszumot jelenthetett a rendszer szemszögéből. Így lett végül a mű címe Fríg mise, utalva a műben uralkodó modális hangnemre. Az elnevezés pedig magától Kelemen Magdától származik, így ő lett a mű keresztanyja, ahogy a Solymosi Tari Emőke által készített interjúban fogalmazott.³³ Bár a mű kiadatlan, a partitúra kézírata a Leduc kiadó tulajdonában van, borítóján már ezzel az új címmel.

A mise hozzávetőleg háromnegyed órányi időtartamával a magyar misetörténet egyik legnagyobb alkotása, gazdag szimfonikus hangszerelésével harmadikként illeszkedik abba a sorba, amelyet Dohnányi Szegedi miséje és Kodály Missa brevis-e kezd meg, jóllehet éppen szimfonikus perspektívája és hatalmas méretei azok, amik miatt liturgikus funkciót betölteni igazából nem tud. Ez az a vonása a műnek, mely leginkább árulkodik Lajtha reformátusságáról: hiszen a mű egyáltalán nem kötődik a templomi gyakorlathoz, sokkal inkább egyfajta koncertmise, mely szerzőjének személyes mély hitét és ökumenikus világnézetét hivatott kifejezni.³⁴

2.3.3.1. Kyrie

A tétel a szövegnek megfelelően hármasság tagolású, bár a második *Kyrie*-rész nem hoz zenei visszatérést. Az első *Kyrie*-szakaszban a könyörgés háromszori elhangzása tisztán kivehető. Előbb kétszólamú nőikar éneklő a vonósok *E* orgonapontja felett, majd erre a férfiszólamok kettőse felel, a harmadikban pedig a négy szólam a zenekari kísérettel kopulázva imitációba kezd. A tenor dallama a szoprán által énekelt téma tükörfordítását hozza, míg az imitáció egy új melodikus anyaggal kezdődik. E bevezető szakasz hangulata a szövegnek megfelelően komor, fohászkodó. Feltűnő a gregorián ihletés és a kétszólamú kórusrészekben a konszonáns hangközök dominanciája: Lajtha ezzel a kezdéssel világosan kifejezi, hogy művének stílusa eredendően a gregorián dallamvilágban és a reneszánsz vokálpolyfóniában gyökerezik. A négyszólamú részben már sorra megjelennek a Lajthára jellemző stílusjegyek: itt a szólamok gyakran puha disszonanciákon, nagyszekundokon, tiszta kvartokon találkoznak. Ez a rész egy fényes *C*-dúr zárlatot követően fokozatosan hangolódik el. A *Christe*-szakaszba torkolló átvezető szakasz már a hangnemi bizonytalanság terepe. Solymosi Tari Emőke szavait

³³ „Az eltűnt szépség nyomában. 7. rész. Kelemen Magda és Záborszky Kálmán”. In: *Két világ közt*. 311.

³⁴ Lajtha világnézetéről bővebben a feleségével folytatott interjúban olvashatunk. In: *Két világ közt*. 58.

idézve „a *Christe eleison* feltűnően közvetlenebb, a fájdalom itt nyíltabban, szinte bizalmasabban fogalmazódik meg”.³⁵ A *Christe*-szakaszban jelennek meg először a mű egészében fontos szerephez jutó zenekari közjátékok. A *Christe* közjátékainak markáns eleme egy jellegzetes pontozott ritmusképlet (2. kottapélda). A három *Christe eleison* megszólalást e zenekari részek választják el egymástól. A tétel érzelmi tetőpontja a második *Christe* közepére esik, ahol a nőikar váratlanul egy új, erősen kromatikus textúrájú részt énekel. A harmadik *Christe* kiegyensúlyozottabb G-dúrja ezek után feloldásként hat. A *Kyrie*-szöveg visszatérése egy, a Lajtha zenekari műveiből ismerős faktúrájú, új zenei anyaggal jelentkezik: hullámszó kíséret fölött szárnyaló, ringatózó dallam. A kórus énekét az oboa ellenpontozza, és a hárfa arpeggiói valamint a vonósok tremolói kísérik. Jellegzetessége, hogy aszimmetrikus metrumok váltakoznak benne, de a művet hallgatva ez alig érzékelhető. Feltűnő a tételt lezáró hosszú zenekari kóda, ami visszahozza a tétel elejének zenéjét.

2. kottapélda. Lajtha: *Missa in tono phrygio*. Motívum a *Christe*-szakaszban

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'vonósok' (strings) and 'p' (piano). It features a melodic line in 3/8 time, starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, and a final quarter note D5. The bottom staff is for voice, marked 'mp espressivo'. It shows the lyrics 'Chris-te e-le-i-son' and 'Chris-te e-le-i-son' with a melodic line that is chromatic and rhythmic. The notes are G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F8, G8, A8, B8, C9, D9, E9, F9, G9, A9, B9, C10, D10, E10, F10, G10, A10, B10, C11, D11, E11, F11, G11, A11, B11, C12, D12, E12, F12, G12, A12, B12, C13, D13, E13, F13, G13, A13, B13, C14, D14, E14, F14, G14, A14, B14, C15, D15, E15, F15, G15, A15, B15, C16, D16, E16, F16, G16, A16, B16, C17, D17, E17, F17, G17, A17, B17, C18, D18, E18, F18, G18, A18, B18, C19, D19, E19, F19, G19, A19, B19, C20, D20, E20, F20, G20, A20, B20, C21, D21, E21, F21, G21, A21, B21, C22, D22, E22, F22, G22, A22, B22, C23, D23, E23, F23, G23, A23, B23, C24, D24, E24, F24, G24, A24, B24, C25, D25, E25, F25, G25, A25, B25, C26, D26, E26, F26, G26, A26, B26, C27, D27, E27, F27, G27, A27, B27, C28, D28, E28, F28, G28, A28, B28, C29, D29, E29, F29, G29, A29, B29, C30, D30, E30, F30, G30, A30, B30, C31, D31, E31, F31, G31, A31, B31, C32, D32, E32, F32, G32, A32, B32, C33, D33, E33, F33, G33, A33, B33, C34, D34, E34, F34, G34, A34, B34, C35, D35, E35, F35, G35, A35, B35, C36, D36, E36, F36, G36, A36, B36, C37, D37, E37, F37, G37, A37, B37, C38, D38, E38, F38, G38, A38, B38, C39, D39, E39, F39, G39, A39, B39, C40, D40, E40, F40, G40, A40, B40, C41, D41, E41, F41, G41, A41, B41, C42, D42, E42, F42, G42, A42, B42, C43, D43, E43, F43, G43, A43, B43, C44, D44, E44, F44, G44, A44, B44, C45, D45, E45, F45, G45, A45, B45, C46, D46, E46, F46, G46, A46, B46, C47, D47, E47, F47, G47, A47, B47, C48, D48, E48, F48, G48, A48, B48, C49, D49, E49, F49, G49, A49, B49, C50, D50, E50, F50, G50, A50, B50, C51, D51, E51, F51, G51, A51, B51, C52, D52, E52, F52, G52, A52, B52, C53, D53, E53, F53, G53, A53, B53, C54, D54, E54, F54, G54, A54, B54, C55, D55, E55, F55, G55, A55, B55, C56, D56, E56, F56, G56, A56, B56, C57, D57, E57, F57, G57, A57, B57, C58, D58, E58, F58, G58, A58, B58, C59, D59, E59, F59, G59, A59, B59, C60, D60, E60, F60, G60, A60, B60, C61, D61, E61, F61, G61, A61, B61, C62, D62, E62, F62, G62, A62, B62, C63, D63, E63, F63, G63, A63, B63, C64, D64, E64, F64, G64, A64, B64, C65, D65, E65, F65, G65, A65, B65, C66, D66, E66, F66, G66, A66, B66, C67, D67, E67, F67, G67, A67, B67, C68, D68, E68, F68, G68, A68, B68, C69, D69, E69, F69, G69, A69, B69, C70, D70, E70, F70, G70, A70, B70, C71, D71, E71, F71, G71, A71, B71, C72, D72, E72, F72, G72, A72, B72, C73, D73, E73, F73, G73, A73, B73, C74, D74, E74, F74, G74, A74, B74, C75, D75, E75, F75, G75, A75, B75, C76, D76, E76, F76, G76, A76, B76, C77, D77, E77, F77, G77, A77, B77, C78, D78, E78, F78, G78, A78, B78, C79, D79, E79, F79, G79, A79, B79, C80, D80, E80, F80, G80, A80, B80, C81, D81, E81, F81, G81, A81, B81, C82, D82, E82, F82, G82, A82, B82, C83, D83, E83, F83, G83, A83, B83, C84, D84, E84, F84, G84, A84, B84, C85, D85, E85, F85, G85, A85, B85, C86, D86, E86, F86, G86, A86, B86, C87, D87, E87, F87, G87, A87, B87, C88, D88, E88, F88, G88, A88, B88, C89, D89, E89, F89, G89, A89, B89, C90, D90, E90, F90, G90, A90, B90, C91, D91, E91, F91, G91, A91, B91, C92, D92, E92, F92, G92, A92, B92, C93, D93, E93, F93, G93, A93, B93, C94, D94, E94, F94, G94, A94, B94, C95, D95, E95, F95, G95, A95, B95, C96, D96, E96, F96, G96, A96, B96, C97, D97, E97, F97, G97, A97, B97, C98, D98, E98, F98, G98, A98, B98, C99, D99, E99, F99, G99, A99, B99, C100, D100, E100, F100, G100, A100, B100, C101, D101, E101, F101, G101, A101, B101, C102, D102, E102, F102, G102, A102, B102, C103, D103, E103, F103, G103, A103, B103, C104, D104, E104, F104, G104, A104, B104, C105, D105, E105, F105, G105, A105, B105, C106, D106, E106, F106, G106, A106, B106, C107, D107, E107, F107, G107, A107, B107, C108, D108, E108, F108, G108, A108, B108, C109, D109, E109, F109, G109, A109, B109, C110, D110, E110, F110, G110, A110, B110, C111, D111, E111, F111, G111, A111, B111, C112, D112, E112, F112, G112, A112, B112, C113, D113, E113, F113, G113, A113, B113, C114, D114, E114, F114, G114, A114, B114, C115, D115, E115, F115, G115, A115, B115, C116, D116, E116, F116, G116, A116, B116, C117, D117, E117, F117, G117, A117, B117, C118, D118, E118, F118, G118, A118, B118, C119, D119, E119, F119, G119, A119, B119, C120, D120, E120, F120, G120, A120, B120, C121, D121, E121, F121, G121, A121, B121, C122, D122, E122, F122, G122, A122, B122, C123, D123, E123, F123, G123, A123, B123, C124, D124, E124, F124, G124, A124, B124, C125, D125, E125, F125, G125, A125, B125, C126, D126, E126, F126, G126, A126, B126, C127, D127, E127, F127, G127, A127, B127, C128, D128, E128, F128, G128, A128, B128, C129, D129, E129, F129, G129, A129, B129, C130, D130, E130, F130, G130, A130, B130, C131, D131, E131, F131, G131, A131, B131, C132, D132, E132, F132, G132, A132, B132, C133, D133, E133, F133, G133, A133, B133, C134, D134, E134, F134, G134, A134, B134, C135, D135, E135, F135, G135, A135, B135, C136, D136, E136, F136, G136, A136, B136, C137, D137, E137, F137, G137, A137, B137, C138, D138, E138, F138, G138, A138, B138, C139, D139, E139, F139, G139, A139, B139, C140, D140, E140, F140, G140, A140, B140, C141, D141, E141, F141, G141, A141, B141, C142, D142, E142, F142, G142, A142, B142, C143, D143, E143, F143, G143, A143, B143, C144, D144, E144, F144, G144, A144, B144, C145, D145, E145, F145, G145, A145, B145, C146, D146, E146, F146, G146, A146, B146, C147, D147, E147, F147, G147, A147, B147, C148, D148, E148, F148, G148, A148, B148, C149, D149, E149, F149, G149, A149, B149, C150, D150, E150, F150, G150, A150, B150, C151, D151, E151, F151, G151, A151, B151, C152, D152, E152, F152, G152, A152, B152, C153, D153, E153, F153, G153, A153, B153, C154, D154, E154, F154, G154, A154, B154, C155, D155, E155, F155, G155, A155, B155, C156, D156, E156, F156, G156, A156, B156, C157, D157, E157, F157, G157, A157, B157, C158, D158, E158, F158, G158, A158, B158, C159, D159, E159, F159, G159, A159, B159, C160, D160, E160, F160, G160, A160, B160, C161, D161, E161, F161, G161, A161, B161, C162, D162, E162, F162, G162, A162, B162, C163, D163, E163, F163, G163, A163, B163, C164, D164, E164, F164, G164, A164, B164, C165, D165, E165, F165, G165, A165, B165, C166, D166, E166, F166, G166, A166, B166, C167, D167, E167, F167, G167, A167, B167, C168, D168, E168, F168, G168, A168, B168, C169, D169, E169, F169, G169, A169, B169, C170, D170, E170, F170, G170, A170, B170, C171, D171, E171, F171, G171, A171, B171, C172, D172, E172, F172, G172, A172, B172, C173, D173, E173, F173, G173, A173, B173, C174, D174, E174, F174, G174, A174, B174, C175, D175, E175, F175, G175, A175, B175, C176, D176, E176, F176, G176, A176, B176, C177, D177, E177, F177, G177, A177, B177, C178, D178, E178, F178, G178, A178, B178, C179, D179, E179, F179, G179, A179, B179, C180, D180, E180, F180, G180, A180, B180, C181, D181, E181, F181, G181, A181, B181, C182, D182, E182, F182, G182, A182, B182, C183, D183, E183, F183, G183, A183, B183, C184, D184, E184, F184, G184, A184, B184, C185, D185, E185, F185, G185, A185, B185, C186, D186, E186, F186, G186, A186, B186, C187, D187, E187, F187, G187, A187, B187, C188, D188, E188, F188, G188, A188, B188, C189, D189, E189, F189, G189, A189, B189, C190, D190, E190, F190, G190, A190, B190, C191, D191, E191, F191, G191, A191, B191, C192, D192, E192, F192, G192, A192, B192, C193, D193, E193, F193, G193, A193, B193, C194, D194, E194, F194, G194, A194, B194, C195, D195, E195, F195, G195, A195, B195, C196, D196, E196, F196, G196, A196, B196, C197, D197, E197, F197, G197, A197, B197, C198, D198, E198, F198, G198, A198, B198, C199, D199, E199, F199, G199, A199, B199, C200, D200, E200, F200, G200, A200, B200, C201, D201, E201, F201, G201, A201, B201, C202, D202, E202, F202, G202, A202, B202, C203, D203, E203, F203, G203, A203, B203, C204, D204, E204, F204, G204, A204, B204, C205, D205, E205, F205, G205, A205, B205, C206, D206, E206, F206, G206, A206, B206, C207, D207, E207, F207, G207, A207, B207, C208, D208, E208, F208, G208, A208, B208, C209, D209, E209, F209, G209, A209, B209, C210, D210, E210, F210, G210, A210, B210, C211, D211, E211, F211, G211, A211, B211, C212, D212, E212, F212, G212, A212, B212, C213, D213, E213, F213, G213, A213, B213, C214, D214, E214, F214, G214, A214, B214, C215, D215, E215, F215, G215, A215, B215, C216, D216, E216, F216, G216, A216, B216, C217, D217, E217, F217, G217, A217, B217, C218, D218, E218, F218, G218, A218, B218, C219, D219, E219, F219, G219, A219, B219, C220, D220, E220, F220, G220, A220, B220, C221, D221, E221, F221, G221, A221, B221, C222, D222, E222, F222, G222, A222, B222, C223, D223, E223, F223, G223, A223, B223, C224, D224, E224, F224, G224, A224, B224, C225, D225, E225, F225, G225, A225, B225, C226, D226, E226, F226, G226, A226, B226, C227, D227, E227, F227, G227, A227, B227, C228, D228, E228, F228, G228, A228, B228, C229, D229, E229, F229, G229, A229, B229, C230, D230, E230, F230, G230, A230, B230, C231, D231, E231, F231, G231, A231, B231, C232, D232, E232, F232, G232, A232, B232, C233, D233, E233, F233, G233, A233, B233, C234, D234, E234, F234, G234, A234, B234, C235, D235, E235, F235, G235, A235, B235, C236, D236, E236, F236, G236, A236, B236, C237, D237, E237, F237, G237, A237, B237, C238, D238, E238, F238, G238, A238, B238, C239, D239, E239, F239, G239, A239, B239, C240, D240, E240, F240, G240, A240, B240, C241, D241, E241, F241, G241, A241, B241, C242, D242, E242, F242, G242, A242, B242, C243, D243, E243, F243, G243, A243, B243, C244, D244, E244, F244, G244, A244, B244, C245, D245, E245, F245, G245, A245, B245, C246, D246, E246, F246, G246, A246, B246, C247, D247, E247, F247, G247, A247, B247, C248, D248, E248, F248, G248, A248, B248, C249, D249, E249, F249, G249, A249, B249, C250, D250, E250, F250, G250, A250, B250, C251, D251, E251, F251, G251, A251, B251, C252, D252, E252, F252, G252, A252, B252, C253, D253, E253, F253, G253, A253, B253, C254, D254, E254, F254, G254, A254, B254, C255, D255, E255, F255, G255, A255, B255, C256, D256, E256, F256, G256, A256, B256, C257, D257, E257, F257, G257, A257, B257, C258, D258, E258, F258, G258, A258, B258, C259, D259, E259, F259, G259, A259, B259, C260, D260, E260, F260, G260, A260, B260, C261, D261, E261, F261, G261, A261, B261, C262, D262, E262, F262, G262, A262, B262, C263, D263, E263, F263, G263, A263, B263, C264, D264, E264, F264, G264, A264, B264, C265, D265, E265, F265, G265, A265, B265, C266, D266, E266, F266, G266, A266, B266, C267, D267, E267, F267, G267, A267, B267, C268, D268, E268, F268, G268, A268, B268, C269, D269, E269, F269, G269, A269, B269, C270, D270, E270, F270, G270, A270, B270, C271, D271, E271, F271, G271, A271, B271, C272, D272, E272, F272, G272, A272, B272, C273, D273, E273, F273, G273, A273, B273, C274, D274, E274, F274, G274, A274, B274, C275, D275, E275, F275, G275, A275, B275, C276, D276, E276, F276, G276, A276, B276, C277, D277, E277, F277, G277, A277, B277, C278, D278, E278, F278, G278, A278, B278, C279, D279, E279, F279, G279, A279, B279, C280, D280, E280, F280, G280, A280, B280, C281, D281, E281, F281, G281, A281, B281, C282, D282, E282, F282, G282, A282, B282, C283, D283, E283, F283, G283, A283, B283, C284, D284, E284, F284, G284, A284, B284, C285, D285, E285, F285, G285, A285, B285, C286, D286, E286, F286, G286, A286, B286, C287, D287, E287, F287, G287, A287, B287, C288, D288, E288, F288, G288, A288, B288, C289, D289, E289, F289, G289, A289, B289, C290, D290, E290, F290, G290, A290, B290, C291, D291, E291, F291, G291, A291, B291, C292, D292, E292, F292, G292, A292, B292, C293, D293, E293, F293, G293, A293, B293, C294, D294, E294, F294, G294, A294, B294, C295, D295, E295, F295, G295, A295, B295, C296, D296, E296, F296, G296, A296, B296, C297, D297, E297, F297, G297, A297, B297, C298, D298, E298, F298, G298, A298, B298, C299, D299, E299, F299, G299, A299, B299, C300, D300, E300, F300, G300, A300, B300, C301, D301, E301, F301, G301, A301, B301, C302, D302, E302, F302, G302, A302, B302, C303, D303, E303, F303, G303, A303, B303, C304, D304, E304, F304, G304, A304, B304, C305, D305, E305, F305, G305, A305, B305, C306, D306, E306, F306, G306, A306, B306, C307, D307, E307, F307, G307, A307, B307, C308, D308, E308, F308, G308, A308, B308, C309, D309, E309, F309, G309, A309, B309, C310, D310, E310, F310, G310, A310, B310, C311, D311, E311, F311, G311, A311, B311, C312, D312, E312, F312, G312, A312, B312, C313, D313, E313, F313, G313, A313, B313, C314, D314, E314, F314, G314, A314, B314, C315, D315, E315, F315, G315, A315, B315, C316, D316, E316, F316, G316, A316, B316, C317, D317, E317, F317, G317, A317, B317, C318, D318, E318, F318, G318, A318, B318, C319, D319, E319, F319, G319, A319, B319, C320, D320, E320, F320, G320, A320, B320, C321, D321, E321, F321, G321, A321, B321, C322, D322, E322, F322, G322, A322, B322, C323, D323, E323, F323, G323, A323, B323, C324, D324, E324, F324, G324, A324, B324, C325, D325, E325, F325, G325, A325, B325, C326, D326, E326, F326, G326, A326, B326, C327, D327, E327, F327, G327, A327, B327, C328, D328, E328, F328, G328, A328, B328, C329, D329, E329, F329, G329, A329, B329, C330, D330, E330, F330, G330, A330, B330, C331, D331, E331, F331, G331, A331, B331, C332, D332, E332, F332, G332, A332, B332, C333, D333, E333, F333, G333, A333, B333, C334, D334, E334, F334, G334, A334, B334, C335, D335, E335, F335, G335, A335, B335, C336, D336, E336, F336, G336, A336, B336, C337, D337, E337, F337, G337, A337, B337, C338, D338, E338, F338, G338, A338, B338, C339, D339, E339, F339, G339, A339, B339, C340, D340, E340, F340, G340, A340, B340, C341, D341, E341, F341, G341, A341, B341, C342, D342, E342, F342, G342, A342, B342, C343, D343, E343, F343, G343, A343, B343, C344, D344, E344, F344, G344, A344, B344, C345, D345, E345, F345, G345, A345, B345, C346, D346, E346, F346, G346, A346, B346, C347, D347, E347, F347, G347, A347, B347, C348, D348, E348, F348, G348, A348, B348, C349, D349, E349, F349, G349, A349, B349, C350, D350, E350, F350, G350, A350, B350, C351, D351, E351, F351, G351, A351, B351, C352, D352, E352, F352, G352, A352, B352, C353, D353, E353, F353, G35

2.3.3.2. Gloria

A tételről nagy vonalakban elmondható, hogy gyors-lassú-gyors felépítésű, lassú bevezetéssel, de közelebbről megvizsgálva jóval bonyolultabb képet mutat. A különböző témák változatossága illetve a visszatérő részek a szöveg mellé helyezve szemléltethetők legjobban. A 3. táblázatban az egyes anyagokat A-tól J-ig jelöljük.

Az egyes anyagok legjellegzetesebb vonásai röviden összefoglalva a következők:

A: nyitó zene archaikus ízzel fríg modusban

B: Scherzo-szerű $\frac{3}{4}$ -es gyors anyag

C: 30-as, 40-es évekbeli magyar filmzenékre emlékeztető, túlradóan érzelmes zene

D: lassú, átvezető zene, pszalmodizáló motívumokkal

E: lassú, szárnyaló dallam, finom hangszeres ellenszólamokkal

F: a cappella imitációs szakasz

G: felugró hangközzel (szext/kvint/oktáv) kezdődő motívumokkal induló szakaszok

H: osztott férfiszólamokon archaikus, ortodox többszólamúságot idéző anyag

I: a cappella homofón szakasz

J: a cappella imitációs szakasz

A bevezető rész egy (A), a gyors rész kettő anyagból (B,C) épül fel, az összes többi önállóan mondható egység a középső lassú részben foglal helyet. Amíg A, B és C anyagok egymással világos kontrasztban állnak, addig a többi anyagról ez nem mondható el. A terjedelmes lassú középrész zenéjét folyondárszerű polifon faktúra jellemzi, melynek anyagai között a kapcsolat többrétegű: egyszerre tekinthetők önállóknak, ugyanakkor a bennük fellelhető átfedések miatt összetartozóknak is. Motívumainak jó része (például D és E) az A anyag gregorián lélegzésű dallamára vezethető vissza, miközben a hangszeres ellenszólamokban is jelen vannak vissza-visszatérő anyagok. Hol ellenpontként, hol fődallamként ezekhez társulnak a felugró hangközökkel (kvinttel, szexttel) induló motívumok (G-vel jelölve). A szextes indulású *Miserere nobis*-szakasz csupán néhány ütemet foglal el a tételben, de az egész ciklusra nézve fontos kohéziós erővel bír, ugyanis az Agnus Dei tételben újra megjelenik. Jellegzetes kezdő hangköze és a belőle szőtt muzsika finom utalás Bach passiózenéire. A lassú részben több ízben epizódszerűen jelennek meg egyes anyagok, ilyenek a rövid

homofón szakaszok (H, I) és két imitációs terület (F, J) is. A tétel középső részének formálása a benne fellelhető sokféle, hosszabb-rövidebb anyag miatt meglehetősen szertelen, fantáziaszerű.

3. táblázat. Lajtha: Missa in tono phrygio. A Gloria tétel formarészei

Gloria in excelsis Deo et in terra pax homínibus bonae voluntatis.	A	lassú
Laudamus te, benedicimus te, adoramus te, glorificamus te,	B	gyors
	C (zenekari közjáték)	
gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam,	B ^v	
Domine Deus, Rex caeléstis, Deus Pater omnipotens.	D	lassú
Domine Fili unigenite, Jesu Christe,	A ^v	
Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris;	E/D ^v	
qui tollis peccata mundi,	F	
miserere nobis;	G (szexttel indul)	
qui tollis peccata mundi,	G (kvinttel indul)	
suscipe deprecationem nostram;	H	
	E/D (zenekari közjáték)	
qui sedes ad dexteram Patris,	I	
	D (zenekari közjáték)	
miserere nobis.	J	
	B (zenekari közjáték)	gyors
Quoniam tu solus Sanctus, Tu solus Dominus, Tu solus Altissimus, Jesu Christe, cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris. Amen.	B ^v	
	C (zenekari utójáték)	

3. kottapélda. Lajtha: Missa in tono phrygio. Motívumok a Gloria lassú részeiben

A

Et in ter-ra pax ho - mi - ni - bus

D

Do - mi - ne De - us Rex cae - les - tis

E vagy D.

Do - mi - ne De - us Ag - nus De - i

G

Qui tol - lis pec - ca - ta

G

mi - se re - re no - bis

A zenekari közjátékok nagy mennyisége kirívó a miseirodalomban és liturgikus szempontból – ahogy azt már fentebb említettük – problematikus. Lajtha megoldása leginkább abban tér el a miseirodalom konvencióitól, hogy a Glóriában olyan önálló zenekari részek vannak, amelyek nem kapcsolódnak a vokális anyaghoz, így a C rész mindkét előfordulása is teljesen zárt terület. A C-rész első megjelenése úgy érkezik meg, mint egy hosszabb folyamat diadalmas betetőzése, noha előtte a táncos karakterű, lendületes B anyagnak nemigen volt kifutása. Második megjelenése ugyanúgy meglepő, mint az első, hiszen a tétel befejeződhetne az Amennel, de Lajtha azzal indokolja meg az első C szakasz létjogosultságát, hogy keretzeneként újra behozza azt a tétel végére. Így jön létre egy körülbelül egy percnyi hosszúságú kóda, ami a miseirodalomban igen ritka. A lassú részben két zenekari közjáték hangzik el: a D anyag rövidebb, átvezetés szerű, a korábbi, énekelt D szakasz (*Domine Deus, Rex coelestis...*) instrumentális visszatérése. A másik, E/D-vel jelölt közjáték meglepően hosszú: a korábbi E és D szakaszok motívumait felhasználja és kombinálja, de különbözik is azoktól.

A tétel stílusáról megállapítható, hogy szerzőjének szakrális és profán stílusa egymással állandó kölcsönhatásban van itt. A szakrális jelleg (gregorián ihletésű dallamvilág, üres kvintekkel való archaikus hatású harmonizálás, a reneszánsz vokálpolyfónia reminiscenciái) elsősorban a lassú szakaszokban, azokon belül is A, D,

F, H, I és J anyagokban figyelhető meg. A világi jelleg a lassú részek közül az E, és a G/E/D szakaszokra jellemző, ezek Lajtha szimfonikus zenéjének áradó dallamait idézik. A gyors részek közül a scherzo-szerű B anyag igazi korlenyomat, a negyvenes-ötvenes évek fordulójának divertimentó-zenéje, de optimista derűje a kor kantátáiba is beleillene. A staccato játszó fafúvók forgó-motívumához a vonósok pizzicatói és a harangjáték társulnak. Visszatérésekor az instrumentális szakasz jóval hosszabb, a *Quoniam* szakaszt a kórus terjedelmes felvezetés után hozza. A C szakasz ugyanígy jellegzetes példája a kor magyar zenéjének, hősi-szentimentális karakterével a népi realizmus világának filmzenéit idézi fel.

A különböző karakterek, szerzteágazó formarészek, stiláris jelleg leírásán túl meg kell azonban jegyezni, hogy a Gloria minden üteme ihletett, nagy műgonddal megírt muzsika, amelyben szerzője, ha nem is felel meg feltétlenül a liturgikus kívánalmaknak, az imádság tartalmát, mélységét messzemenőkéig visszaadja.

2.3.3.3. Credo

A zeneszerzők számára a misekomponálás során a legnagyobb kihívást a Credo hosszú, jól illusztrálható, hol drámai, hol felsoroló szövegének megzenésítése jelenti. A Gloria-elemzés tükrében megállapíthatjuk, hogy a zenei anyagokkal sohasem takarékoskodó Lajthának a Credo szöveg egybefogása nagy kihívást jelenthetett.

Ebben a műben a Credo monumentális épületének fő tartópillére egy háromszor megjelenő formarész, amely négy kisebb egységre oszlik, lényegében egy négysoros ének formáját véve föl. Ezt a négysoros képletet nevezem strófának (S-szakasz). A strófa mindegyik sora két tagból, kérdés-feleltből áll. Előbbit az a cappella kórus énekli, erre felel a zenekar.

1. négy szólam a cappella (x) – zenekar (y)
2. kórus unisono a cappella (z) – zenekar (y)
3. kórus unisono a cappella (z) – zenekar (y)
4. négy szólam a cappella (x) – zenekar (hol y variánsa, hol pedig a 4. táblázatban *a* betűvel jelölt intonáció dallam)

A strófa minden visszatérése közel azonos sémát követ, beleértve azt, hogy az anyagot mindig az aktuális szöveghez igazítja a szerző. Így a második megjelenés negyedik sora jelentősen kibővül a hosszabb szöveg miatt, sőt akár egy közbeékel

rövidebb sorként is értelmezhető. Az S utolsó megjelenése viszont nem tartalmaz lényeges változtatásokat az elsőhöz képest.

Az S-szakaszok formálásában archaikus vonás a négy egymást követő sor kétrészsége, kérdéseikben-válaszaikban a litániaformát fedezhetjük fel. A sorvégek zenekari feleleteit Lajtha a hangszereléssel teszi változatosabbá, a négyből hol a második (S2-ben), hol a harmadik (S1-ben és S3-ban) a fúvósokhoz kerül.

Az S rész háromféle stílusreminiscenciával él: többszólamú kórusletétje a korai polifónia világát idézi, uniszónója gregorián fogantatású, a zenekar közbeékelte kommentárjainak kvintes-kvartos harmonizálása pedig Hindemith-hatást mutat. Ez utóbbi hangütés az egész műre nézve nagy jelentőségű, hiszen a Kyrie és a Gloria késő-romantikában gyökerező, századfordulós hangja után ez az első igazán XX. századi megszólalás a műben.

4. táblázat. Lajtha: Missa in tono phrygio. A Strófa-szakaszok megjelenése a Credo tételben.

1.	Patrem omnipotentem, Factorem cæli et terræ, Visibilium omnium et invisibilium. Et in unum Dominum Iesum Christum,	xy zy zy xa (intonáció dallam)
2.	Genitum, non factum, consubstantialem Patri: Per quem omnia facta sunt. Qui propter nos homines et propter nostram salutem Descendit de cælis	xy zy zy x ^v y ^v (elhangolás)
3.	Et unam, sanctam, catholicam et apostolicam Ecclesiam. Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum. Et expecto resurrectionem mortuorum,	xy zy zy xa (intonáció dallam)

A tétel további vizsgálatához tanulságos megállapítanunk a strófa (S) megjelenési helyeit a szövegen belül. (A 5. táblázat a Credo-szöveget 32 sorra bontja.)

Patrem omnipotentem-től Et in unum Dominum-ig terjedő szakasz: 2-5. sor.

Genitum-tól Descendit de caelis-ig terjedő szakasz: 9-12. sor

Et unam sanctam-tól Et expecto-ig terjedő szakasz: 27-30. sor

Az aránytalanság szembetűnő: míg az első két megjelenés között három sor helyezkedik el, a második és harmadik között tizennégy. Ezt a szabálytalanságot indokolni látszik, hogy S-szakasz önmagában is négy egymásra hasonlító sorból áll, és Lajtha azzal, hogy a harmadik megjelenést a tétel végére teszi, a monotóniát akarja elkerülni. Lényegében a Gloriában már tapasztalt rendezőelvvel találkozhatunk itt ismét: a hallgatónak a visszatérő formarészek jelenléte (akár csak keretszerűen, a tétel elején és végén) nyújt fogódzót, ezek között pedig teljes szabadsággal rak a szerző egymás mellé különböző, több-kevesebb hasonlóságot mutató vagy teljesen eltérő szakaszokat, esetleg egyes mottószerű elemek vissza-visszatérésével tagolva a formát. Ezt megerősíteni látszik az, amit a tétel hátramaradó részében tapasztalhatunk, köszönhetően annak, hogy Lajtha nagyon széttagolja a szöveget: általában (ez az 5. táblázatból jól kivehető) a Credo szöveg minden sora apró zenei egységként jelenik meg. A fenti strófa-eljárástól eltekintve nincsenek olyan formarészek, amelyekhez nagyobb szövegrész tartozik.

Míg a Gloriában az intonáció nincs belekomponálva a tételbe, addig a Credóban fontos építőelemmé válik. A tétel egy felkiáltójelként ható zenekari uniszónóval kezdődik, majd ezt követi az előénekes által megszólaltatott gregorián intonáció (a 4. és 5. táblázatban a-nak jelölve). A motívum további felhasználása igen ötletes. Két alkalommal rövid zenekari átvezetésként hangzik el (más-más hangszerelésben), ezek az első és harmadik strófát (S1, S3) követik. Az intonáció-motívum negyedik megjelenése (a^v) az *et incarnatus est* szövegre esik. A dallamot itt a férfikar énekli. A harmonizálásnak köszönhetően másik módusba kerül, és épp a kíséret miatt jobban belesimul a környezetébe. A harmadik strófát követő átvezetés után az *et incarnatus*-hoz hasonló megoldással él Lajtha: az *et vitam venturi* (és az örök életet) szöveg optimizmusát hűen kifejezi a teljes zenekar dúr akkordjaival kísért Credo-dallam (a^{v2}).

A táblázatban b-vel jelölt anyag a vonósokon megjelenő, moll akkordokkal kísért felfelé kúszó dallam. Első megjelenésekor kísérszólamként mutatkozik be a *Filium Dei unigenite* szövegrész alatt, majd az *Amen* előtti zenekari

közjátékban hangzik el ismét, már főszereplőként, más motívumokkal kombinálva (b^vc1^v).

1. faksimile. Lajtha: Missa in tono phrygio. A Credo et incarnatus-szakasza

A stófa és az intonáció után legfontosabb szerepe egy mindvégig ritmikus zenei anyagnak van (c), amelynek motívikus fejlődése az *Et ex Patre natum*-tól kezdődik el. Ebből eredeztethetőek a *Passus*-szakaszt bevezető szekundpárok (c2), valamint a tétel közepének új anyaga is (j). A c1 anyag felismerhető még a *Qui cum Patre*-szakaszban is (c1j), illetve a fentebb említett *Amen* előtti zenekari közjátékban (b^vc1^v). A c-anyag, különösen pontozott ritmusú változatában, a Kyrie tétel közepének, a *Christe*-résznek a zenekari közjátékaival áll kapcsolatban (vö. 2. és 4. kottapéldát).

A tétel közepén váratlanul érkezik a *Judicare*-szakasz (ítélni élőket és holtakat, [j]) drámai bevezetése a vonósokon. A szaggatott nyolcadok, tizenhatodpárok nem előzmény nélkül valók: a c anyag szekundpárjainak diminúciói. Ritmikájuk amazok ritmikusságának az extremitásig történő továbbvitele. A J-szakasz rángatózó ritmusait Lajtha – mintegy emlékeztetőül – még egyszer beleszövi a *Qui cum Patre* szakaszba is (c1j). A tétel érzelmi tetőpontja a *judicare*-részre esik. Mintha a sok keserűséget átélt

komponista azt fejezné ki ezzel, hogy a végítéletkor mindenki felett érdemei szerint ítéleznek, mintha tehetetlenségében ezt a kétségbeesett dühöt ebbe a Credóba írta volna bele.

4a. kottapélda. Lajtha: Missa in tono phrygio. A *c*-vel jelölt ritmikus zenei anyag két megjelenése

The image displays two musical systems. The first system is in 8/8 time, marked *ff*, and features a vocal line with lyrics "et ex Pat - re na - tum an - te om - ni - a" and a piano accompaniment. The second system is in 2/4 time, marked *f*, and features a piano accompaniment with lyrics "pas - sus et se - pul - tus est." below it. The piano part in the second system shows a rhythmic motif consisting of eighth notes and quarter notes, which is the subject of the analysis.

Ennek a *j*-szakasznak variációja a teljesen ellentétes karakterű, sejtelmes, szikár *et in Spiritum sanctum Dominum* alsó regiszterű fuvoláival, pizzicatóival (*j*^v). Jó hatású, és arányos az ezt lecsengető zenekari rész. Ez a középész ismét egy olyan hely a Fríg misében, ahol Lajtha a modernebbik arcát mutatja.

A *Passus*-szakasztól (*c*2) nem válik el élesen a néhány ütemmel később induló *et resurrexit*, amit a férfikar énekel (*g*). Bár a dallam új, Lajtha nem exponálja különösképpen, mégis ebből lesz a későbbi zenekari köz- és utójátékok himnikus feltámadás-zenéje, ezzel zárja a szerző a tételt is.

A második strófa-szakasz negyedik sorát a zenekar variáltan zárja le (a 4. táblázatban *y*^v, az 5.-ben *s*): A rezek triolás uniszónója után a zenekari válasz (*y*) elhangolva jelenik meg. A strófák hangneme e-fríg, míg itt a h-orgonapont (domináns) felett d-frígben, egy nagyszekunddal lejjebb érkezik a lezárás. Ez a bitonális megoldás okozza az *et incarnatus*-hoz való átvezetés misztérium-hangulatát, kifejezve, hogy ez a szövegszakasz valóban a kereszténység legtitkosabb hittételét mondja el. Ezt a

misztériumot erősíti még a fuvola itt megjelenő kromatikus szólója is. A bitonális átvezetés még egyszer elhangzik a tételben, bevezetve az utolsó strófát.

4b. kottapélda. Lajtha: Missa in tono phrygio. A c anyagból eredeztethető Judicare-szakasz (j)

The musical score is presented in four systems. The first system shows the vocal entry with a soprano line and a bass line, both marked *ff*. The lyrics 'ju - di -' are written below the soprano line. The second system continues the vocal parts and piano accompaniment. The third system shows the vocal parts with the lyrics 'ca - re vi - vos et mor - tu - os' and the piano accompaniment. The fourth system concludes the section with the piano accompaniment marked *p*.

A tételben három imitációs szerkesztésű kóruszakasz hangzik föl: *Et iterum*-ban szoprán és alt kettősét imitálja a tenor és a basszus (i). Ettől a megoldástól különbözik a *Qui locutus* (i1) és az *Amen* (i1^vm) szakaszok nyolcadmozgásos, szólamonként belépő imitációja, melyek nem azonosak, de tematikus hasonlóságot mutatnak. Az *Amen*-szakasz imitációja ünnepélyes harangjáték-zenébe torkollik (m) amitől joggal várja a hallgató a darab lezárását is, de ez tovább vezet a már említett utójátékhoz. Ez a harangjáték-effektus lesz ismerős a következő Mise Sanctus-ának orgonaszólójában, illetve az 1954-es Magnificatban.

5. táblázat. Lajtha: Missa in tono phrygio. A Credo szövegének és zenei anyagának viszonya

Credo in unum Deum,	a	
Patrem omnipotentem,	S1	
Factorem cæli et terræ,		
Visibílium omnium et invisibílium.		
Et in unum Dominum Iesum Christum,	(a)	utána intonáció
Filium Dei Unigenitum,	b	
Et ex Patre natum ante omnia sæcula.	c1	
Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero,	d	nőikar
Genitum, non factum,	S2	
consubstantialem Patri:		
Per quem omnia facta sunt.		
Qui propter nos hómines et propter nostram salutem		
Descendit de cælis.		
	s	moduláció
Et incarnatus est de Spiritu Sancto	a ^v	intonáció
Ex Maria Virgine, et homo factus est.		
Crucifixus étiam pro nobis sub Pontio Pilato;	f	
Passus, et sepultus est,	c2	
Et resurrexit tertia die, secuúndum Scripturas,	g	
Et ascendit in cælum, sedet ad dexteram Patris.	h	nőikar
Et iterum venturus est cum gloria,	i	imitáció
Judicare vivos et mortuos,	j (c2-ből)	
Cuius regni non erit finis.		
	g	zkr-i közjáték
Et in Spiritum Sanctum, Dominum et vivificántem:	j ^v	
	j ^v	zkr-i közjáték
Qui ex Patre Filioque procedit.	k	homofón
Qui cum Patre et Filio simul adoratur et conglorificatur:	c1,j	
Qui locutus est per prophetas	i2	imitáció
	s	moduláció
Et unam, sanctam, catholicam et apostolicam Ecclesiam.	S3	
Confiteor unum baptisma		
in remissionem peccatorum.		
Et expecto resurrectionem mortuorum,	(a)	utána intonáció
Et vitam venturi sæculi.	a ^v 2	
	b ^v c1 ^v	zkr-i közjáték
Amen.	i2 ^v -m	imitáció
	g	zkr-i utójáték

Megnyugvást hoz a j-szakasz izgalmai után a tétel egyetlen homofón a capella szakasza: a rövid, korálszerű *Qui ex Patre filioque procedit*. Hasonlóan párnélküli, rövid rész még a miseirodalomban hagyományosan nagyon hangsúlyos, ezúttal azonban inkább jellegtelen *crucifixus*. A *Deum de Deo* (d) és az *Et ascendit* (h) anyagai szintén egyszer fordulnak elő, azonban közös bennük a nőikar jelenléte, illetve az áttört, hárfát is alkalmazó hangszerelés.

A szófestés több helyen is nyilvánvaló. Ilyen hely az imént említett, éteri *et ascendit*, de az *et incarnatus est*-re történő átvezetés is jól illusztrálja a szöveget. Szófestés szempontjából legmarkánsabb hely a végítélet-szakasz. Érdekes azonban megemlíteni, hogy a *crucifixus* és az *et resurrexit* ebben a tekintetben kiaknázatlan maradt, talán épp a klisék elkerülése miatt. Szintén nem konvencionális, de nagyon izgalmas az *Et in Spiritum Sanctum*-szakasz szinte kísérteties, szikkadt-kopogó zenéje. Végezetül megállapíthatjuk, hogy a strófák szerkezetükben és zenei karakterükben is megfelelő keretet biztosítanak a hittételek sorolásához.

Záborszky Kálmán egy, a Lajtha-misékről szóló rádióbeszélgetésben a mű interpretációja kapcsán megjegyezte, hogy a mű Credo-tételének megközelítése annak szaggatott felépítése illetve a témák nagy száma miatt igen nehéz.³⁶ Ez az állítás egybevág a fenti elemzés által mutatott képpel. Lajtha zeneszerzői alkatából adódóan hajlamos a túlfogalmazásra, a burjánzó zenei anyagok használatára, azonban ugyanígy fontos kiemelni, hogy a tétel leírása jól mutatja annak magas szervezettségét, motivikus átgondoltságát, szerzőjének szakmai felkészültségét.

2.3.3.4. Sanctus

A Fríg mise legrövidebb tétele az élénk tempójú, mégis nyugalmat árasztó Sanctus. Ellentétben a mű eddigi tételeivel, felépítése világos, könnyen áttekinthető. A Credóval közös vonása, hogy a tétel pillérjeit itt is egy visszatérő zenei anyag képezi. Ez először a tételt nyitó zenekari bevezetőként jelenik meg, majd még kétszer hangzik el, az első *Hosanna* előtt illetve zenekari utójátékként. Ez a ritornell fafúvókra, mélyrézfúvókra, hárfára és vonósok pizzicatóira van hangszerelve. Tiszta hármashangzatos harmóniai valamiféle reneszánsz derűt sugároznak, ellentétben a korábbi tételek komorabb hangvételével. A zenekari ritornell fricskaszerű, játékos, szordinált trombitás-fafúvós

³⁶ „Az eltűnt szépség nyomában. 7. rész. Kelemen Magda és Záborszky Kálmán”. In: *Két világ közt*. Ide: 316.

tizenhatod-futamban végződik, ami a tételben később mottószerű alkotóelemmé válik. A háromszoros *Sanctus* első két megszólalása két külön egység: először a kíséret nélküli szoprán szólam énekel egy légiés, ihletett dallamot, majd másodszorra a kórus három alsó szólamában hangzik el egy imitációs anyag, amit ismét a játékos tizenhatod-futam követ. A harmadik *Sanctus* már nem válik el a vele nyelvtanilag is összetartozó *Dominus Deus Sabaoth*-tól, ezt már a teljes kórus énekli. A középső ritornellben a hangszerekhez a kórus csatlakozik a *Pleni sunt caeli et terra* szövegrésszel. A *Hosanna* triolás hullámzású imitációs szakaszát a hegedűk szintén triolás futama vezeti be, ez a gesztus is a tétel játékos karakterét erősíti.

A háromnegyedes metrumú *Benedictus*-területet imitációs szerkesztés uralja. Az első imitáció hat ütem hosszúságú, az ezt követő *qui venit*-szakasz ennek a tükörfordítása, ahol a szólamok is fordított sorrendben lépnek be. A *Hosanna* előtt az imitáció eredeti alakja még kétszer elhangzik, de már hangszereken: előbb fafúvókon majd vonósokon. A második *Hosanna* variálva érkezik, majd a mottóelemként aposztrofált tizenhatod-futam és a magas hegedűkre áttett első *Sanctus*-dallam zárják a tételt.

6. táblázat. Lajtha: Missa in diebus tribulationis. A Sanctus tétel szövegének és zenei anyagainak viszonya

Sanctus, sanctus, sanctus Dominus Deus Sabaoth pleni sunt caeli et terra. Hosanna in excelsis. Benedictus qui venit in nomine Domini. Hosanna in excelsis.	A	Ritornell+futam
	B	s1 s2 (imitáció) futam s3
	A	Ritornell
	C	imitációs terület
	D	
	C	Ritornell+futam+s1
	A	

A *Sanctus* hangütése eltér az előző tételekétől: könnyedség, áttetszőség jellemzi. Ha van ennek a hangnak párja a Lajtha-kortársak zenéjében, akkor az Farkas Ferenc ebben az időszakban írt műveiben található meg. Két apró momentum található a

tételben, amely kissé differenciálja annak derűs hangvételt. A Benedictushoz átvezető ütemek fenyegető szordinált rézfúvós beszúrásai, valamint a variáltan visszatérő második *Hosanna* vészjósló vonós akkordjai. A szentmisében a pap a Sanctust a prefációval vezeti be, melynek zárószavaival a híveket az angyalok kórusához csatolja.³⁷ A tétel hangulata Lajthánál ezt a „szüntelen ujjongás”-t és dicsőítést fejezi ki. A szorongattatás napjaira csak azzal utal a szerző, hogy ezt a két, formailag nehezen értelmezhető baljós effektust belekomponálta ebbe a tételbe.

2.3.3.5. Agnus Dei

A Fríg mise legpanaszosabb hangvételi tétele a záró Agnus Dei, a szorongattatás, kilátástalanság érzése ebben jelenik meg a legnyilvánvalóbban. A kezdeti *E* orgonapont és a nőikar indulása a motivikus különbözőség ellenére is egyértelmű utalásként hat a *Kyrie* kezdetére. A tétel szerkezete szoros kapcsolatban áll a szöveg felépítésével, a három *Agnus Dei* szakasz azonos motívummal kezdődik. Ez a h-c'-h-a-g-a-h hangokból álló sejt többek szerint nem máshonnan ered, mint a „Boldogasszony, anyánk” szövegkezdetű magyar katolikus népének elejéről.³⁸ Kérdés, hogy a két téma kezdeti négy hangjának azonossága elég érv-e ennek a feltételezésnek az igazolására, lévén, hogy bármilyen, csupán szekundokból felépülő motívum számtalanszor előfordul a zenetörténetben. Az egyezés így éppannyira lehet véletlen is, mint amennyire szándékos. Amennyiben azonban tudatos döntés a Boldogasszony-motívum felhasználása, úgy Lajtha kifejezi ezzel, hogy a szorongattatásról nem csupán a maga, hanem az egész magyar nemzet nevében ír ebben a misében.

A három *Agnus*-szakasz felépítése hasonló, amennyiben a fenti témával kezdődnek (az első két esetben imitációban, a harmadikban viszont nem, ez lényegesen rövidebb is), majd ezt követi egy fellépő szext hangközzel induló, szintén imitáló *qui tollis* szakasz. Megfigyelhető azonban hogy az eltérések a szakaszok kezdeti hasonlóságait követően egyre nagyobbak. Míg az első *miserere* még nem alkot önálló formarészt az azt megelőző *qui tollis*-hoz képest (a 7. táblázatban ezt jelzi a két egymást követő B rész), addig a második *miserere* már világos cezúrával, új anyaggal kezdődik (C). A 7. táblázatból kivehető, hogy a három szakasz egyre több alegységből épül fel.

³⁷ Magyar Katolikus Lexikon. <http://lexikon.katolikus.hu/P/pref%C3%A1ci%C3%B3.html> megtekintés: 2013. 07. 30.

³⁸ „Az eltűnt szépség nyomában. 7. rész. Kelemen Magda és Záborszky Kálmán”. In: *Két világ közt*. Ide: 317.

Az első *Agnus* kettő, a második három (zenekari átvezetéssel négy), a harmadik pedig négy (zenekari utójátékkal öt) egységből áll.

A témát a szoprán szólam énekli a tétel elején, az alt szólam kvintválaszként ismétli azt meg. A *qui tollis* illetve *miserere* szavaknál a fellépő szext hangköz megoldás megegyezik a Gloria hasonló szövegű helyeinek megoldásaival, ezzel tematikus kapcsolatot hozva létre a két tétel között. A szakasz második felére a két női szólam négyfelé osztódik. A második *Agnus*-t a férfiszólamok éneklik. Az orgonapont inntől kezdve a mélyvonósok ellenszólamává alakul a négy szólamra osztott férfikar alatt. Míg a *qui tollis* motívumnál Lajtha megtartja a fellépő szext hangközt, addig a második *miserere* már új anyaggal, szekundlépéses imitációval jelentkezik (C). A harmadik *Agnus* előtti zenekari közjáték első részében a pizzicato játszó vonósok a fuvolát kísérik, mely új dallamot hoz (D), később viszont a *qui tollis*-motívumot fejlesztik (B). A fokozáskor a hegedűk oktávkánonban játsszák a B-anyagot, miközben eljutnak a háromvonalas oktávba, ami után kontrasztként hat az osztott altszólam kíséret nélküli belépése a harmadik *Agnus*-szal. Míg az összes visszatérő részre a fokozatos bővülés jellemző a tételen belül, addig a harmadik *Agnus* rövidebb lesz: talán, hogy ellensúlyozza a hátralevő rész kiteljesedését. A tétel egy nagyobb ívű imitációval, a harmadik *qui tollis*-szakasszal jut el a tetőpontjára, amely a *peccata mundi*-szövegrésznel érkezik el. Itt a hat szólamra osztott a cappella kórus tükörben haladó tercmeneteket, majd fel- és leszálló mixtúrát énekel (5. kottapéllda).

7. táblázat. Lajtha: Missa in diebus tribulationis. Az Agnus Dei tétel szövegének és zenei anyagainak viszonya

Agnus	A	(imitáció)
qui tollis	B	
miserere	B	
Agnus	A	(imitáció)
qui tollis	B	
miserere	C	
	D+B	zenekari közjáték
Agnus	A	(nem imitáció)
qui tollis	B	
peccata mundi	E	
Dona nobis	Av	
	F+A	zenekari utójáték

A *peccata* szónál a kórusban megjelenő e-e-d-e-f-e-d-e motívum újabb megfelelést rejt a Boldogasszony-énekkal, hiszen annak „ne feledkezzél el” szövegénél ennek a nyolchangos formulának az első hat hangja található. Ez döntő érv lehet amellet, hogy Lajtha tudatosan használta ezt az éneket. A *Dona nobis*-szakasz a tetőpont utáni megnyugvást hozza, zenei megfogalmazásában azonban joggal hiányolhatjuk egy új és friss anyag érkezését.

5. kottapélda. Lajtha: Missa in tono phrygio. Agnus Dei. A *Boldogasszony*-áthallás a *peccata*-szakaszban

The image shows a musical score for Soprano (S, A) and Tenor/Bass (T, B) parts. The score is in 9/8 time and features a Phrygian mode. The lyrics "pec - ca - ta mun - di" are written below the vocal lines. The music is marked "ff" (fortissimo). The score consists of two systems of staves. The first system shows the vocal parts with the lyrics "pec - ca" and "ta". The second system shows the vocal parts with the lyrics "mun - di". The music is characterized by a Phrygian mode and a Phrygian cadence.

A két *miserere*-szakaszhoz hasonlóan itt is imitáció kezdődik, amelynek témáit egy rövid zenekari átvezetés előlegezi. A basszus és a szoprán ugyanis egy, az eddigiektől különböző, de önálló karakter nélküli témával lép be, míg a tenor és az alt az eddig is használt *Agnus* (Boldogasszony)-motívummal. A lecsendesedő *pacem* szó után a Lajthánál megszokott, közel egyperces zenekari utójáték következik: a hegedűk éteri magasságban hoznak be egy újabb, az eddigiektől sokban nem különböző dallamot, amiről a hallgató nem egykönnyen érzékelheti, hogy az valójában a művet kezdő *Kyrie*-motívum hangjait tartalmazza (F). Az utolsó ütemekben a brácsa alsó regiszterében azonban még egyszer megszólal a tétel saját témája, és ezzel a *pp* vonósakkordokkal kísért dallammal zárul a mű.

Az *Agnus Dei* tételen ismét szemügyre vehetjük Lajtha kompozíciós gondolkodásának néhány jellegzetességét. Ahogy azt korábbi tételek kapcsán leírtam, itt is tipikus az egymástól különböző, de nem kontrasztáló témák egymásmellettsége, melyek folyondárjában a hallgató és az elemző egyaránt nehezen tájékozódik. A Glóriából eredő *qui tollis/miserere*-téma az egyetlen, mely egyértelműen különbözik a

tétel többnyire szekundlépegetős motívumaitól. Ez – a Gloria elemzésében barokkosnak jellemzett, de ott csak mellékszerephez jutó – téma talán a legfontosabb tételek közötti kapcsolat a műben, és méltón csak az Agnus-ban teljesedik ki a négy imitációs terület révén. A többi: A, C, D, E és F anyag pedig megmarad egy kis hangközökben mozgó, pszeudo-gregorián dallamvilágban.

A Leduc-tulajdonban lévő tisztázott kéziratban végül is az Agnus Dei utolsó üteme utánra került az eredeti cím: Missa in diebus tribulationis. Itt olvashatjuk a keletkezés dátumát is.

2.3.3.6. Hangszerelés

A *Missa in tono phrygio* pazar zenekari hangszerelése külön figyelmet érdemel. Lajtha nem mond le a XX. század elejének nagyzenekari hangzásáról: A fúvóskar a kettős fafúvók mellett kontrafagottot, két trombitát, a templomi zenekari hagyomány kihagyhatatlan szereplőit: három harsonát, valamint tubát is alkalmaz. Megfontolt döntés állhat a kürtök távolmaradása mögött, viszont a kor kedvelt hangszínei, cseleszta, hárfa, harangjáték, harang bekerülnek a partitúrába, akárcsak a vonóskar. A szerző zenekarhasználata mindvégig fölényes mesterségbeli tudásról árulkodik. Bár Frig mise Lajtha egyetlen oratórikus műve, a kórus és zenekar kezelésén semmiféle rutintalanság nem érződik, a kettő aránya optimális. A hangszerek felsorolásából is kitűnik, a komponista itt sem mellőzi a különleges hangszíneket, amelyekkel szimfóniáiban is találkozhatunk. A sokat emlegetett zenekari közjátékokból pedig érződik: Lajtha ízig-vérig szimfonikus mester maradt a mű írása közben is. Erénye a műnek, hogy a zenekar egyszerű kísérő jellegű részei is olykor hallatlan virtuozitással vannak felrakva, erre jó példa a harmadik *Kyrie*-szakasz hárfás kísérete. A hangszerelés tekintetében a mű legkülönb pillanatai talán a Glóriában vannak: ez egyaránt igaz a Scherzo-szerű anyagra (*Laudamus, Quoniam*), a tisztán zenekari C részre, valamint a lassabb, áttört hangszerelésű *Domine Deus*-szakaszra (2. faksimile). Hasonlóan figyelemre méltó a Credóban az *et in Spiritum Sanctum*-ot követő zenekari rész, valamint az egész Sanctus tétel. Feltűnő, milyen változatos a mélyrecek használata: funkciójuk nem csak a hangerő fokozása. Gyakran és változatosan váltják a vonóskart a kórus kísérésének feladatában.

2. faksimile. Lajtha: Missa in tono phrygio. A vonósok virtuóz kezelése a Gloria Domine Deus-szakaszában

A Fríg mise hangszerelése kapcsán kínálkozik az összehasonlítás a múltalig öt évvel korábban befejezett Kodály Missa brevis-szel. A két mise fogalmazásmódja, mint ahogy szerzőik zeneszerzői alkata is – nagyon különböző. A Missa brevis hosszú szövegű tételeinek (Gloria, Credo) kevés szembetűnőbb tulajdonsága van, mint épp tömörségük, formálásuk nagyfokú koncentrációja. Ezzel összefüggésben zenekari letétjük is jóval funkcionálisabb, egyszerűbb, az önálló zenekari részek írásának gondolata valószínűleg fel sem merült Kodályban.³⁹ Lajtha ezzel szemben nagyvonalúan írja zenekari közjátékait. Az öt tétel mindegyike terjedelmes utójátékkal zárul, és mint arra korábban is utaltam, ezek a vonásai azok, amik miatt liturgiában nem találhatja meg a helyét (és a II. vatikáni zsinat után ez fokozottan igaz), hacsak nem kivételes alkalmakkor, nagy ünnepeken. Viszont épp a zenekarhasználatnak e fölényessége révén válik a mű az egyik legjelentősebb Lajtha opusszá, vetekedve hetedik vagy kilencedik szimfóniájával, és emiatt nem akad párja a magyar zenetörténetben sem.

³⁹ Ide kívánczik, hogy a Kodály: Missa Brevis hangszerelésének színessége messze elmarad a másik két oratórium, a Psalmus hungaricus és a Budavári Te Deum kvalitásaitól.

2.3.4. Missa in memoriam Alphonsi Leduc (op. 54.)

Lajtha László 1952-ben komponálja második miséjét, melynek külön mellékneve, alcíme nincsen, viszont megírásának indítéka a dedikációból világossá válik: In Memoriam Alphonsi Leduc (1878-1951). Amíg az első mise címében a „szorongattatás napjai” egyértelműen a jelenre, a Rákosi-diktatúrára, Magyarország politikai helyzetére, az elnyomásra utalnak, addig az alig két évvel későbbi második mise egy barát elvesztése után készül, megírásában inkább személyes, magánéleti okok állnak, semmint történelmi. Lajtha 1928-ban írta alá első szerződését Alphons-Émile Leduc-
kel, majd 1948-tól a Leduc-cég lett műveinek állandó kiadója. Lajtha nem múló hálával viseltetett Leduc iránt, amiért az kezdettől töretlenül hitt zenéjében. Az Alphonse Leduc fiával, Claude Leduc-
kel készült Solymosi Tari Emőke interjúból azonban az derül ki, hogy szoros baráti kapcsolat inkább a fiatalabbik Leduc-höz fűzte Lajthát.⁴⁰

Felmerül a gondolat, hogy egy haláleset után írhatott volna Lajtha gyászmisét is, mégis az ordinarium missae-t választotta. Itt eszünkbe juthat, hogy Lajtha több műfajban is többször kipróbálta magát. A számos vonósnégyesen és szimfónián túl Sinfoniettából, zenekari szvitből is kettőt írt. Természetesnek tűnik, hogy az első mise megírása után még volt hozzáfűznivalója a műfajhoz, és Alphonse Leduc halálhíre alkalmat kínált ahhoz, hogy megírja a következő misét.

A második mise, ugyanúgy, mint az első, az ordinarium mind az öt tételét megzenésíti, és ugyanúgy nem alkalmaz szólistákat, csak kórust. Formálásában a Frígmiséhez hasonlóan megannyi rendhagyó vonást le lehetünk fel, azonban apparátusánál, méreténél fogva sokkal jobban betölti liturgikus funkcióját, mint jóval terjedelmesebb, kórusra és zenekarra írt párja. A második misének előadók és elemzők talán még annyi figyelmet sem szenteltek, mint két évvel idősebb testvérének.

2.3.4.1. Kyrie

A Kyrie tétel hangneme d-dór, ami gyakran keveredik eol színezettel. Bár túlnyomórészt diatonikus zene, helyenként kromatikus fordulatok, alterált harmóniák is előfordulnak benne. Ez a modális gondolkodás az első pillanattól archaikus jelleget

⁴⁰ „Claude-Alphonse Leduc és Blanche Leduc” In: *Két világ közt*. Ide: 113.

kölcsönöz a tételnek. Ahogy azt a Fríg-mise elemzése is mutatta, Lajtha stílusában az archaizálás gyakori jelenség, műveiben műfajtól függetlenül találhatunk modális színezetű dallamokat, de főleg üres kvintes harmonizálást. Ezekhez a máshonnan is ismerős jegyekhez a Kyrie az imitációk gyakori jelenlétét adja hozzá. A tétel orgona-előjátékkal indul, imitációs szerkesztéssel (A), és az első teljes zárlat után, mikor a kórus belépését váránk, egyfajta második előjáték hangzik el egy újabb anyaggal (B). A kórus várt *Kyrie*-indítása egy harmadikféle zenével kezdődik, szabad polifon szerkesztéssel (C). Ezt egy negyedik anyag követi, rendhagyó módon: Az első *Kyrie*-részben, ráadásul a *Kyrie* és az *eleison* szavak között indul új tempóval, ellenmozgásban haladó, tercelő szólampárok (D). Az eredeti tempó az orgonaközjáték erejéig tér vissza, ami a *Christe*-szakaszba vezet. Ez a közjáték az első anyagból épül, de hangneme ezúttal a-eol, és a téma tükörben hangzik el, a szólamok torlasztva érkeznek az imitációban (A). A *Christe*-szakasz ismét elevenebb tempójú, és meglepően rövid, csupán egy erősödő-halkuló ív, ami alatt a kórus fojtott feszültséggel teli pároskötéses-repetáló anyagot énekel (E). (Ez a tematika más művekben, például a Fríg mise Credójának *Et ex Patre natum* szakaszában valamint a Magnificatban is megjelenik, amivel egyébként ezt a művet is szoros szálak fűzik össze.) Az újabb orgona közjáték ezúttal is a-eolban hozza a tükörfordítást, de nem torlasztva. A második *Kyrie*-szakaszban a kórus először éneklie a bevezetés és közjátékok zenéjét: a téma eredeti formájában és hangnemében hangzik el. Ez a szakasz lényegében megegyezik a bevezetéssel. A kóda pedig nem más, mint a fentebb második előjátékként említett B anyag.

8. táblázat. Lajtha: Második mise. A Kyrie tétel formarészei és hangnemi terve

A	B	C	D	A	E	A	A	B
org	org	Kórus+org	Kórus+org	org	Kórus+org	org	Kórus+org	org
d	d	d	F, a	a	a	a	d	d
		Kyrie			Christe		Kyrie	

Az eddig leírtakból kiderül, hogy Lajtha szakít a Kyrie-tételek formai konvencióival, a szöveg kínálta hármas tagolás is inkább a hangnemi tervben (8. táblázat 3. sora) mintsem a formálásban mutatkozik meg. A kezdeti A anyag három alkalommal az elő/közjáték szerepét tölti be, míg elérkezik a negyedik, kóruson történő megszólaláshoz. És bár ebben a közjáték-funkcióban felismerni véljük a rondóelvet, a

rondóformával való minden további párhuzam értelmetlennek tűnik, mert mind a hangnemi terv, mind a téma epizódként való elhangzása ellent mond ennek. Sokkal inkább beszélhetünk szabad formaalkotásról. Elsősorban a tétel első felében érezzük azt, hogy a témák az improvizáció spontaneitásával követik egymást. Rendhagyó a Christe szakasz rövidege is.

A tételben a számos orgonapont miatt tonális síkok alakulnak ki.

2.3.4.2. Gloria

Bár a Kyrie formai felépítése rendhagyó és meglepő, a Gloria mégis túlszárnyalja ebben a tekintetben. A tételt keretező rész két elhangzása között ugyanis nem találni hosszabb visszatérő zenei anyagot. Így egyfajta füzérforma jön létre, ami a hallgató számára – a visszatérő elemek híján – nem sok fogódzót kínál. A teljesen fantáziaszerű megfogalmazás megnehezíti a formai elemzést, de hét nagyobb – általában a szöveg értelmezésével összekapcsolható – szakasz jól kivehető. A Gloria formai vázlatát az 9. táblázat foglalja össze.

E hét szakasz többségének jellegzetes vonása, hogy két kisebb egységre tagolódik. (Ezt a táblázat harmadik oszlopában nyomtatott nagybetűvel jelöljük.) A 4. szakasz indulásának pillanatát nehéz egyértelműen meghatározni, ugyanis kórus és hangszerkíséret tagolódásai nem esnek egybe: A kórusban a *Dominus Deus*-től indul az új szakasz, viszont a *Deus Pater* szövegrésszel új, mozgalmas harmonizálású négy ütem kezdődik az orgonában. Utóbbinál a kórus szólamaiban lényeges cezúra nincsen. Tekinthető tehát a G-vel jelölt anyag a 3. szakaszt lezáró, átvezető résznek. Az 5. szakasznál az egymást követő zenei anyagok párba rendeződése a tétel többi részétől teljesen elütő *Qui tollis* (I) elszigeteltsége miatt megszakad.

A Kyriével mutat rokonságot a hosszú, két szakaszos bevezetés. A 3/4-es lüktetésű tétel pompás orgona-előjátékkal indul (6. kottapélda). A kromatikus harmonizálású, olykor a tercépítkezésű harmóniáktól a kvarthangzásokig kikacsintó akkordfüzér német későromantikus hangütést hoz a műbe: Reger és Strauss hatását. Utóbbi Till Eulenspiegeljének jellegzetes klarinét-dallamát mintha transzformálva: lassítva, átharmonizálva venné át Lajtha. Az előjáték második fele (B) *d* orgonapont feletti várakoztatás, amit egy fordított cambiata-motívum zár le.

9. táblázat. Lajtha: Második mise. A Gloria tétel formai egységei és hangnemi terve

1.		A	orgona	d
		B		d
2.	Gloria	C	kórus+orgona	C,d
	Benedicimus	D		kórus
3.	Glorificamus	E	kórus+orgona	a
	Gratias	F		a, F, g, fisz
4.	Deus Pater	G		d →
	Domine Fili	H		e → g
5.	Qui tollis	I		f →
6.	Quoniam	J	kórus	d
7.	Jesu Christe	A	kórus+orgona	d
		B ^v	orgona	d

6. kottapélda. Lajtha: Második mise. A Gloria tétel orgona-bevezetője

Ez a kettős bevezetés, ha nem is bőbeszédű, de mindenképp hosszabb, mint ami hangszerkíséretes Gloria tételek elején lenni szokott.

A hatásos indítás után nagy kontraszt a kórus szinte jellegtelen belépése, a tenor szólam pszeudo-gregorián Gloria intonációja. A többnyire imitációs szerkesztésű C szakasz, témájában a lefelé ugró kvinttel, kissé archaizáló, modális zene, ami észrevétlenül folyik tovább a *Benedicimus*-ba. A tétel első felében a fentebb említett cambiata-motívum az, amely fogódzót kínál a hallgató számára: négyszer jelenik meg különböző szólamokban, minden esetben frázist lezáró gesztusként. Utoljára az E rész

végén hangzik el. *Glorificamus* (E) és *Gratias* (F) résznek közös nevezője a majdnem végig jelenlevő nyolcadmozgás. Előbbiben három ütembe sűrített torlasztott imitáció vezet a cambiatáig, utóbbiban az orgona hullámzó akkordfelbontásai fölött énekel unisono a nőikar. E két részben végig jellemzőek az énekszólamok melizmái. A *Deus Pater*-nél kezdődő orgonakíséret négy ütemének harmóniai aktivitása eltér a környezetétől: Izgatott, diszsonáns harmóniáival egyedül a művet keretező A anyaggal állítható párba. A *Gratias*-tól a *Jesu Christe* szavakig a kórus végig unisono énekel. A tétel többi részétől legjobban elütő I szakaszban a melódia az orgonába kerül: jellegzetes lajthai megoldás a tartott moll akkordokkal kísért áradó melódia. A kórus szövegét recitálva mondja, funkciója az orgonához képest kíséret-jellegű, az orgona által megadott harmóniak hangjain repetál. Az orgonaszólóban a bővített szekundos fordulatokat magyaros vonásként is értékelhetjük. A *Quoniam* a *Gloria*-intonációhoz hasonlóan szinte észrevétlenül jelentkezik. Az orgona végül meghozza a várva várt visszatérő anyagot: a tételkezdet orgona-bevezetőjét. Itt is, akárcsak a Kyrie közepén, érdekes, hogy a témavisszatérés a kórus szavába vág bele, a formarészek egymással nincsenek szinkronban. A kórus szólamai ettől kezdve az orgonával haladnak, és bár a kíséret fogódzót nyújt nekik, énekelhetőségük megsínyli ezt a hangszerrel való függést. A tételben eddig a modális dallamalkotás volt uralkodó az énekszólamokban, innentől viszont az orgona kromatikus, hangnemileg bizonytalan fordulataihoz alkalmazkodnak. Az orgona befejező ütemei a B szakaszt idézik variálva, de *ff* dinamikával, illően a Gloria-tétel lezárásához. Figyelemreméltó a pedálszólamban felhangzó C-G-D basszusmenet, ami a plagális zárlat eredeti megfogalmazása, főleg ha egybevetjük e hangokat a felettük szóló harmóniákkal, amelyek legalábbis C basszussal éles diszsonanciában állnak. (Például: C basszus – cisz-dominánsszeptim.)

7. kottapélda. Lajtha: Második mise. A Gloria utolsó ütemei

The image shows a musical score for the final measures of the Gloria in the Second Mass by Lajtha. The score is in 4/4 time and features a piano accompaniment with a treble and bass clef. The treble clef part is marked '+ Anches et Mixt.' and 'sempre ff'. The bass clef part shows a prominent bass line with a C-G-D sequence in the final measures. The score consists of two systems of staves.

A tételben jól megfigyelhető a szabad formálás szélsőségsége, és egyfajta atematikus gondolkodásmód, ami mentén a szerző nem érzi feltétlen szükségét, hogy anyagai között bármiféle azonosságot lehessen kimutatni. És bár a fenti táblázatban szereplő formarészek helytállóak, talán mégis célravezetőbb, ha e tételben – akár elemzőként, akár előadóként - elsősorban a nagyobb egységeket látjuk meg: az egyedüli azonosságot mutató keretzenét (tétel eleje és vége, 1. és 7. formarész), a kórus polifon szövésű, nyugodt negyedekben mozgó szakaszait (2. és 6. formarész), a középrész funkcióját betöltő, jellemzően nyolcadmozgásos, gyakran unisono énekszólamú részeket (3. és 4. formarész) és a tételt a szimmetriából kibillentő 5. részt. Kérdés, hogy ez utóbbi felborítja-e a tétel dramaturgiáját, vagy sem, mindenesetre Lajtha szabálykerülő formálásának egyik példája. A Gloriát sodró lendülete és főleg szuggesztív zeneisége révén ezektől az észrevételektől függetlenül is jól felépített tételnek érezheti a hallgató.

A mű minden tételénél felvetődik a gyakori, szerző által előírt tempómozgások problémája. A tételek szerteágazó tematikája mellett ez is a kohézió létrejöttének akadálya lehet.

2.3.4.3. Credo

A Gloriával ellentétben a Credo felépítésében a szabályszerűségek jóval nyilvánvalóbbak. A tétel négszólamú homofón részek és ezekkel kontrasztban álló, egyszólamú, gregorián lélegzésű melizmatikus anyagok váltakozásából épül fel. A homofón részek közül a páratlanokban jelenik meg az úgynevezett „homofón téma”, a tétel jellegzetes, kvintes alapmotívuma. A közbülső homofón részek epizódszerűek, anyagaik különböznek egymástól és a kvintes témától. E többszólamú részekben megfigyelhető, hogy zárataik felé közeledve a szólamok önállósága fokozódik és három alkalommal imitációval végződnek. Ezek a rövid fúgaszerű részek azok, amelyek előremutatnak az *Amen* hosszabb lélegzetű fúga-szakaszához. E három rövidke szakasz közül az első az *et homo factus est* szavakat hordozó, szabadon értelmezett, torlasztott oktáv- és terckánon. A második, az *et ascendit*-nél elhangzó szakasz szabad imitáció, egyik szólam sem veszi át pontosan a témát, témafejet. A harmadik, az *et vivificantem* szavakat hordozó rész a legigazibb imitáció, gyakori daktilusaival kifejezetten barokkos.

A gregorián lélegzésű melizmatikus részek visszatéréseikor tendenciózus fejlődés figyelhető meg az orgonakíséretben: először hosszan kitartott kvintek szólnak, másodjára már hármás és négyeshangzatok. A harmadik megjelenéskor feltűnnek nem tercépítkezésű alterált harmóniák is. Negyedikben a kvintek térnek vissza, de sűrűbben váltakozva. A melizmatikus rész ötödik megjelenése lényegében a darab tetőpontja: a továbbra is akkordikus orgonakíséret itt mozgalmassá és sűrűvé válik. A *judicare vivos et mortuos* (ítélni élőket és holtakat) szavakra az orgonában felhangzik a Dies irae gregorián szekvencia dallama fortissimóban, oktávokban felrakva, nyilvánvaló utalásként a kórus által megénekelte végítéletre. Feltűnő, hogy Lajtha mindkét Credóban ehhez a szövegrészhez társította a tetőpontot. A Dies Irae szekvencia a végítélet-illusztráción túl utalhat a gyászra is, amit elvesztett barátja iránt érzett.

8. kottapélda. Lajtha: Második mise. A Dies irae-motívum megjelenése a Credóban

The musical score shows the vocal and organ parts for the Dies irae motif. The vocal parts (Soprano and Tenor) are written on a single staff with lyrics underneath. The organ part is written on two staves (treble and bass clef). The tempo is marked as quarter note = 88, and the dynamics are fortissimo (ff). The lyrics are 'ju-di-ca-re vi-vos et mor-tu-os'. The organ part features a complex, rhythmic accompaniment with many beamed notes and slurs.

A melizmatikus részekben a kórus egyszólamú. Elsőben a tenor, másodikban a szoprán, harmadikban a basszus, negyedikben az alt, míg a tetőpontot jelentő ötödikben a szoprán és tenor unisono énekel. A későbbiekben még tenor és alt szólam marad egyedül hasonló szerepkörben. A melizmatikus részek énekszólamaira a gregorián jellegből adódóan a modalitás jellemző, de gyakori a moll színezetet adó kromatikus váltóhangok jelenléte is.

A tételnek fontos tagoló eleme két visszatérő, mottószerű motívuma. Az első egy moll akkord, mely a kórus négy szólamának belépésével fokozatosan épül fel. Ezt a szólamok rendszerint karakterisztikus ritmussal indítják. Ha az imitáció fogalmát tágabb értelemben használjuk, ezeket a mottókat tekinthetjük imitációcsíráknak, amelyek az „igazibb” és hosszabb imitációkat készítik elő, azokkal folytatnak párbeszédet. E motívum mindig a homofón részek közepén jelenik meg, és egy kivétellel a kvintes főtémához kapcsolódik. Érdekes megemlíteni, hogy az első

mottómotívum a néhány évvel későbbi Magnificatban is feltűnik és lényeges szerepet kap.

10. táblázat. Lajtha: Második mise. A Credo tétel felépítése, visszatérő tematikus anyagai

Patrem	Homofón téma, 1. mottómotívum
Et in unum	1. Melizmatikus szakasz
Et ex Patre	Egyéb homofón szakasz
Deum de Deo	2. Melizmatikus szakasz
Genitum non factum	Homofón téma, 1. mottómotívum
Qui propter	3. Melizmatikus szakasz
Et incarnatus	Egyéb homofón szakasz majd imitáció
Crucifixus	4. Melizmatikus szakasz
Et resurrexit	Homofón téma, 2. mottómotívum majd imitáció
et iterum	5. Melizmatikus szakasz, 2. mottómotívum (Dies irae-dallam megjelenése)
Et in spiritum	Egyéb homofón szakasz, imitáció, 1. mottómotívum
Qui cum Patre	6. Melizmatikus szakasz
Et unam sanctam	Egyéb homofón szakasz, 2. mottómotívum
Confiteor	Orgonaszóló+alt szólam
Et expecto	Homofón téma, 1. mottómotívum
Et vitam	7. Melizmatikus szakasz
	Pedálszólo
Amen	Imitáció, 2. mottómotívum
	Orgonaszóló, 2. mottómotívum

A második mottómotívum egy mixolíd zárlati akkordkapcsolat: VII. és I. fokú dúrakkordok egymásutánja. Míg az első mottómotívum a darab első felében van inkább jelen, addig a második először a tétel derekán bukkan föl, és innentől kezdve válik egyre fontosabbá.

A tétel felépítésének jól észrevehető logikája ellenére sem problémamentes annak dramaturgiája. Az első és talán legfontosabb kérdés ezzel kapcsolatban az, hogy vajon miért választotta Lajtha a tétel nagy részében a szövegmegezenítéshez a melizmatikus technikát, mikor ez ellent mond annak az évezredek hagyománynak és gondolkodásmódnak, ami szerint a hosszú szövegeknél a szillabikus megezenítés a jellemző, hiszen így a tétel időkezelése kontrolálhatóbb és a parttalanság veszélyét könnyebben kerüli el a zeneszerző. Lajtha nyilván ennek tudatában volt, mikor a

melizmatikus megzenésítés mellett döntött, és vállalta, hogy az amúgy is sok problémát felvető Credo-szöveg megzenésítés terén ingoványos talajra lép. Míg a Glóriában a rövid szakaszok ellenére kialakulnak a nagyobb ívek, addig itt a kétféle (többszólamú és egyszólamú melizmatikus) faktúra állandó váltakozásában ez kevésbé érhető tetten. És bár a melizmatikus részek állandó fejlődése révén a tétel eljut a tetőpontra, kérdés, hogy ez nem túl korai-e. Hatását mindenesetre gyengíti, hogy nagyon sok minden történik még azt követően. Az egyik ilyen történés a *Confiteor*-szakasz, ami jól párhuzamba állítható a Gloria *Qui tollis peccata mundi*-jával: mindkettő egy zenei mellékvágányt jelentő epizód a tétel vége felé, és mindkettőben az orgonába kerül a melodikus funkció. A *Confiteor* azonban jóval rövidebb Gloria-béli párjánál, előzmény és következmény híján kilóg az addigi anyagok sorából. Itt egyedül az alt szólam énekel, *c* hangon recitálja szövegét. A fenti táblázatból kitűnik, hogy e rövid epizód a melizmatikus részek sorába illeszkedik. Értelmezhetjük tehát úgy is Lajtha koncepcióját, hogy a melizmatikus részek fejlődésük során eljutnak a tetőpontra, majd ezt követő három megjelenés közül ebben a középsőben érnek el a végső felbomlásig: a díszes, jubilusszerű dallamokból így válik egy hangon való recitálás.

A *Confiteor*-nál is nagyobb kérdéseket vet föl a záró *Amen*-fuga és az azt megelőző pedálszólo. Mint arra korábban utaltunk, a három rövid imitációs szakasz és az első mottómotívum egyaránt előremutatnak a fúgára, bár tematikájukban teljesen különböznek. Mindhárom rövid imitációban a nyolcadmozgás a jellemző: ezek a részek általában egy homofón indítású szakasz mozgalmas lezárásai. A záró fuga viszont negyedelő mozgású, kimért; ritmikájában inkább a homofón szakaszokkal mutat rokonságot. Témáját csak a három felső szólam mutatja be, a basszus belépése hasonlóan negyedelő ritmikájú ellenszólamot hoz. A tétel fő dramaturgiai problémáját az okozza, hogy e zárófuga nem következik szükségszerűen a kétféle faktúrájú szakaszokat egymás mellé helyező, elbeszélő jellegű struktúrából. Lajtha maga is érezte, hogy a befejezés előkészítést kíván, így az utolsó melizmatikus anyagot követően (*et vitam venturi saeculi*) pedálszóloval vezette be az imitációt, de ez inkább egy minden előzmény nélküli üresjárat, mintsem egy hatásos befejező szakasz előkészítése. Ez a szólo nem használ a tétel amúgy is érzékeny egyensúlyának.

Az utolsó ütemekben tizenegyféle hangból álló akkordtorony előzi meg a második mottómotívum utolsó megjelenését: a tétel mixolíd zárlatát. Ennek az akkordtoronynak az érdekessége, hogy más motívumokkal együtt ez is visszaköszön a néhány évvel későbbi Magnificatban.

2.3.4.4. Sanctus

A tétel kezdetén a háromszoros Sanctus-t a kórus unisono énekli. A Szent vagy! három elhangzása három, egyre növekvő dallamív azonos tematikával (A, A^v, A^{v2}). Ezt a részt Lajthánál gyakran előforduló harmóniák (pl. moll nónák, tercrokon és poláris moll akkordok) kísérik az orgonában, az énekszólamot kétféleképp, egyrészt melodikus ellenszólammal másrészt úgynevezett harang-effektussal ellenpontozva. Utóbbi különleges regiszterekkel (négy- és egylábas regiszterek) előírt kvart- és kvintpárhuzamokat jelent. Ennek az effektusnak a variánsa belekerül a későbbi Magnificatba, előzményét pedig a Fríg mise Credójának végén láthattuk. A bevezető negyvenhat ütemet követően orgonaközjáték vezet át a *Pleni sunt* imitációjához, előlegezve az énekszólamok dúr kvartszext hármashangzat felbontással kezdődő témáját. A homofón *Hosanna* harmonizálására a líd modalitás jellemző. Éteri hatású a szintén különlegesen regisztrált, arpeggio orgona ellenszólam. Ez a líd modalitás bővül ki akusztikus hangsorral a Benedictushoz átvezető orgonaközjátékban, újabb különleges regisztrációs utasítással (Cromorne 8' Fl. douce 4') párosulva. A Benedictus – akárcsak a tétel eleji Sanctus – unisono csendül fel a kóruson, némi tematikus összefüggést mutatva azzal, a *Hosanna* viszont nem egyezik a korábbival: önállóan mozgó szólamok jellemzik, majd az *in excelsis*-től kezdve ihletett a cappella rész kezdődik. Ez utóbbi már rokonságot mutat az első *Hosanna* homofóniájával. E szakaszban a líd fordulatok (dúr második fok mollban) dominálnak, de a rövid orgona utójáték megerősíti a líd és a mixolíd együttes jelenlétéből fakadó bimodalitás érzetét.

Bár Lajtha e tételben sem törekszik különösebben szabályosságra, a formálás az előző tételknél jóval kiegyensúlyozottabb, köszönhetően talán a rövid és önmagában is visszatérésekkel tagolt szövegnek. Feltűnő az orgona nagyobb szerepe is: az előző nagy tételben az orgona egy-két exponált helyen kerül rövid időre előtérbe (Gloria: keretzene és *qui tollis*, Credo: *confiteor* illetve a pedálszóló), míg itt közjátékai valamint ellenpontozó szerepe kezdettől nagyon lényegesek. Érdekes módon talán pont a precízen előírt különleges regisztrációk sokfélesége okozhatja a tétel egységességének gyengülését.

9. kottapélda. Lajtha: Második mise. A Sanctus záró ütemei

11. táblázat. Lajtha: Második mise. A Sanctus tétel formai képlete

Sanctus	A
	A ^v
	A ^{v2}
orgona közjáték, Pleni sunt imitáció	B
Hosanna	C
orgona közjáték, Benedictus	D (A ^{v?})
Hosanna	E
in excelsis	C ^v

2.3.4.5. Agnus Dei

Az op. 54-es mise utolsó tétele a legkiegyensúlyozottabb az öt közül. Az orgonában visszatérő imitációs szakaszai visszautalnak a Kyrie hasonló részeire, bár tematikus összefüggés nem áll fenn a tételek között. A szöveg adta formát ezúttal segítségül hívja Lajtha, azonos szövegek esetén a zenei anyagban is analógiát találunk.

12. táblázat. Lajtha: Második mise. Az Agnus Dei tétel formai felépítése

1. imitáció	A	orgona
1. Agnus Dei	B	TB, orgona
1. qui tollis	C	SATB, orgonaszóló
2. imitáció	A ^v	orgona
2. Agnus Dei	B ^v	SA, orgona
2. qui tollis	C ^v	SATB, orgonaszóló
3. imitáció	A ^{v2}	orgona
3. Agnus Dei	D	SATB, orgona
Dona nobis	E	SATB (imitáció)
utójáték	C ^{v2}	orgona

Különösen figyelemre méltó a tétel három nagyobb egységét minden alkalommal bevezető imitációs rész az orgonában. Mindhárom megjelenése szabadon értelmezett kettős oktávkánon, melyek közül a középső a témákat tükörfordításban hozza. A témák belépése után a polifon szövet szabad ellenpontban folytatódik. Lajtha meggyőző fölényességgel alkalmazza az imitációs technikát és a faktúra fellazulásában is az eleganciát érezni, mintsem a szigorú szerkesztéstől való megfutamodást.

10. kottapélda. Lajtha: Második mise. A harmadik *Agnus*-szakaszt megelőző orgona-közjáték

A tartott akkord feletti kvartpárhuzamos-gregoriános bicinium (B anyag) jellegzetesen lajthai kóruskezelést mutat. Ugyanez elmondható a C anyagról, ahol a kórus kíséri az orgona szólóját. Ez a megoldás a Gloria *Qui tollis*-ára és a Credo *Confiteor*-jára utal vissza. Az *Agnus* szöveg harmadik visszatérése új zenei anyagot kap, korálszerű, homofón harmonizálással, amit az orgona egy oktávval magasabban kopuláz. Az a cappella *Dona nobis*-ban az imitáló szólambelépések hármashangzat felbontásai kapcsolatot képeznek a Sanctus *Pleni sunt*-szakaszának hasonló imitációjával. A mű kódájában az orgonaszóló egy, a *Qui tollis*-szakaszokra rímelő dallam. Így kétszeresen is keretezi a művet: társa az imitációs közjátékoknak és a kóruskíséretes

orgonaszólóknak is. A fent említett példák pedig szemléltetik, hogy a tétel finom motivikus kapcsolatokkal, visszaköszönő faktúrákkal utal a korábbi tételek mindegyikére, a ciklust szépen lezárva.

2.3.4.6. Orgonahasználat

A második mise az első orgonakíséretes mű a Lajtha-életműben.⁴¹ A partitúra világosan mutatja, hogy szerzője tökéletesen tisztában van az orgonára írás fortélyaisal, az orgonaszólam mentes minden olyan gyermekbetegségtől, amely gyakran olyan – egyébként felkészült – zeneszerzők sajátja, akik nem játszanak orgonán. Ismét kínálkozik – akárcsak a Fríg mise hangszerelése esetében – a párhuzamba állítás Kodály orgonakíséretes darabjaival, ahol gyakori tünet, hogy az orgonaszólam transzparens módon balkéz-jobbkézre íródott eredetileg, majd a pedálszólam a balkéz szólamának átvételéből keletkezett. (Ilyen a Missa brevis Gloria, valamint a 114. genfi zoltár orgonaszólamának jelentős része is.) Lajtha azonban az orgona játékmódjainak sokféle lehetőségét kihasználja. A Kyrie és az Agnus Dei közjátékai barokk faktúrákat elevenítenek föl, míg a Gloria keretzenéje a későromantika orgonairodalmának monumentalitását adja a műhöz. Finom megoldás a Sanctus *Hosanna*-szakaszában az áttört arpeggiós kíséret és a Gloria, Credo, Santus és Agnus Dei azon részei, amikor az orgona egy szólóregisztere, szólisztikus hangszíne kerül előtérbe, amit a kórus kísér. Mindvégig figyelemre méltó kórus és hangszer függetlensége. Az egész műben egyetlen hely van, ami meglepően hangszerszerűtlen: a Credo-tételben a *Qui cum Patre* részben a legato játszandó nyolcad kvintpárhuzamok, amelyek – amennyiben nem egyszerűsítünk – nem játszhatók el kötve, viszont e kellemetlen játszánivaló épp valamiféle regisztrációs segítséggel könnyen elkerülhető lett volna.

A szerző az orgona regisztrációs javaslatait az egész műben akkurátusan jelöli. Éppen e precizitás, és a változatos franciául írt regiszternevek árulkodnak arról, hogy e jelölések minden bizonnyal orgonista közreműködésével kerültek a kottába. Ez az orgonista nem lehetett más, mint Gergely Ferenc, aki a művet rendszeresen kísérte a

⁴¹ A műlistában szereplő Motet című kompozíció (opus 8, 1926) apparátusának megjelölése: ének és zongora (vagy orgona) kíséret. A harminckét évvel későbbi bemutatón is zongorával hangzott el. (Solymosi Tari Emőke: *Lajtha László műveinek jegyzéke*. <http://lajtha.hagyományokhaza.hu/index.php?page=1703> Megtekintés: 2013. 08. 03.)

pesti ferencesek templomában.⁴² A különleges hangszínek mind utalhatnak a regisztráló művészetéről híres Gergelyre (Például: „Cloches ou Fl. 4 et 1” a Sanctus elején, majd Hosanna alatt: „R: + Tierce et Cymbale”, Agnus Dei végén: „R: + Voix hum.”). Mind közül a legjobban a Benedictushoz átvezető közjáték „Cromorne 8. Fl. douce 4” bejegyzése utal Gergely személyére, akinek ez a hangszín egyik legkedvesebbje volt.⁴³

A két mise elemzésében többször is utaltam a művek és a náluk későbbi, 1954-es Magnificat közötti kapcsolatokra. Ilyen a Fríg-miséből a Credo végének harangeffektusa, a Sanctus hullámozó *Hosanná*-ja valamint a második mise Credójának akkordtornya, második mottómotívuma illetve pszeudo-gregorián egyszólamúsága. A második mise szólóregiszteres szakaszai is a Magnificat orgonaközjátékaiban teljesedtek ki. Utóbbi műről megállapíthatjuk, hogy egyfajta összegző mű Lajtha egyházzenei termésében. Itt a misénél több alkalmat talált az orgona lehetőségeinek kibontakoztatására, hiszen a negyedórás kompozíció valóságos orgonafantázia nőikar közreműködésével. Ami viszont az orgonaszerűséget illeti, meglepő, hogy a második mise remek orgonairásmódja után miért vannak a Magnificatban szinte játszhatatlan, ügyetlen felrakások a hangszeres szólamban,⁴⁴ noha a precíz regisztrációs utasítások mögött ezúttal is Gergely Ferenc közreműködését kell sejtenuünk.

2.3.5. Lajtha két miséjének összehasonlítása

Ha összevetjük Lajtha két miséjét, feltűnő, milyen ellentmondásosan egészítik ki egymást. A Fríg mise hatalmas méreteihez, hosszú zenekari szakaszaihoz képest a második mise – bár keretei nem szűkre szabottak – mindenképpen tömörebb, funkcionálisabb: a liturgiában sokkal jobban megállja a helyét, mi több valószínű: ennek az írásánál Lajtha már kifejezetten gondolt a műfaj gyakorlati oldalára. A Fríg misében a rendhagyó formálás minden tételben jelen van, mégis a második mise ebben a tekintetben túlszárnyalja. Érdekesség, hogy mindkettő Glóriája szertelenül formált:

⁴² Erről egy feltételezett szemtanú tesz említést a Wikipédián: „A 60-as és 70-es években többször elhangzott a belvárosi ferences templom Liszt Ferenc kórusának előadásában, Gergely Ferenc csodálatos orgonakíséretével és szólóival, Dr. Bucsi László pap-karnagy vezényletével. Amíg élt, a zeneszerző ott volt a miséken, amikor ez a műve elhangzott.”

http://hu.wikipedia.org/wiki/Lajtha_L%C3%A1szl%C3%B3

⁴³ A Gergely-tanítvány Elekes Zsuzsa tanítás közben többször felhívta figyelmem erre az egyébként ritka hangszín-kombinációra, mint Gergely Ferenc egyik kedvencére.

⁴⁴ A Magnificat orgonaszólamának neuralgikus pontjai azok a hosszú szakaszok, mikor a két kéz oktávokopulában nyolcadmozgásos mixtúrás hármashangzatokat játszik, gyors tempóban, legato. Ráadásul a hatás elérhető lett volna csupán a regisztráció segítségével.

sok különböző szakasz egymásutánjából áll össze, kevés visszatérő résszel, de bizonyos, hogy ebben a tekintetben a második Gloria tútesz az elsőn. Mégis e másodikat érzem összefogottabbnak. Ennél is nagyobb ellentmondás jelentkezik a Credók összehasonlításánál: felépítésükben párhuzamba lehet állítani a Fríg mise Credo strófás szerkezetét a második misében a visszatérő homofón témákkal. Míg a két tétel közül a második felépítése a koncepciózusabb, mégis ennek a dramaturgiája sikerült kevésbé. Ennek rovására írható, hogy e Credo a második mise leggyengébb láncszeme. Ezzel szemben a Fríg misében a Credo mutatja a legösszetettebb és legérettebb képet stiláris szempontból, így válik ciklusának emblematisztikus tételévé.

Különös a művek gregoriánhoz való viszonya. Eredeti gregorián ének dallama mindkét műben egyszer található. A Fríg misében a Credo intonáció-dallamról láthattuk, hogy fontos alkotóelemmé lett a tételben, de más liturgikus dallamot nem fedezhettünk fel a műben. A második misében szintén a Credóban bukkan fel gregorián dallam: a Dies irae szekvencia kezdősora az orgonaszólamba bújtatva: ezúttal azonban a gregorián nem válik konstruktív elemmé. Használata itt inkább külsőséges, illusztráló jellegű. Más átvett dallam nem szerepel a művekben, ha csak nem számítjuk annak a Fríg mise Agnus Dei-jének Boldogasszony-motívumát. Szép számmal találunk viszont dallamokat mindkét műben, amelyek gregorián fogantatásúak, és amelyekből kihallhatjuk a népzeneudós Lajthát. Erre talán legjobb példák a Fríg mise Glóriájának pszalmodizáló motívumai. Lényegében ez az réteg, amiről Lajtha úgy fogalmaz: „folklore imaginaire”.

Lajtha stílusáról, formálásáról való további konklúziók levonásának lehetősége csak más műfajú műveinek (szimfóniák, vonósnégyesek) elemzése után lehetséges és érdemes, ez a munka azonban még várat magára. Ami pedig miséinek jelentőségét illeti: kivételesnek mondható a huszadik századi miseordinárum-történetben, hogy valaki két ilyen súlyú művel gazdagítsa a műfajt.

2.4. Lisznyay Szabó Gábor

Lisznyay Szabó Gábor a Magyar Kórus zeneszerző-generációjának egyik legfiatalabb tagja. A mise műfajának magyarországi története szempontjából joggal nevezhetjük az egyik legjelentékenyebb magyar egyházzeneszerzőnek. Tizenhat befejezett miséjével, melyek nagy része kivételes szakmai színvonalról tanúskodik, a Magyar Kórus

körében⁴⁵ Halmos László után ő a műfaj második legtermékenyebb képviselője. Tehetséges és sokoldalú zeneszerzőként kiemelkedik a jellemzően kórusműveket komponáló egyházi zeneszerzők köréből: művei között egy-két zenekari alkotáson túl sokféle kamaraművet, köztük két vonósnégyest is találni, hangszeres művei között azonban legfontosabb az a közel húsz orgonadarab, melyek zöme a huszadik századi magyar orgonairodalom legjavához tartozik. Bár sorolhatjuk őt a Magyar Kórus körébe, saját útját járó zeneszerző volt, aki francia orientációjával, egyéni hangjával kilógott a mozgalom szerzőinek sorából, és zenéje sok tekintetben inkább Lajtha Lászlóéval vállal közösséget.

Lisznyay a dolgozat által tárgyalt korszak és műfaj emblematikus zeneszerzője, akinek kettőtört életpályája mintegy szimbolizálja Magyarország történelmi változásait, életéről ezért is írok részletesebben.

Életéről a szűkebb értelemben vett életrajzi adatoktól eltekintve viszonylag kevés dokumentum áll rendelkezésünkre. 2006-ban a Lisznyay Szabó Gábor orgonaműveit tárgyaló szakdolgozatom⁴⁶ kapcsán írt életrajzi fejezethez lányának, Lisznyay Máriának szóbeli közléseire⁴⁷ valamint az 1988-ban a zeneszerzőről megjelent emlékfüzetre⁴⁸ támaszkodtam. Jelen dolgozat Lisznyayról szóló életrajzi vázlata erre a fejezetre támaszkodik, annak átdolgozott és rövidített változata.

2.4.1. Életpályája

Lisznyay Szabó Gábor 1913. december 8-án született. A szülői házban a zenei neveltetése biztosított volt. Lévéen, hogy édesanyja zongorát tanított, feltételezhetően ő lehetett első zongoratanára is. Bár katolikus családból származott, 1923-ban a Budapesti Református Főgimnáziumban kezdte meg középiskolai tanulmányait. Kérdés, hogy Lisznyay egész életére jellemző ökumenikus világszemlélete ettől az iskolaválasztástól datálódik-e, vagy már korábbról, a szülői házból hozta-e magával. Röviddel a középiskola elkezdése után, tizenkét-tizenhárom éves korában lehetőséget kapott arra, hogy Belgiumban a brüsszeli Szaléziánus Intézet diákjaként tanuljon tovább. Így töltött életének legfogékonyabb, de egyben legérzékenyebb szakaszában

⁴⁵ A romantika képviselői közt megemlíthetjük Bánáti Buchner Antalt huszonöt és Kersch Ferencet tizenhét miséjével.

⁴⁶ Horváth Márton Levente: *Lisznyay Szabó Gábor, az ismeretlen orgonista-zeneszerző*. Szakdolgozat, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2006. (Kézirat).

⁴⁷ Interjú Lisznyay Máriával. 2006. február 15.

⁴⁸ Lukin László (szerk.): *Lisznyai Szabó Gábor*. (Győr: Viczián János (kiadó), 1988).

hosszú éveket távol a családjától. Erről az időszakról Lisznyay egy 1971-es riportban így emlékezik⁴⁹:

„Gyermekeim legszebbjeit, mint szalézi növendék töltöttem (közel három éven keresztül) a legkülönbözőbb belga szalézi rendházakban. Még mint diák orgonáltam miséken, litániákon, esti ájtatosságokon. Sőt, egy ízben, mint tizenhárom éves gyerek, egy ünnepi nagymisén orgonáltam a liège-i rendház hatalmas orgonáján. [...] Már abban az időben komponáltam kisebb darabokat, sőt csináltam egy kis Don Bosco himnuszt, amit ott azóta is énekelnek.”

Nehéz e belgiumi évek jelentőségét túlbecsülni későbbi pályája tekintetében, hiszen itt alakult ki egy életen át tartó vonzalma az orgona, az egyházi zene és a zeneszerzés iránt. A szalézi szellemiség és a francia kultúra szintén nyomot hagyott későbbi életművén. Itt alakulhatott ki a franciákra jellemző színgazdag harmonizálás iránti lelkesedése, valamint a gregorián ének szeretete is. Középiskolai tanulmányait végül Magyarországon fejezte be a Széchenyi István Fővárosi Reálgymnáziumban. A belgiumi évek után nem volt számára kérdés, hogy zenei pályára jelentkezik. A zeneakadémián az egyházzene szakon Harmat Artúr növendéke volt, míg zeneszerzést Siklós Albertnél tanult. Előbbi szakon 1934-ben, utóbbin 1935-ben diplomázott, majd Dohnányi Ernő zeneszerzői mesteriskolájának hallgatója lett.

Lisznyay tizenkilenc éves korától a Budapesti Izraelita Hitközség fiúárvaházának orgonistája illetve zenetanára lett, ez volt a zsidó felekezettel élete végéig tartó szoros kapcsolatának a kezdete. Diplomái megszerzése után különböző fővárosi iskolákban tanított, majd 1942-től tizennégy éven át a terézvárosi templom orgonistájaként valamint kóruskísérőjeként dolgozott. Zeneszerzői pályája szempontjából ez volt Lisznyay legfontosabb munkahelye. A Kemenes Frigyes által vezetett kitűnő énekhar misék és más egyházi művek sorát inspirálta. Budapest ostroma elől szülei Szabolcs-Szatmár megyei birtokán keresett menedéket, és közben megismerkedett Szoboszlay Saroltával, akit 1945-ben feleségül vett. 1946-ban megszületett Mária leányuk, majd két évvel később a második, Anna. 1946-ban a fővárosba való visszatérésükkor – mivel Lisznyay lakását bombatalálat érte – az Izraelita Hitközség fiúárvaházának egyik tantermébe költöztek be, és itt laktak évekig. A háború és a holocaust borzalmaival túlélte, a lelki sérülések mellett sokszor fizikailag is

⁴⁹ Lisznyay Szabó Gábor: „Vallomások”. In: Lisznyay, 6.

megnyomorított gyermekekkel éltek itt együtt, valamelyest pótolva számukra a családi légkör melegét. Több visszaemlékező is említi, hogy ezekben az években az árvaház lakói a Lisznyayék által lakott tanteremben együtt ünnepelték a karácsonyt.⁵⁰

A negyvenes évek a háború borzalmait ellenére Lisznyay életének gyümölcsöző időszaka volt, melyet szakmai fejlődés és a sikerek jellemeztek. A műveken túl erről tanúskodnak ekkor kapott elismerései, az 1943-as „Ferenc József” koronázási jubileumi alapítvány, valamint a Lipótvárosi Casino díjai. Ebben az időszakban több műve jelenik meg nyomtatásban, mint életének hátralevő részében. De ezt a képet is árnyalja, hogy műveinek fő kiadója, a Magyar Kórus inkább csak a könnyen tanulható, rövidebb darabjait adta ki, köztük két egyszerűbb ordináriumot (Missa „et unam sanctam” és Missa simplex). Műveinek későbbi előadója és népszerűsítője, Bucsi László így fogalmaz erről: „Az akkori hivatalos egyházi zene azonban elzárkózott előle, és muzsikáját tartózkodva fogadta. Szívesebben adott helyet kiadványaiban a könnyű és gyors hatás kedvéért az olyan zenének, amely meg sem közelítette a Lisznyay-zene fajsúlyát és rangját.”⁵¹

1947-ben kinevezték a Zeneművészeti Főiskola tanárává, ahol nem maradhatott sokáig: 1949-ben a kommunista hatalomátvétel idején indok nélkül elbocsátották. Ekkor döntenie kellett a tanári és az egyházi munka között is, ő az utóbbit választotta. 1950-től a Dohány utcai zsinagóga orgonamestere lett, emellett alkalmi munkákat vállalt. A terézvárosi templomból is távoznia kellett 1956-ban, mert Kemenes Frigyes halálát követően az új zenei vezető nem tartott igényt munkájára. Egyre kevesebbet komponált ebben az időszakban, nehéz helyzetét tovább súlyosbította egyre fokozódó alkoholproblémája is. A hatvanas évek végén a baptista egyház részéről érkező felkérések mozdították el a mélypontról, innentől kezdve fokozatosan tért vissza zeneszerzői tevékenysége a korábbi kerékvágásba. 1971-ben érte az újabb törés: a zsinagógában az istentisztelet alatt kapott agyvérzést, és egyik oldala lebénult. Élete hátralevő részét betegen is munkával töltötte, 1981-ben bekövetkező haláláig folyamatosan komponált. Ebben az időszakban eleget tett többek között a református egyház felkéréseinek is, így született többek között Bethlen-kantátája és számos zoltárfeldolgozása. Lisznyay életművével így vált meghatározó alakjává nemcsak a katolikus, hanem a zsidó, baptista és református felekezetek zenei életének is.

⁵⁰ Rajnai Gábor: „Utószó helyett...”. In: Lisznyay, 19. o.

⁵¹ Dr. Bucsi László: „Tengert átfogni” In: Lisznyay, 13. o.

2.4.2. Stílusa

Gyermekkorának francia nyelvterületen töltött évei mellett meghatározó volt zenei stílusának kialakulásában a Dohnányi mesteriskolájában töltött két év. Dohnányi német tradíciókon nyugvó későromantikus stílusa érződik a fiatal Lisznyayn, de fellelni zenéjében Kodály hatását és a korabeli egyházzenei áramlatokat is, a Magyar Kórus zeneszerzői, illetve az őket megelőző generáció, elsősorban a Harmat Artúr által képviselt irányzatot.

Miséit vizsgálva jól nyomon követhető Lisznyay egyéni hangjának fokozatos kialakulása, a jellegzetesen fiatalkori alkotásoktól kezdve a szecessziós-későromantikus hangon át egy mérsékelt modern egyéni stílusig. Megállapítható, hogy Lisznyaynak, mint a legtöbb alkotónak, stílusa állandó mozgásban van, de az is feltűnő, hogy zeneszerzői pályája az életrajzban említett okok miatt épp akkor torpan meg, amikor ráatalál saját hangjára. A hatvanas évektől kezdve a Lisznyay-művekre – épp a megrendelők céljaihoz igazodó jellegüknél fogva – az eklekticizmus jellemző. A szerző azonban nem adja fel az útkeresés, a stiláris fejlődés lehetőségét. Hangja az utolsó évtizedre tovább érlelődik egy, az atonalitással kacérkodó, diszsonánsabb hangzásvilágig.

2.4.3. Lisznyay miséi a harmincas-negyvenes években

A dolgozat által vizsgált periódusban komponált misék jobb megértéséhez érdemes azokat az életművön belül kontextusba helyezni. Éppen ezért szükséges, hogy a XI. miséhez, zeneszerzői pályájának egyik csúcsaként értelmezhető művéhez vezető stiláris fejlődést a korábbi misekompozícióit áttekintve szemügyre vegyük.

Lisznyay első miséje 1935-ben készült, egyike a szerző két zenekari miséjének. A műnek szerzője a *Missa in honorem Sancti Joanni Don Bosco* címet adta, kifejezve ezzel kötődését a szalézi rendhez és annak szellemiségéhez. A huszonkét éves zeneszerző iskolai feladatot teljesített műve megírásával: ebben az időszakban ugyanis az egyházzene szakos növendékeknek kötelező volt stúdiumuk lezárása előtt misét komponálniuk. Bár Lisznyay említi a fenti interjúban, hogy komponált már kisebb darabokat, mégis ez az egyik első fennmaradt műve⁵², úgy tekinthető tehát, mint a

⁵² Az OSZK-ban őrzött kéziratok között szerepel egy 1933-as *Vespera*, 1934-ből egy fúvós kamaramű, majd 1935-ből már számos kompozíció különböző műfajokban.

zeneszerző pályájának origója. Hogy a kompozíció magasan az egyházzeneszenövendékek műveinek átlagos szintje fölötti lehetett, azt bizonyítja, hogy a vizsga után Harmat Artúr elkérte a partitúrát, és énekkarával, zenekarával bemutatta azt a Belvárosi Főplébániatemplomban.

A kompozíció több szempontból is magán viseli a tanulóévek jegyeit: a dallamokon a kiforratlanság érződik és feltűnő a tételek hosszának aránytalansága is: Sanctus-Benedictus és Agnus kifejezetten rövid, pedig utóbbit kiegészítette később egy rövid előjátékkal. Feltűnően jól kezeli viszont a fiatal szerző a polifóniát: erről tanúskodnak az imitációk valamint az énekkartól mindvégig független hangszeres szólások. Egyéni stílusról azonban itt még nem beszélhetünk.

A Szalézi miséhez, szerzője első nagyszabású ciklikus művéhez egy a cappella nőikarra írott nagyböjti Szentkereszt-misén keresztül vezet az út 1937-ben, ebben figyelemre méltó a gregorián ihletés és a tételek közti tematikus kapcsolatok megjelenése.

A Szalézi mise (Missa salesiana) zenekari és orgonakíséretes változatban készült 1939-ben. Legfőbb sajátossága talán az egész műre jellemző, felvállalt későromantikus hangvétele, ugyanakkor a gregorián és a francia zene hatásai nem számottevőek. Inkább egyfajta operás hangvétel⁵³ ragadja meg a hallgató figyelmét, ami Puccini, néhol Wagner operáira emlékeztet. Talán ezen a művön érezhető legjobban, hogy szerzője Dohnányi-tanítvány. Ez azért érdekes, mert a vele egy időben készült orgonadarabok (Karácsonyi orgonadarabok, Három magyar pasztorál) már az útkeresést, az egyéni hang első megjelenését mutatják. A partitúra a vonósokon és orgonán kívül csupán két klarinétot, két kürtöt és timpanit tartalmaz. A hangszerelés biztos mesterségbeli tudásról árulkodik. Lisznyay azonban több zenekar-kíséretes ordináriumot nem komponált.⁵⁴ Ennek oka elsősorban az lehet, hogy a korban a liturgikus szempontokat mind jobban figyelembe vevő egyházi szerzők elfordulnak a zenekartól, ebben a törekvésben maga Harmat Artúr járt elől.

A Szalézi mise a XX. század első felének egyik legsikerültebb magyar miséje, még ha stílusa el is marad korától. Ezzel a művel indul el Lisznyay nagy sorozata: a

⁵³ Kérdés, hogy csak a mai hallgató számára egyértelmű-e a mű az operás hangvétele? A Motu proprio semmit nem tilt olyan egyértelműen, mint a színházi hatásokat, és az se valószínű, hogy a hűséges Harmat-tanítvány szándékosan el akart térni e rendelet szellemétől.

⁵⁴ Nem tudunk arról, hogy lenne még egy zenekari miséje, de Harmat a Hazai katolikus egyházi zenénk 1000 éve című munkájában Lisznyayval kapcsolatban három zenekari misét említ. Harmat, 77.

negyvenes években hét másik mise követi, melyek mindegyike a szerző termésének legjavát képviseli.

A következő állomás az 1940-es Missa „et unam sanctam”, melynek címe eredetileg Egyszólamú mise. A mű unisono vegyeskarra és orgonára íródott, a negyvenes évek miséinek sorában a legkisebb. Ebben a műben figyelhetünk fel először Lisznyay egyéni hangjának jeleire: harmóniavilága sokkal merészebb, mint a korábbi miséké. Itt jelentkezik először a maga teljességében szerzőjének harmóniai virtuozitása. Lisznyay azonban még nagyon sokáig nem szakad el a tercépítkezésű harmóniáktól: szeptim- és nónakkordjai, mixtúrái a francia századforduló jegyében fogantak. Tercrokon harmóniamenetei, az alterált akkordok nagyvonalú használata és a kéttercű akkordok révén azonban a kortárs magyar egyházzenehez képest korszerű hangot üt meg. A Missa „et unam sanctam” orgonaszólama manualiter játszható, ennek ellenére igényes, változatos faktúráival hívja fel magára a figyelmet. Az egyszólamú kórus ellenére a zene sohasem triviális, kórus és hangszeres kíséret egymást kiegészítve hoz létre élő polifóniát.

11. kottapélda. Lisznyay: Missa „et unam sanctam”. A Gloria tétel részlete

The image shows a musical score for the Gloria section of Lisznyay's Missa „et unam sanctam”. It consists of two staves: the top staff is for the Chorus (Kórus) and the bottom staff is for the Organ (Orgona). The Chorus part is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The Organ part is written in treble and bass clefs with the same key signature and time signature. The lyrics are: "Do-mi-ne De-us Rex cae-les-tis, De-us Pa-ter om-ni-po-tens. Do-mi-ne Fi-li". The score includes dynamic markings such as *mf* and *f*, and various musical notations like slurs and ties.

A mű másfél évtizeddel előzi meg Maurice Duruflé hasonló szellemben és stílusban írt Messe Cum Jubilo-ját, mely szintén egyszólamú kórusra készült, de nagyobb léptékű, nehezebb orgonaszólamú, eredeti gregorián misetételeken alapuló kompozíció.

Az ötödik, 1941-ben keletkezett Karácsonyi mise (Missa de Nativitate D. N. J. C.) a benne felhasznált népénekekkel hívja fel magára a figyelmet. A népénekek műzenében történő feldolgozásának – mely a Magyar Kórus zeneszerzőinek egyik fontos célkitűzése volt⁵⁵ – egyik legsikeresebb példája. A szerző a tételek elején gondosan feltünteti a feldolgozott énekek listáját. Ezek aztán gyakran egymás felett is megszólalnak quodlibet-szerűen, megvalósítva a kodályi népi ellenpont eszméjét. A művet általánosságban a burjánzó polifónia és gazdagon harmonizált, igényes

⁵⁵ Dalos, 216.

játszanivalót kínáló orgonakíséret jellemzik. Ünnepi jellegét erősíti, hogy ezúttal a szövegek nem csak egyszer hangoznak el, hanem a különböző részek hangulatának megfelelően a fontosabb mondatokat a nagyobb kiteljesedés érdekében bátran ismétli a szerző.

Az 1944 februárjában elkészült Missa Sancta Maria az ordináriumok sorában a hatodik alkotás. Stílusa a magyaros Karácsonyi mise után a franciás-posztimpresszionista Lisznyay-hang folytatása, orgonaszólama a szerző összes miséje között a legigényesebb.

Ugyanebben az évben, az útkeresés jegyében íródik az Árpádházi Szent Margit mise, mely egy egyházzenei pályázatra készül.⁵⁶ Így válik érthetővé a partitúra kéziratának elején olvasható jelige: „Margit imái vezekelve szállnak.” Stílusa az előző két mise vonásait összegzi. A Credóban az „Ah, hol vagy, magyarok...” kezdetű népének kerül feldolgozásra.

Az 1945-ös Missa simplexet Lisznyay munkatársának, Kemenes Frigyesnek ajánlotta. „A háromszólamú vegyeskarra és orgonára írt ordinárium egy praktikus, könnyen megtanulható mise, erre utal címe is. Azonban egyértelműen érződik a művön, hogy a szerzőnek egy másik célja is volt írás közben: egészen tökélyre fejleszteni a misetételek közötti tematikus összefüggéseket.”⁵⁷ Erre a szándékra maga a szerző hívja fel a figyelmet a partitúra előszavában.⁵⁸ Ezenkívül számos modern kompozíciós technikával él Lisznyay: az egyidejű különböző előjegyzés a kórusban és orgonában polimodalitáshoz, néhol bitonalitáshoz vezet, de a darabban akad példa különböző metrumok egymásfelettségére is. Ezekről a vonásoktól a mű bizonyos fokig etűdszerűvé válik, különösen igaz ez a rövid tételekre. Ennek ellenére mindvégig ihletett kompozíció, melyben Lisznyay megtalálja a kifejezés és a technika egyensúlyát. A Missa simplex modernsége révén párba állítható Bárdos Missa primájával is, amiben annak idején szerzője szintén kísérletet tett a modern kompozíciós technikák

⁵⁶ A miseíró pályázatot abból az alkalomból írták ki, hogy 1943-ban XII. Pius szentté avatta Árpádházi Boldog Margitot. N.N.: „Egyházzenei pályázat”. *Magyar Kórus* 14/55 (1944. március): 1021.

⁵⁷ HML, 24, 25.

⁵⁸ „Kyrie – Bevezetés. A hat tétel fő témái bennfoglaltatnak. Az első Kyrie magának az első tételnek és az a »Agnus«-nak a témája. A második Kyrie a Gloria témája. (A Glóriában kissé emelkedettebb tempóban!) A harmadik Kyrie a Credo témája. (Ez a Kyriében és majd végül az utolsó, összefoglaló tételben megfordítva is visszatér) Az első Christe a Sanctus témája. A második Christe szintén, a harmadik pedig a Benedictus témája. Az utolsó tétel, Agnus összefoglaló. Az első Agnusban egyszerre szólal meg a Kyrie és Gloria témája, az első »Miserere« a Credo témája. A második Agnus a Sanctus témája az énekkarban, míg az orgona a Benedictus témájával indul, »Qui tollis« a Benedictus témája. A harmadik Agnus az első megfordítottja, az orgona is fordítás, úgyszintén a »Dona nobis« is.” Lisznyay Szabó Gábor: *Missa simplex*. (Budapest: Magyar Kórus. 1946.): 2.

felsorakoztatására. A mű az utolsó és egyben talán legfontosabb lépcsőfok Lisznyay XI. miséjéhez vezető úton. Ahogy az eddig leírtakból kiderül, a Missa simplex szerzőjének nyolcadik miséje. Ezt követően elkészült még a Missa Sancti Gabrielis Archangeli, ami a Missa de Angelis gregorián mise harmonizált változata, valamint egy befejezetlen Requiem is. Hogy ez utóbbit beleszámolta-e Lisznyay miséi közé, nem tudjuk, mindenesetre kérdéses. Így elképzelhető az is, hogy létezhet még egy ordinárium, melyről nincs tudomásunk.

2.4.4. Missa XI. ad annum 1949.

A keletkezési év címben való megjelenítése jelzi számunkra, hogy Lisznyay ezzel a művével nemcsak a saját életében, de a Magyarország történelmében bekövetkezett történelmi változásokra is reagálni kíván. A drámai fordulat bekövetkezte a zeneszerző hangvételének változásában is megnyilvánul. Az a többé-kevésbé folyamatos fejlődés, mely kirajzolódik az eddig írt misékben is, ebben a műben új szintre ér: kialakul szerzőjének szuverén egyéni hangja, amiben már háttérbe szorulnak a korábbi jelentős hatások: Kodály és Dohnányi jelenléte. Új vonás viszont az egyre több érdesedő harmónia, az aszketikusabb, szikárabb zenei anyagok, szűk ambitusú, expresszív dallamok jelenléte, mely szervesen épül bele Lisznyay alapvetően modális-tonális zenei nyelvébe. A szerző ebben a miséjében használ először következetesen akusztikus hangsort és az ebből könnyen képezhető 1:2-es modellskálát. Az új technikák némelyike egyértelműen Bartókhhoz köthető, de a hangzó végeredmény ismeretében nem állíthatjuk, hogy a mű nyelvezete bartókos lenne. Orgonaszólama, bár jóval szerényebb a korábbi misékénél, mégis figyelemre méltó. Szerepe gyakran csak hangadásra, egy-egy akkord beszúrására, rövid átvezetésekre szorítkozik. Ez a hangszerhasználat később is tetten érhető Lisznyaynál, különösen az 1962-ben befejezett ordináriumban. A XI. mise kéziratán a következő ajánlás szerepel: „Kemenes Frigyesnek szeretettel, minden előadási kötelezettség nélkül, de az esetleges bemutató kizárólagos jogával. 1950. I.” Az óvatos megfogalmazás érezteti, hogy a szerző tudja, ezúttal merészebb hangot ütött meg, de talán nem is sejtí, hogy élete egyik legmegrázóbb erejű, legjobb művét írta. Lisznyay szándéka nem valósulhatott meg: Kemenes Frigyes a rákövetkező évben elhunyt.⁵⁹

⁵⁹ HML, 27.

A mű kéziratát Tóth József Miklós pap-zeneszerző, Lisznyay kutatója találta meg a terézvárosi plébánia pincéjében, megmentve azt az utókornak. Mivel a kottában előadásra utaló jelek nincsenek, valószínű, hogy a mise Kemenes halálát követően már nem lett bemutatva. Bucusi László a zeneszerzőről szóló rövid emlékező írásában felsorolja az általa vezényelt Lisznyay-miséket, ezek között sem található a XI. mise. Így nagy valószínűséggel az ősbemutató 2009-ig váratott magára, amikor Tóth Árpád a Szlovákiai Magyar Pedagógusok Kórusával a Mátyás-templomban mise keretében előadta e sorok írójának orgonakíséretével.

Tekintettel arra, hogy a mű mind szerzőjének életművében, mind a kor miseirodalmában kivételes helyet foglal el, a fenti általános jellemzésen túl részletes elemzést is érdemel.

2.4.4.1. Kyrie

A kupolás szerkezetű tétel hagyományos hármas tagolást követ. A d-dór hangnemű Kyrie-szakasz pentaton témával indul, szólamai szabad imitációs szerkesztésben haladnak. A hangnem előbb domináns irányba kanyarodik, majd egy váratlan hangnemi átértelmezésnek köszönhetően a *Christe*-rész esz-mollban indul. A *Christe*-rész kromatikus témáját a szoprán és a basszus mutatja be, ezt szabadon imitálja az alt és a tenor. Itt érhető tetten először a szerző új, expresszív hangja.

12. kottapélda. Lisznyay: XI. mise. Az első *Christe* témája

A single melodic line in G major, 4/4 time. The notes are G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. The lyrics are "Chris - te e - lei - son." with a long note on "son." followed by a double bar line.

13. kottapélda. Lisznyay: XI. mise. Az 1:2-es modellskála megjelenése a harmadik *Christe*-szakaszban

Two staves of music. The top staff is for Soprano and Tenor, and the bottom staff is for Alto and Bass. Both start with a fortissimo (*fff*) dynamic. The Soprano/Tenor part features a chromatic descending line with triplets and slurs. The Alto/Bass part features a more rhythmic, eighth-note pattern. The lyrics are: "Chris - te e - lei - son, Chris - te e - lei - son, e - lei - son." with a double bar line at the end.

Az énekes szólamok kezelésében van valami vonósnégyesszerű, a zene feszültséggel teli hangulatát a disszonanciák (szólamok nagyszeptimen való találkozása), keresztállások jelenlétének köszönheti. A második *Christe*-megszólalás egy alterált undecim-akkordban kulminál, ezt követi a tétel tetőpont-területe: az a cappella kórus kvintkánonban énekel, az eddigi kromatikus fordulatok után az 1:2-es modell jelenléte itt nyilvánul meg először. A *Christé*-ben hallható arpeggio orgona-beszúrások később is visszatérnek a műben. A *Kyrie* visszatérése teljesen szabályos, némi változtatás csak az orgona szólamában található. A *Kyrie* és *Christe* közötti enharmonikus modulációig a visszatérés *Kyrie*-je is eljut, innen a Kóda következik, amely *Kyrie*-szöveggel idézi vissza a *Christe*-rész komorabb zenei anyagát, végül optimistán, D-dúron zár.

2.4.4.2. Gloria

Az Allegretto tempójú tétel indulásának szinte fenyegető, vészjósló karakterét a d-hang és b-moll akkord váltakozása adja. Az orgona harmóniáiban nagyterc-tengely jelenik meg: a d-moll tonikát a b-moll majd fisz-moll akkord követi. A kórus kezdő fellépő kisterce rokonságot mutat a Bartók-védjegy kistercekkal, amelyek utóbbinál számtalan műben előfordulnak. E hatásos felütést az akusztikus hangsorra épülő *Laudamus*-szakasz kvintkánonja követi. A mise nagy részében – így ezen a helyen is – a kórus kétszólamú, a két-két szólam rendszerint unisono, vagy oktávot kopulázva énekel. Az átvezető jellegű *Gratias*-szakasz líd-jellegű hangsorra épül, melynek második foka fel van emelve. A darab során a szerző következetesen kihasználja az átjárási lehetőségeket a diatónia, a líd, az akusztikus hangsor és az 1:2-es modellskála között, így ezek szervesen épülnek egymásra a műben. A tétel közepén hosszabb nyugodt tempójú középrész foglal helyet, ez is két nagyobb egységre osztható: *Domine Deus*- és *Qui tollis*-szakaszokra. A Meno mosso tempójú *Domine Deus* önmagában egy háromtagú (aba) forma. A basszusba került dallamot a felső szólamok hármashangzatai kísérik. Ez a rész mind faktúra mind hangzás tekintetében Kodály-hatást mutat. A szakasz érzelmes H-dúr lezárását az orgona elidegenítő hatású d-f kisterce szakítja meg, hogy átadja a helyet a Sostenuto tempójú *Qui tollis*-területnek. Itt először kétféle imitáció váltakozik.

14. kottapélda. Lisznyay: XI. mise. A Gloria indítása. Az akusztikus hangsor megjelenése a *Laudamus*-szakaszban

The image shows a musical score for the beginning of the Gloria in Mass No. 11 by Lisznyay. It consists of two systems. The first system is for the vocal part (Kórus) and the organ part (Orgona). The vocal part is in 4/4 time, marked 'Allegretto', and includes the lyrics: 'Lau-da-mus te, be-ne - Et in ter - ra pax ho-mi - ni - bus bo-nae vo - lun - ta - tis. Lau-da - mus'. The organ part is also in 4/4 time, marked 'Allegretto', and features a complex harmonic structure with many accidentals. The second system continues the vocal part with the lyrics: 'di - ci mus - te, a - do - ra - mus te, Glo - ri - fi - ca - mus - te. te, be - ne di - ci - mus - te, a - do - ra - mus te, Glo - ri - fi - ca - mus - te.' The organ part continues with a similar complex harmonic structure.

Az elsőben (*Qui tollis peccata mundi*-szakaszok) az erősen kromatikus téma folyamatosan modulál, a szólamok kvartonént (d-g-c-f hangokon) lépnek be, erre válaszol az első *miserere* illetve *suscipe*-szakaszok kvintbelépéses imitációja. Ezeket követi a tétel érzelmi tetőpontját képező *Qui sedes*-szövegrész, amely a *Domine Deus* dallamára visszautaló oktávkanon. Az ellenpontos szerkesztés és bőséges kromatika dacára a Gloria középrészének hangvétele inkább a későromantika felé kanyarodik vissza, elsősorban a harmonizálásnak köszönhetően. Rövid, fanfárjellegű orgona átvezetés után a *Quoniam* idézi vissza a tétel elejét, hogy átadja a helyet a heroikusan mind magasabbra szekvenciázó *Cum Sancto*-szakasznak, ami a tételt lezárja.

Annak ellenére, hogy a tételben számos modern jelenség megtalálható, a Kodály-stílusjegyek és a későromantika hatásai révén a Gloria képviseli legkevésbé a ciklusban megtalált új hangot.

2.4.4.3. Credo

A Credóban fokozódik az akusztikus hangsor, illetve az ebből képzett 1:2-es modellskála jelenléte, és ehhez társul az a tudatos zeneszerzői munka, amely elsősorban a gyakori kánonszerkesztésben mutatkozik meg.

Az Allegro molto tempójelzésű tétel indulása egy orgonapont felett haladó orgona-akkordmenettel kísért lendületes téma a kórusban. A fenti hangsorok már itt megjelennek, majd az *et in unum Dominum* terckánonjában is 1:2-es modellskálát találunk. A tétel első részét az *et ex Patre natum*-szövegrész alatt az első anyag diatonikus verziója zárja le, 3/4-es metrumban.

Moderato tempójelzésűek a 4/4-es *Deum de Deo* és *Genitum non factum* szakaszok, melyekben végig jelen van az akusztikus hangsor. Ugyanerre épül a tétel lassú tempójú középrésze, az *et incarnatus* is, melyben az orgona is részt vesz a téma imitálásában. A *Crucifixus*-ban a tempó tovább lassul: itt a kórus diatonikus dallamot énekel, ehhez társulnak az orgonában a kromatikusan lelépő üres kvintek, amik a drámai hatást fokozzák.

A folytatásban egymást érik a különböző, de mindig lendületes témák: az *et resurrexit* ismét 1:2-es modellben és terckánonban (más anyaggal, mint az *et in unum Dominum*-nál), az indulószerű *Et iterum*, mely egy szekunddal lejjebb az *et expecto*-szakaszban tér vissza, és a változó metrumú *Et in spiritum*-szakasz. Különleges pillanat, ahogy ez a sodró erejű zene egy ponton megáll: a *cujus regni*-nél az orgona diszsonáns tritónusz-kvart akkordjait követően a kórus szűk ambitusú 1:2-es modellskálára épülő dallamot énekel, majd ezt hatásos szünet követi. A *crucifixus* kvintjei a *qui locutus*-ban térnek vissza, majd a Kyrie pentaton kezdőmotívuma hozza el az első téma visszatérését. Az utolsó ütemekben visszaidéződik a *cujus regni* megállás és a Gloria nyitó harmóniamenete is felsejlik egy pillanatra, kapcsolatot teremtve a tételek között, majd a tételt győzedelmes *Amen* zárja le.

A tétel egyike a kor legjobb Credo-megzenésítéseinek: az 1:2-es modell használata által mindvégig feszültséget hordozó dallamok hasonlóságukban is változatosak, a sodró erejű zene megóvja a tételt a sok szöveg megzenésítéséből könnyen fakadó szétdarabolódástól. Az egyszerű faktúrák ellenére (zömmel kétszólamú kórusletét, szerény orgonaszólam) imponáló az ellenpont, a kánonszerkesztés használata. A tétel számos momentuma (például a *cujus regni*-szakasz) mind a kor egyházzeneje, mind a negyvenes évek második felében már jelenlevő népi realizmus szemszögéből nézve kirívóan modern hangzású, erősítve a mű zenetörténeti jelentőségét.

15. kottapélda. Lisznyay: XI. mise. A *cujus regni*-szakasz a Credóban.

The image shows a musical score for the 'cujus regni' section of Lisznyay's XI. Mass. It consists of two systems of staves. The first system has a Chorus (Kórus) staff and an Organ (Orgona) staff. The Chorus part is in G major, 4/4 time, with lyrics 'cu - jus reg - ni'. The Organ part provides accompaniment with a prominent pentatonic motif in the right hand and a more active line in the left hand. The organ part is marked 'P tenebrosa'. The second system continues the Chorus part with lyrics 'non e - rit fi - nis' and the Organ part.

2.4.4.4. Sanctus – Benedictus

Míg a ciklus többi tétele d-ben van, addig a Sanctus-Benedictus tételpáré c-ben, különleges szerepük ezzel is kihangsúlyozódik. Mindkét tétel váza a „g-a-e-d-c-d-e” héthangos pentaton motívumra épül. A Larghetto tempójú Sanctusban az orgona ezzel a motívummal vezeti be az énekszólamokat, majd az altban és a basszusban negyedekben-félkottákban ringatózó osztinátóként jelenik meg. A szoprán és a tenor finom unisono ellenszólamot énekel, ehhez az orgona diatonikus kísérő harmóniái és ellenpontozó dallamtöredékei csatlakoznak. Az alapmotívumot transzponáltan az orgona kommentárjai közé is becsempészi Lisznyay. A *Pleni sunt*-től kezdve az alapmotívum abbamarad, helyette a kórus szólampárokban terckánont énekel, melyet az orgona fel- és leszálló szeptimakkord-mixtúrákból álló harmóniamenete kísér. A rövid tétel tetőpontja a *Hosanná*-ra esik: a kórus ezt *ff* dinamikával szintén az alapmotívum dallamán énekl. A fokozatosan elcsendesülő utolsó ütemekben az orgonán szólal meg újból a pentaton dallam. A tisztán diatonikus kóruszólamok, és az alterált akkordot (főként mellékdomináns harmóniákat) alig tartalmazó orgonakíséret, a nyugodt tempó és békés áhítat kontrasztban állnak a Credo feltartóztathatatlan energiájával, kromatikus harmonizálásával. A Sanctus a ciklus békés szigete, vagy még inkább vihar előtti csend: a drámai hatású és rendhagyó karakterű Benedictust készíti

elő, ami a mise legeredetibb, legeltaláltabb momentuma, de talán nevezhetjük az egész Lisznyay-életmű egyedülálló darabjának is.

A Benedictus szerkezete rendkívül egyszerű: az orgona alsó szólamában a szüntelen szeptolákból ismétlődő pentaton dallam osztinatója szól, *ppp* dinamikától *fff*-ig és vissza, e fölött a jobbkézben váratlan helyeken *b*-oktávok csapódnak be, egy hanggal kiegészítve a pentaton hangkészletet. A kórus itt is szőlampárokban énekel, a *b*-ről induló 1:2-es modellskálára épülő dallam hangkészlete azonban elűt a kíséret hangjaitól. A kórus szólamai az alsó regiszterből küzdelmesen jutnak el szűk ambitusú dallamaikkal a tetőpontig, egymást szabadon imitálva. A *fff* dinamikájú tetőponton a kórus is átvált a pentatóniára: a *Hosanna* szöveg az augmentált alapmotívumon szólal meg. A halkuló tétel az orgona *pp* C-dúr akkordja és a szünni nem akaró *b*-oktáv becsapódások váltakozásával ér véget.

16. kottapélda. Lisznyay: XI. mise. A Benedictus indulása

The musical score is divided into three systems. The first system shows the Chorus (Kórus) and Organ (Orgona) parts. The Organ part features a continuous pentatonic ostinato in the left hand, starting with *ppp* and alternating with *fff* dynamics. The Chorus part is silent in this system. The second system shows the Chorus singing the first line of the text: "Be - ne - dic - tus qui ve - nit in". The Organ accompaniment continues with the pentatonic ostinato, marked *ppp sempre* in the left hand and *pp* in the right hand. The third system shows the Chorus singing the second line: "no - mi - ne Do - mi - ni qui". The Organ accompaniment continues with the pentatonic ostinato, marked *p* in the left hand and *pp* in the right hand. The Chorus part in the third system is marked *p*.

Ez a hallatlanul egyszerű faktúra, amely addig a magyar egyházi zenében példa nélkül való, szerzőjének egyéni, érett gondolkodására és az újdonság iránti nagyfokú fogékonyságára vall: a tétel minden bizonnyal a negyvenes-ötvenes évek templomi zenéjének egyik legújítóbb szellemű darabja.

A következő években Lajtha és Soproni is jelzi egy-egy miscémében a szorongattatás, bizonytalanság napjait, utalva ezzel az ötvenes évek magyarországi helyzetére. Lisznyay ezzel szemben csak egy évszámot ír a címbe: 1949. Mégis, ez a Benedictus talán minden más ekkor írt misénél jobban kifejezi azt a keserűséget, kilátástalanságot és rettegést, amely az országot ezekben az években jellemezte. De talán nem járunk messze a valóságtól, ha e történelmi perspektívát kiterjesztjük az előzményekre, az egész második világháborúra, és az azt követő viszontagságos időszakra. Ezt a feltevést megerősíteni látszik a ciklus békéért könyörgő zárótétele is.

2.4.4.5. Agnus Dei

Az utolsó tétel több korábbi anyag visszaidézésével keretezi a ciklust, ám a visszatérő zenék felhangzásakor Lisznyai kerül a sablonos megoldásokat. Az első és második *Agnus Dei* a Gloria indítását hozza vissza módosított alakban. A kezdeti Tremando („remegve, remegtetve”) utasítás nem is annyira a tempóra és az ének módra, mint inkább a kifejezésre vonatkozik: a felirat valószínűleg a zene gyászos karakterét húzza alá. A tétel tölcser alakban kinyíló témáját először a férfiak éneklék.

17. kottapélda. Lisznyay: XI. mise. Az Agnus Dei első ütemei

The musical score consists of three staves. The top two staves are for Tenor and Bass, both in 5/4 time. The Tenor part starts with a *pp* dynamic and a *Tremando* tempo marking (♩=56). The Bass part also starts with *pp* and *Tremando*. Both parts have dynamic markings of *pp*, *f*, and *p* throughout the first three measures. The lyrics are: "Ag-nus De - i qui tol-lis pec - ca - ta mun - di:". The bottom staff is for the Organ, starting with a *p* dynamic and a *Tremando* tempo marking (♩=56). It has dynamic markings of *p*, *mf*, and *f* in the first three measures.

A Gloriából átvett harmóniak módosulnak, amennyiben a *d* hang és *b*-moll akkord után nem *fisz* moll, hanem enharmonikusan *fisz*-dúrként hangzó *fisz*-*cisz*-*b* hármashangzat szól. Ez az apró változtatás nagyon kifejező harmóniai szituációt idéz elő. A *miserere*-szakaszok jellegzetességei az ismétlődő sóhajmotívumok. További rafinált tételközi tematikus kapcsolat, hogy a második *Agnus*-szakaszhoz a Kyriét bevezető pentaton motívum 1:2-es modellskálára adaptált változata vezet. A harmadik *Agnus* fájdalmas-érzelmes homofóniája után a *Dona nobis* jalkiáltásai merészen harmonizáltak: a párhuzamosan mozgó kóruszólalomok kétércű-, nóna- és bő terckvart-akkordokból álló harmóniamenetét az orgona *ff* arpeggiói (melyek a Kyriében és Benedictusban található figurációk egyesítéséből keletkeztek) ellenpontozzák. A kirobbanó első *Dona nobis* után e szövegrész korálszerű letétben ismétlődik meg, vigasztalást hozva a drámai tétel végére. Hogy teljes legyen a ciklus tételei közötti kapcsolatrendszer, a kódában felcsendülnek a Benedictus szeptolái és becsapódásai az orgonában, miközben a kórus *d*-*a*-*fisz*'-*gisz*' záróakkordja megegyezik a *Credo* *cujus regni*-szakaszának orgonaszólalmában található egyik harmóniával.

2.4.5. Egyházi művek az ötvenes-hatvanas években

Lisznyay korábban folyamatos zeneszerzői termése az ötvenes évekre elapadt. Új munkahelyén, a Dohány utcai zsinagógában írt ugyan a zsidó liturgia számára egy ünnepi orgonaművet és jó néhány kórusfeldolgozást, de a leginkább az improvizáción alapuló praxis a komponálásra kevésbé hatott ösztönzőleg, mint a katolikus liturgia. Közben a terézvárosi templom kórusa is hanyatlásnak indult, ami egyaránt magyarázható Kemenes Frigyes halálával és az ötvenes évekre megváltozott politikai légkörrel. Lisznyay 1951 első felében még folytatja korábbi offertórium-sorozatát, mely sok tekintetben rokonságot mutat a XI. mise eredményeivel, de a teljes évfolyam nem készül el. Ezután, akárcsak Bárdos vagy Deák Bárdos esetében, az újabb egyházi kompozíciók írása nála is esetlegessé válik. Lisznyay a Terézvárosból történő 1956-os távozása után hosszú évekre hullámvölgybe kerül.

1954-ben kísérlet nélküli egyszólamú magyar misét ír. Ez a mégoly marginális próbálkozás is egyik bizonyítéka annak, hogy a II. Vatikáni Zsinat előszeleként a zeneszerzők már az ötvenes években gondolkodtak a magyar szövegű ordinárium-megzenésítések lehetőségein. Nem lehet véletlen, hogy ugyanebben az évben készül el

Harmat⁶⁰ egyetlen és Halmos első magyar nyelvű ordináriuma is. Feltételezhetjük, hogy megírásuk mögött ugyanaz a felkérés állhat.

2.4.5.1. Missa antiqua

A következő Lisznyay-mise 1957 első feléből való. Az a cappella vegyeskarra írt Missa antiqua írásakor annak szerzője nem áll már többé a katolikus egyház alkalmazásában. Nem tudni, kiknek és milyen alkalomra komponálta a ciklust, de a komponálás hátteréhez két feltevés kínálkozik. Az egyiket a darab stílusa támasztja alá: a Missa Antiqua, mint arra címe is utal, zenéjével régi korok hangzásait eleveníti fel. A későreneszánsz kismester bőrébe bújó Lisznyai e stílusgyakorlatot kompozíciós etűdként is írhatta, kipróbálva magát a XVI.-XVII. század modális keretei között. A másik feltevés a darab könnyű előadhatóságából, elsöre is szembetűnő uzuális voltából fakad: ez a jól énekelhetőség, praktikusság a darabot könnyen elérhetővé teszi amatőr kórusok számára is, tehát feltételezhető, hogy a szerző e művét egy létező kórusnak komponálta liturgiai használatra. Semmilyen jel nem utal viszont arra, hogy a mű megírása mögött 1956 változó politikai légköre állna, szemben más 1957-ben keletkezett misékkal.

A Missa antiqua több szempontból is kivételnek számít a Lisznyay-misék között. A szerzőnek ez az egyetlen jelentősebb ordináriuma, melyben lemond a hangszerkíséretéről, illetve amelyben a saját hangja helyett stílusjátékot vállal fel. A darab reneszánsz hangütésével kapcsolatban gyakran elhangzik Palestrina neve. A Palestrinára jellemző virtuóz vokálpolyfóniával szemben a mű faktúrája azonban túlnyomórészt homofón, ezzel jobban kötődik a késő XVI. század egyszerűbb motettáinak világához, például Anerio vagy Ingeneri műveihez, mint a nagy reneszánsz mester miseciklusaihoz.

A da capo visszatéréses szerkezetű Kyrie első és harmadik része akkordikus szövésszerű, míg a *Christé*-ben imitációs szerkesztés nyomaira lelhetünk. Utóbbinak témája a ciklus egészében jelen levő tematikus kapocs, mely soha nem a tételek elején, hanem egy-egy középső részen bukkan föl.

⁶⁰ Maros Rudolfné Harmat Jerry: „Harmat Artúr műveinek jegyzéke”. In: Lukin László (szerk.): *Harmat Artúr. Emlékkönyv születésének 100. évfordulójára*. (Budapest, Zeneműkiadó, 1985.): 169.

A Gloriát egyszerűen ritmizált homofón szakaszok keretezik. A középrész formálásának érdekessége, hogy a *Domine Deus, Rex*, a *Domine Fili* és a *Domine Deus, Agnus* sorok által kínált hármas tagolás lehetőségével nem él a szerző. Az első két sor azonos anyaggal szekvenciát alkot, itt nagyobb a szólamok önállósága, míg a harmadik – a Gloria közepén elhelyezkedő – sor homofón letétjével a tételt keretező akkordikus részeknek feleltethető meg. A *Qui tollis* soroknál jelenik meg a *Christé*-ből ismert közös motívum, ezt a basszus szólam egyedül énekli, erre felel a kórus négyszólamú *miserere*-je. Az első anyag visszatérése (*Quoniam*) után friss hatású, de nagyon rövid a *Cum Sancto* parányi imitáció-kezdeménye.

A Sanctus-Benedictus két rövid tétele az eltérő szövegadaptációtól eltekintve azonos zenéket tartalmaz, utóbbi rövidebb. A *Pleni sunt* szakasz hordozza a közös témát (ez a szakasz a Benedictusban kimarad), majd a *Hosanna* a *Cum Sancto*-hoz hasonlóan rövid imitáció. Az ABA felépítésű Agnus Dei első és harmadik része a Gloria *Qui tollis*-soraihoz hasonlóan válaszos felépítésű, a *Christe*-téma pedig a második szakaszban kap helyet.

A Missa antiqua egyszerűsége ellenére szellemes darab, melyen érezni a szerző reneszánsz zene iránti szeretetét. A mű jelenleg is szerepel több kórus repertoárján. Könnyen megtanulható, jól használható ordinárium.

2.4.5.2. Mise 1961/62-ből – Missa pro memoria A. Harmat

A Lisznyay-émlékfüzet válogatott műlistájában szereplő Missa pro memoria A. Harmat feltehetőleg azonos azzal a kézirattal, ami az Országos Széchényi Könyvtár zenei gyűjteményének katalógusában a Mise 1961/62-ből címet viseli. E kézirat szerint a mű 1961 novembere és 1962 augusztusa között – tehát feltűnően hosszú ideig készült. Harmat Artúr 1962 áprilisában hunyt el, így kézenfekvőnek tűnik, hogy a néhány hónappal később befejezett művet ajánlotta Lisznyay egykori tanára emlékének, bár a kéziratban ez nincs feltüntetve.⁶¹

A vegyeskarra és orgonára írt mű Kyriéje, Gloriája és Credója már 1961 végére elkészült, míg a hátralevő tételei csak 1962 nyarán. A Lisznyay életének legnehezebb periódusában írt ciklus, jóllehet nem egységes színvonalú, mégis fontos állomás a szerző stílári fejlődésében. Sok tekintetben a XI. mise által elkezdett hang folytatója,

⁶¹ HML, 31.

de megfigyelhetőek benne stílusjegyek is, melyek a hetvenes évek Lisznyay-hangját előlegezik meg.⁶²

A Kyrie komor hangvétele a XI. mise szűkszavú, kissé aszketikus hangjának folytatója. A gyakran csak jelzésértékű orgonaszólamban már feltűnnek a késői orgonaművekben (Meditatio, III. szonáta) gyakran előforduló, általában kromatikus, töredezett dallamok. A Gloria lendületesen, az orgona és kórus váltakozásával indul. A *Domine Deus* szövegrésztől ismét megjelennek az orgona kromatikus hangpárjai, majd a *Qui tollis*-tól kezdve a Kyrie könyörgő, mormoló kórusa tér vissza hosszú orgonapontok felett. A visszatérés után a *Cum Sancto* imitációjával zárul a tétel.

A Credo tételben figyelemre méltó a kvintkánonok szerepe, valamint számos szövegábrázoló gesztus. Ilyen az *et incarnatus*-t bevezető leszálló dallamú orgonaszólamban, a *crucifixus* alatt fokozatosan begyorsuló trilla, a *passus*-szakasz után a halált jelképező két orgonaakkord, az *Et resurrexit*-nél felhangzó kürtmenet és az *et ascendit* felfelé törő torlasztott imitációja. Külön említést érdemel, hogy a harmóniákra mindig érzékeny Lisznyay ebben a tételben használ először nagyobb számban kvartakkordokat, melyek egyértelműen kései stílusának előhírnökei. Az általuk képviselt új harmóniai gondolkodás a későbbi, kísérletező jellegű művekben fokozatosan szorítja ki a korábbi szeptim- és nónakkordok dominanciáját.

A Sanctus-Benedictus a mű legkésőbb elkészült tétele. Sem faktúrájában (főleg egy-, ritkábban kétszólamú kórus) sem stílusában (például a *Hosanna*-szakaszok korábbi zenetörténeti kort idéző fanfárjai) nem mérhető össze az első tételek színvonalával, és ezt alátámasztja formálásának kidolgozatlansága is, elsősorban a túlságosan rövidre zárt *Hosanna*-területek. A Lisznyay-misékben ritkaságszámba menő érdekesség a Benedictus első felében található, orgonapont fölött elhangzó rövid szoprán szóló. A folytatásban a Sanctus anyagai következnek némileg variálva illetve transzponálva.

Nem hoz különösebb újdonságot a záró Agnus Dei tétel: a bevezetést követően a Kyrie anyagai térnek vissza variálva. Feltűnő a műben a '61 végén és a '62 nyarán keletkezett tételek színvonalának különbözősége. Nem tudjuk, hogy az első három tétel után miért hagyta abba a munkát több mint fél évre Lisznyay, de a kezdeti tételek izgalmas megoldásai után a Sanctus és az Agnus Dei összecsapott munkának tűnnek.

⁶² uo.

Ez azonban nem változtat a ciklus előremutató szerepén a szerző életművében. Valószínűsíthető, hogy a mise a mai napig nem került bemutatásra.

A továbbiakban három ordináriumot⁶³ írt még Lisznyay, melyek közül a Boldogasszony-misét a II. Vatikáni Zsinat utáni magyar népmisék csoportjában tárgyaljuk, az ezt követő, vegyeskarra és orgonára írt Váci mise és az egyszólamra és orgonára komponált Missa Simplex II. pedig már a hetvenes évekből való, ez az időszak pedig már kívül esik a disszertáció által vizsgált két évtizeden. E késői misék közül a legfontosabb a már súlyos betegségben komponált magyar nyelvű Váci mise, melyben a szerző az új stílusjegyeinek egész skáláját vonultatja fel. A mű alapvetően tonális voltát jelzik a tételek előjegyzései, de gyakoriak az atonalitásba hajló kromatikus motívumok és a fentebb említett disszonánsabb harmóniavilág jelenléte.⁶⁴

2.5. Egyéb misék az ötvenes évek első felében

2.5.1. Ottó Ferenc

Ottó Ferenc (1904-1976) zeneszerzést Milánóban Alfiero Arecciónál, majd Budapesten Kodály Zoltánnál tanult. Életművének nagyobbik részét vokális kompozíciók alkotják, írt operát, oratóriumot és számos egyházi művet. Zenéjét nem jellemzi sem figyelemre méltó egyéni hang, sem különösebb szakmai felkészültség, egy latin és három magyar nyelvű miséje okán azonban helyet érdemel a dolgozatban. A harmincas években a Palestrina kórusban éneklő Ottó katonaként részt vett a II. világháborúban, ahol amerikai hadifogságba esett. 1949-ben népi demokrácia elleni szervezkedés vádjával életfogytiglani fegyházra ítélték, ahonnan 1956 nyarán amnesztiával szabadult.⁶⁵ Első miséje mindenekelőtt keletkezéstörténete miatt érdekes. Szerzője 1956 tavaszán a váci börtönben kezdte el komponálni gregorián témákra. Itt három tétele készült el, a Kyrie, a Sanctus és a Benedictus, melyek kéziratán a következő felirat olvasható: „Kassa László kedves barátomnak, váci rabtársamnak az 1956 húsvétján leírt sok szép gregorián dallamért, amelyekben elmélyülhettem..., s amire kinn az életben talán sohase lett volna alkalmam.” A ciklus szerzőjének szabadulása után kiegészült a Gloria, Credo és Agnus Dei tételekkel, valamint Allelujával. A műben Ottó különböző gregorián

⁶³ A Lisznyay-émlékfüzet műjegyzékében szereplő Szent Gellért mise (1967) a szent ünnepének proprium tételeit tartalmazza.

⁶⁴ HML, 33.

⁶⁵ Magyar Életrajzi Lexikon. <http://mek.oszk.hu/00300/00355/html/ABC11371/11548.htm>

misetételeket dolgoz fel: a Kyrie a IX., a Gloria a II., a Sanctus a IV. gregorián mise dallamán, a Credo pedig az ötödik tónusú gregorián Credo-dallamon alapul. Az eredeti dallamokat a szerző nem cantus firmusként használja, hanem a motívumokat kiindulási pontként kezeli, ahonnan szabadon szövi tovább a szólamokat, esetenként új anyagokkal kombinálva a gregoriánt. Típusában így leginkább a reneszánsz kor parafrázis-miséire emlékeztet. A mű egy-két vezetőhang megjelenésétől eltekintve teljesen modális; harmonizálásában, disszonanciakezelésében a reneszánsz gyakorlatot követi. Polifón szerkesztésének köszönhetően szólamai önállóak, de nem követik a klasszikus vokálpolifónia mestereinek mintáit: az imitációs technika nem jelenik meg a műben.

Az 1965-ben készült Lengyel milleniumi mise propriumszövegeket dolgoz fel. Egy évvel később keletkezik első népmiséje, melynek érdekessége, hogy elkészül gyülekezetre és kórusra írt verziója is, melyet szülőfaluja, Valkó templomi kórusának írt. Ottó második magyar miséje kevés kiadott műve közé tartozik, tételei közül gregorián ihletésű, zsoltározó részekkel tagolt Credója érdemel említést. Ottó Ferenc életművének legizgalmasabb részét számos ütőhangszeres kompozíciója, köztük több, az ifjúság részére készült mű alkotja,⁶⁶ melyek a maguk korában ritkaságnak számítottak Magyarországon. A XX. századi egyházzene egyik kivételes vállalkozása egyik időskori darabja, az 1973-ban írt III. magyar mise vegyeskarra és ütőegyüttesre, amit a hatvanas évek végén indult gitáros egyházzenei gyakorlatra adott válaszként komponált, és amely a Tardy László által vezetett Mátyás-templombeli ifjúsági énekkar repertoárjának kedvelt darabjává vált.

2.5.2. Soproni József

Az 1930-as születésű Soproni József az elmúlt fél évszázad kiemelkedő magyar komponistája. Misetermése két alkotói periódusában készült, az ötvenes években illetve 1990 után. Előbbi időszakban készült két ordináriuma a *Missa brevis* és a *Missa in diebus iniquitatis*. Bár nem járult hozzá korai miséinek tanulmányozásához, a vele készült interjú⁶⁷ során fontos adalékokkal szolgált az ötvenes évek egyházzenei életének megismeréséhez. Míg a dolgozat tárgyát képező miseirodalom az elenyésző kivételtől

⁶⁶ Ezek közül is kiemelkedik az Orosz szöttes és a Bolgár szöttes című alkotás, valamint a konyhai eszközökre írt Konyhakoncert, ami barátja, Balázs Oszkár növendékei számára készült.

⁶⁷ Interjú Soproni Józseffel. 2012. 12. 13.

eltekintve Budapesthez kötődik, addig Soproni 1952-ben keletkezett korai miséi kapcsán lehetőségünk van betekinteni szülővárosa, Sopron egyházzenei életébe is. A város ezen a téren nagy hagyományokkal rendelkezett: a város egyházi ének- és zenekarát a 19. század első felében alapították.⁶⁸ Az együttes repertoárjához elsősorban a bécsi klasszikusok és Schubert, később a német cecilianista szerzők miséi tartoztak. A helyi zenei vezetők naprakészségét jelzi, hogy a negyvenes években már énekelték a liturgiában Kodály Missa brevis-ét és Bárdos Missa tertiáját. Ebbe a közegbe született bele Soproni József, aki egészen fiatal korától kezdve a Szent Mihály templomnak, majd 1947-től a Domonkos templom fiatalokból alakult kórusának orgonistája lett. 1952-ben, Missa brevis-ének komponálása idején már Viski János zeneszerzés-növendéke volt a budapesti Zeneakadémián, de ekkor még aktívan részt vett Sopron egyházzenei életében. Művét vegyeskarra és orgonára írta. A kor viszonyairól ad érdekes információt az a tény, hogy a mise írása nem volt titok, a készülő darabot megmutatta tanárainak, Viskinek, Járdányinak és Harmatnak, és diáktársai is többen tudtak róla. Soproni úgy látja hatvan év távlatából, hogy ezzel a művével sikerült kiírnia magából Kodály stílusát. A misére, szavait idézve, „kodályi nyelvezet, de nem kodályi formulák” jellemzőek.

Soproni szerint szülővárosában az ötvenes években sem maradt abba az élénk egyházzenei élet, a félelem légköre a Rákosi-diktatúra éveiben nem szivárgott be a templomokba, és ennek okaként említi, hogy a városban évszázadok óta békében élt számos népcsoport és felekezet. Az interjúban megemlíti még, hogy az állam embereinek figyelmét és energiáit jobban lekötötte a város környékén húzódó határsáv őrzése, mint a békésen éneklő közösségek. A Missa brevis így éveken keresztül részét képezhette a helyi kórus repertoárjának.

A második ordinárium, az 1957-ben készült *Missa in diebus iniquitatis* (Mise az igazságtalanság napjaiban) címe már az 1956-os forradalmat követő időszak szorongással teli légköréről tanúskodik. Az a cappella vegyeskarra íródott ciklust Soproni elmondása szerint egyszerű homofón faktúra jellemzi. Hogy keletkezése után nem lett bemutatva, az egyrészt a forradalom után a megtorlások következtében megváltozott közhangulat, másrészt az egyre érettebb hangot megütő szerző önkritikájának számlájára írható.

⁶⁸ Interjú Soproni Józseffel. 2012. 12. 13.

2.6. Forradalom után - misék 1957-ből

Az 1956-os forradalom és szabadságharc hatása egyértelműen kimutatható a magyarországi misetermésben. Míg az 1949 és 1956 közötti időszakból hat misekompozíciót ismerünk, addig 1957-ben egy év leforgása alatt keletkezik ugyanennyi. Nem mindegyikük megírásának háttérében áll a forradalom, de pusztán létük bizonyítja, hogy az események hatására a korábbi évekre jellemző hallgatás megtört, és természetes, hogy akadtak zeneszerzők, akik hitük kifejeződésének szükségességét érezték e nehéz időkben. Ez a tendencia összefüggésbe hozható más, ekkor induló folyamatokkal. 1956 után a komponisták fokozatosan oldották le a szocialista realizmus jelentette stiláris béklyókat, és elkezdődött egy szélesebb körű tájékozódás, amely a nyugati irányzatok megjelenését vont maga után a magyar zeneszerzésben. Erről a változásról bővebben Dobos Kálmán miséje kapcsán írunk. 1957-ben Vincze Ottó, Lisznyay Szabó Gábor, Hidas Frigyes, Dobos Kálmán, Károlyi Pál és Soproni József írtak miséket. Közülük Lisznyay Missa antiquájáról és Soproni Missa in diebus iniquitatis-áról már a korábbiakban szóltunk. Feltűnő, hogy a hat komponistából négyen még pályakezdő éveikben vannak ekkor, és talán épp fiatal koruk adja a bátorságukat ahhoz, hogy a megtorlás évében egyházi zenét merjenek írni.

2.6.1. Egy forradalmi mise – Károlyi Pál: Missa in memoriam diei 23. Octobris

A forradalom hatása legközvetlenebbül az eseményeket huszonkét évesen átélő Károlyi Pál első miséjén érződik. Az 1934-es születésű Károlyi Szelényi István zeneszerzés növendéke volt, majd 1956-ban került a zeneakadémiára, ahol tanára Viski János lett. Viski halála után Farkas növendékeként diplomázott, mivel azonban tanárai darabjait a „rothadó kapitalizmus zenéjének” bélyegezték, csak többszöri nekifutásra. A hatvanas évektől élénken érdeklődött az észak-európai és a lengyel avantgarde eredményei iránt, ezek hatására alakította ki saját stílusát. Zenéjével a legnagyobb sikereket a hetvenes években aratta.

1956. október 23-án közvetlen szemtanúja volt az eseményeknek, majd november 4. után elhatározta, hogy egy misében állít emléket a forradalomnak. Miseírási szándékának másik gyökereként említhető, hogy korábban rendszeresen részt vett a Mátyás-templomban azokon a szentmiséken, amelyeken Bárdos Lajos vezette az

énekkart. Károlyi visszaemlékezései szerint⁶⁹ Bárdos a zenészek felkészületlenségétől függetlenül elementáris előadásokat vezényelt. Károlyi itt ismerkedett meg a klasszikusok ordináriumaival, melyek közül Haydn Nelson-miséjét említette, mint saját miséjének egyik nagy példaképét.

A szólistákra, vegyeskarra és zenekarra komponált mű kétségtelenül ambiciózus vállalkozás volt a zeneakadémia első évében járó fiatalembernek. A nagyszabású alkotás igazi tanulódarab, írása közben Károlyinak folyamatosan változott zeneszerzői érdeklődése és stílusa. Első két tételének harmóniavilága romantikus alapokra épül, a Credóban azonban már megjelennek az atonalitás felé mutató kromatikus fordulatok, az eklekticizmustól és a formát széttagoló sok zenekari közjátéktól a tétel nagyon egyenetlenné válik. A forradalomra való utalás ebben a tételben a legnyilvánvalóbb: a bevezető részben a Himnusz-dallam hangzik fel átharmonizálva. Így alkot közösséget Lajtha szintén forradalmi VII. szimfóniájával és Vincze Ottó miséjével, amelyekben a téma szintén megtalálható. Az ugyancsak eklektikus Sanctus és Benedictus vezet az Agnus Dei tizenkétfokú témájához. A mű stílusának változásával arányban az egyes tételek egyre kevésbé megoldottak. A stílusegység hiánya mellett a másik felrőható probléma, hogy a mű során megjelenő egyre kromatikusabb témák többségénél a szerző nem veszi figyelembe az énekelhetőség szempontjait. Ez a jelenség a hatvanas évek végén írt második Károlyi misében is feltűnik, ezt a művet azonban a dolgozat következő fejezetében tárgyaljuk.

Hogy a forradalom novemberi leverését követően a társadalom nagy részében hetekig, hónapokig tartott a hit, hogy még nincs veszve minden, jól mutatja, hogy Károlyi a komponálással egy időben a mű bemutatóját is elkezdte szervezni, amit 1957 tavaszára tervezett. Az akciónak Szabó Ferenc vetett véget, aki márciusban a fiatal szerzőt behívatta és megtiltotta neki a mise előadását. A teljes ciklus végül csak 1963-ra készült el – ez a hat év érthetővé teszi a műben tapasztalható stílári változásokat – és bemutatására a mai napig nem került sor.

⁶⁹ Interjú Károlyi Pállal. 2011. 06. 18.

2.7. Szocialista realizmus a miseirodalomban

Az ötvenes évek korstílusában két 1957-ben keletkezett műben a legnyilvánvalóbb, ezek Vincze Ottó és Hidas Frigyes kompozíciói.

2.7.1. Vincze Ottó d-moll miséje

Főként az alkalmazott zene világában működött Vincze Ottó (1905-1984), az ötvenes-hatvanas évek sikeres színházi és filmzeneszerzője, a Magyar Rádió és több budapesti színház munkatársa. Az 1957-ben szólólistákra, vegyeskarra és zenekarra komponált d-moll mise apparátusával kuriózzá számított az ötvenes-hatvanas években. Megírása Tardy László elmondása szerint nem történelmi, hanem személyes indíttatású, a művet Vincze felesége betegágya mellett komponálta, tekinthető tehát egyfajta gyógyulásért adott felajánlásnak. A mű partitúrájának olvasásakor azonban nem kerülheti el figyelmünket a záró tételben megjelenő Himnusz motívum, amire a *dona nobis pacem* szöveget énekli a kórus. Ez az utalás egyértelművé teszi, hogy Vincze Ottó sem tudta kivonni magát 1956 hatása alól miséje komponálása közben.

A mise hangvétele az ötvenes évek jellegzetes stílusát képviseli. A népzenei ihletettség nincs számottevően jelen, a mű közérthető nyelvezete, modális dallamvilága, egy-két exponált pentaton motívuma inkább köthető a kor világi kantátáihoz, a fentebb említett emblemikus Szabó Ferenc és Sugár Rezső oratóriumokhoz. A harmonizáláson, hangszerelésen érződik leginkább a szerző alkalmazott zenei tapasztalata, számos megoldás a későromantika világát idézi.

A lassú tempójú, hagyományos felépítésű Kyrie tétel jellegzetességét a vonósokon megjelenő kopogó kísérfigura, és a d-mollt színező, szekundos-kvartos, finoman diszsonáns harmóniák adják. A Gloria izgatott akusztikus hangsorra épülő, harcias karakterű indulása után sajátos dramaturgiára lehetünk figyelmesek. Az intenzív kezdés után az utolsó *f* dinamikájú hely a *Deus pater omnipotens*-szakasz a tétel felénél. Ezután a még élénk *Domine Fili*-szakasz halk visszhang-effektusai, majd a Molto tranquillo tempójelzésű *qui tollis*-szakasz következnek. Utóbbi bővített szekundjai által egzotikus dallamvilág jelenik meg a műben. A legkülönlegesebb megoldás a gyors visszatérés elmaradása: az éterien hangszerelt, Adagio solenne feliratú *Quoniam*-szakasz Lisztet idéző tartott akkordjai felett mixolíd színezetű dallam zárja a tételt.

A kor tipikus hangja a koncentrált gyors-lassú-gyors felépítésű Credo menetelő zenéje, amely egyrészt katonás jelleget kölcsönöz a tételnek (mozgalmi dalokra emlékeztetve), másrészt rokonságot mutat a dudanótákkal is. A lassú középrész *et incarnatus*-szakaszánál az *ex Maria virgine* szavak felett felhangzó klarinét magyaros dallama közhelyszámba megy a kor zenéjében. A Sanctus-Benedictus tételpár pasztorális hangulatú, a két részt prelúdiumnak nevezett hosszabb zenekari átvezetés köti össze. A Benedictus szeptim-felbontásos témája diszkréten emlékeztet Debussy *Lenhajú lány* című prelúdjének motívumára. A záró Agnus Dei tétel a Kyrie anyagát hozza vissza, egyedül a *Dona nobis pacem*-nél jelenik meg új zene, a már említett négyhangos himnusz-idézettel.

Vincze Ottó második miséjét a nyolcvanas években, kevéssel halála előtt írta, ekkor már a II. Vatikáni zsinat szellemében magyar szövegre. A romantikus ihletésű mű az első mise stílusát folytatja, de a romantika hatásai talán még nyilvánvalóbbak benne. Az első misét Bárdos Lajos, a másodikat Tardy László mutatta be a Mátyás-templom együttesével.

2.7.2. Hidas Frigyes: Missa brevis

Nem köztudomású, hogy Hidas Frigyes (1928-2007) pályája elején orgonistaként, karnagyként és zeneszerzőként aktív részese volt a budapesti egyházzenei életnek. Hidas egyike azon zeneszerzőknek, akikre a Magyar Kórus mozgalom potenciális második generációjának képviselőjeként lehet tekinteni. Édesapja Harmat Artúr növendéke volt az egyházzene szakon, mindketten Harmat irányítása alatt zenéltek a Bazilika együttesében, akinek lemondása után idősebb Hidas vette át a kórus vezetését 1957 és 1962 között.⁷⁰ Fia itteni működésének tanúja néhány orgonaműve és az 1957-ben írt Missa brevis. Hidas zeneszerzői munkássága – hasonlóan Vincze Ottóéhoz – az alkalmazott zenéhez kötődik, de emellett sokoldalú alkotó, aki *gebrauchsmusik*-jával, pedagógiai darabjaival sokat tett a fúvós repertoár megújításáért. Stílusa nem kötődött irányzatokhoz, ő magát az utolsó romantikus zeneszerzőnek nevezte.⁷¹

A szoprán szólóra, vegyeskarra és orgonára írt Missa Brevis az évtized miséi közül a leggyakrabban előadott kompozíció. Praktikus, könnyen megtanulható

⁷⁰ Hidas több nekrológiájában szerepel az az állítás, hogy a bazilika kórusát 1957 és 1962 között vezette, Tardy *A magyar katolikus egyházi zene és ének* című írásában viszont id. Hidas Frigyeset említi. Tardy, 364.

⁷¹ http://kincsestar.radio.hu/ktz/hidas/hid_cikk_radioujsn.htm

használati zene, ami lényegre törő formálásával a liturgia szempontjait messzemenőkéig figyelembe veszi. Zeneszerzői megoldásaiban fellelhetjük a kor számos kliséjét, de ezt ellensúlyozza szerzőjének üde hangja, dallaminvenciója és a szellemes harmóniai megoldások.

Kyriéje a kortársak (Bárdos, Vincze, Lisznyay) miséiben is gyakran használt akusztikus hangsorral indul, de amíg előbbieket a hangsorral előszeretettel párosítanak feszült, drámai hangvételt, addig Hidas Kyriéjének pasztorális hangvétele ezektől eltér. Kroó György az ötvenes évek zenéjének legtipikusabb vonásai között említi a mixtúrás harmonizálást, illetve a melléktémák kvart-szekund dallamvázát és a fekvő akkorddal történő kísérést.⁷² Ezen vonások mindegyike jelen van a *Christe*-szakaszban, de később, például a *Gloria Gratias agimus*-szakaszában is találni fekvő akkordos melléktémát.

Az ABCA formában íródott Gloria mixolíd indítását archaizáló üres kvintek és modális környezetbe helyezett szeptimakkordok jellemzik, hangvétele Sugár Hósi énekének archaizáló hangjával rokonítható. A *Gratias*-szöveggel induló B rész is a fentebb említett tipikus melléktéma-szakasz orgonaponttal és fekvő akkordok kíséretével. A nyugodtabb középrész funkcióját betöltő *qui tollis*-szakasz (C rész) egyértelmű Kodály hatást mutat. Az A formarész a *Quoniam*-szövegnél tér vissza.

Az Allegro tempójelzésű Credo felépítése kétepzódos rondóformát követ. A 6/8-os tématerület táncos karakterű. Repetáló motívummal induló kóruszólámát kromatikus tercmenet ellenpontozza a hangszerkíséretben. A téma profán karaktere miatt a tétel eltér a ciklus hangütésétől (3. fakszimile). Harmonizálásában nem egyszer előfordulnak kéttercű akkordok, valamint nóna-, és undecim-hangzatok is.

Az erőteljesen induló rövid Sanctus fokozatosan halkul a *Hosanná*-ig, amiben az egyszólamú nőikar az orgonán megszólaló dallamot kíséri. A szoprán szólólista által énekelt bensőséges Benedictus tematikájában visszautal a mű korábbi kvint-szeptim dallamvázú motívumaira (*et in terra* és *Domine Deus Rex* a Glóriában illetve az orgona kezdőmotívuma a Credóban). A *Hosanna*-szakasz a korábbi *Hosanna* augmentált, variált visszatérése.

A komorabb hangvételű Agnus Dei egyetlen nagy fokozás a férfikar kezdeti témájától a *Dona nobis* tetőpontjáig, majd a négyütemes kóda a Kyrie motívumát hozza

⁷² Kroó, 69.

vissza. A tétel kevésbé kidolgozott, mint az azt megelőzők, bevezető zenéje nagyobb léptékű kiteljesedést ígér.

3. faksimile. Hidas: Missa brevis. A Credo első ütemei

The image shows a handwritten musical score for the beginning of the Credo in a Missa brevis by Hidas. The score is titled "Credo" and marked "Allegro". It features staves for Soprano and Alto (S+A), Tenor and Bass (T+B), and Organ. The lyrics are: "f Patrem omnipot-entem fac-to-rem coe-li et ter-rae, visi-bili-um om-ni-um, et in-vi-si-bi-li-um." The organ part is written in a complex, rhythmic style with many sixteenth and thirty-second notes.

A mű népszerűsége az egyszerű faktúrának is köszönhető. A kórus gyakran énekel egy- illetve két szólamban, a műben túlsúlyban vannak a homofón szakaszok. Feltűnő az imitációk kerülése is, az egyetlen kivétel a Credóban található *Qui cum Patre*-szakasz kétszólamú imitációja. A mű orgonaszólama hangszerszerű és nem támaszt különösebb nehézséget az előadóval szemben. Erénye, hogy időnként kilép a kísérő szerepből, ilyen helyek a Credo közjátékai illetve a Sanctus és a Benedictus szólistikus dallamai. Koloss István, a Szent István bazilika későbbi orgonistája a mű Gloria, Sanctus és Agnus Dei tételeit kiegészítette egy-két ütemes, stílushű orgona-előjátékokkal, amelyek a kórus hirtelen belépéseit orvosolják, azonban nem nélkülözhetetlenek az ordinárium előadásához.

Hidas második miséjét a kilencvenes évek elején komponálta, abból az alkalomból, hogy az utolsó szovjet katona is elhagyta Magyarországot.⁷³ A *Missa in honorem Reginae pacis* nagyszabású mű szólistákra, vegyeskarra és orgonára,

⁷³ A Hidas Frigyes személyesen ismerő, műveit rendszeresen vezénylő Varsányi István szíves közlése.

hangvétele jóval romantikusabb elődjénél, számos fúgaszerkesztésű szakasza barokk reminiscenciákkal él.

2.8. Dobos Kálmán miséi

Az 1957-ben keletkezett misék közül a legújyszerűbb hangvételt Dobos Kálmán huszonhat éves korában írt Missa brevis-e képviseli. Az ekkor készült ordináriumok között ez a mű tükrözi legjobban azt a stílusváltást, Kroó György szavaival élve „stiláris erjedést”, ami az évtized utolsó éveinek egész magyar zeneszerzését jellemezte.

2.8.1. A zeneszerzői korstílus változása az ötvenes évek második felében

A magyar zeneszerzés az évtized második felére fokozatosan ébredt fel a zsdanovi ideológia okozta csipkerózsika-álomból. A Rákosi-korszakkal nagyjából azonos ideig tartó kulturális bénultságból való felocsúdás jellemzi a magyar zeneszerzés 1956-tól keletkezett számos kompozícióját. Erről a periódusról Kroó így ír:

„A küszöbön álló stílusváltás, az új igények megfogalmazása, egy új nemzedék jelentkezése 1955-56-ig várat magára. Hogy az 1956-os politikai robbanás váltotta volna ki, nem állíthatjuk. A zenei stílus provinciális állapota 1954-55-ben már sokak előtt világos volt. De hogy ez a felismerés vezethetett volna-e változáshoz és milyen mérvűhöz a személyi kultusz keretei között, nem lehet megmondani. Mindenesetre a válság átítatta a lelkeket és kisugárzott a zenei stílusra is. Kedvezett a befeléfordulásnak, a számvetésnek. Az 1957-es konszolidáció pedig fokozatosan lehetővé tett egy újfajta tágasabb orientációt és a lassan demokratizálódó politikai légkörben mind több és több egyéni hang és hangulat szólalhatott és szólalt is meg.”⁷⁴

Kroó a hetvenes évek elején egy évtizednyi távolságból a magyar zeneszerzés legújabb kori felnőtté válását két szakaszra osztotta: A körülbelül 1955 és 1961 közötti időszakra, majd az ezt követő, a hetvenes évek elején még folyamatosan tartó második szakaszra. Előbbit átmeneti szakasznak nevezi, amely elsődlegesen az addig elhallgatott Bartók-művek újrafelfedezéséről szól: a „klasszikus, folklorista” Bartók után a „magányos és megkísértett, szenvedő-lázadó Bartók” felfedezéséről,⁷⁵ illetve

⁷⁴ Kroó, 84.

⁷⁵ Kroó, 87.

Bartókon keresztül a szintén teljesen elhallgatott kortársak, Stravinsky, Schönberg és mások műveinek rehabilitálásáról. Ez a folyamat lényegében Szervánszky Hat zenekari darabjának 1960-as bemutatójáig tartott, amikor is az első tisztán dodekafon zenekari művet hallhatta Magyarország. A hatvanas években villámgyorsasággal próbált a magyar zeneszerző-generáció felzárkózni az új európai divatokhoz, a poszt-weberni szerzialisták által fémjelzett stílushoz. Kroó szerint ez volt a fejlődés második szakasza.

Dobos miséje az első, átmeneti szakasz tipikus darabja. Annak tükrében, hogy a legújabb hatások az egyházzenei kompozíciókba rendszerint késve érnek el, a liturgikus használatba pedig – ha egyáltalán elérnek – még később, a huszonhat esztendőes Dobos modernsége és nem csak egyházzenei szemmel nézve bátor hangvétele figyelemreméltó.

2.8.2. Dobos Kálmán életútja

Dobos Kálmán 1931-ben született. Életének tragikus fordulata, hogy 1945-ben elvesztette látását egy robbanás következtében. Ezután döntött úgy szülei biztatására, hogy zenét tanul, annak ellenére, hogy a Vakok Intézetének szakemberei a fiatalembert a kefe- és seprűkötő szakma felé irányították. Zenei tanulmányait Debrecenben kezdte. A zeneszerzés alapjait a Kodály-tanítvány Szabó Emilnél sajátította el, emellett zongorát tanult. 1949-ben a család Budapestre költözött, itt a Nemzeti Zenedében Zempléni Kornél és Szelényi István vették át Dobos zenei irányítását. Ezekben az években is számos sikert könyvelhetett már el a korosztályos zenei versenyeken. 1949-ben vaksága miatt nem vették föl a Zeneművészeti Főiskolára, majd egy év múlva újra próbálkozott, amikor is Viski János személyesen állt ki mellette, így került az ő zeneszerzés-osztályába. 1957-ben, diplomája megszerzése után a Magyar Rádió munkatársa lett, ahol nyugdíjazásáig dolgozott. Egész életében aktívan komponált és emellett arra is maradt ideje, hogy zongoraművészként évtizedeken keresztül aktívan koncertezzen világszerte, népszerűsítve a magyar szerzők és saját zongoraműveit. Életművét a műfaji sokféleség és a nemzetközi irányzatok iránti nyitottság jellemzi. Öt évtizedes zeneszerzői tevékenysége során rendszeresen írt egyházi műveket, három misén (1957, 1968, 1976) túl motettákat, vallásos szövegre készült kompozíciókat illetve vallásos tematikájú hangszeres-, elsősorban orgonaműveket. Hosszú betegség után 2013-ban érte a halál.

2.8.3. Missa brevis

A kíséret nélküli vegyeskarra írt négytétéles mű stílusa bartóki alapokon nyugszik, számos olyan vonása van, ami a magyar zeneszerzésben egyértelműen bartóki névjegy. Ilyen a polimodális kromaticizmus vagy a modellskálák használata. A bartóki örökség mellett a másik nagyon fontos elv, ami alapján Dobos e művét komponálta, a Palestrina-féle ellenpont. Ezzel lényegében megfelel annak az ekkor már jó félévszázados elvárásnak, amit a Motu proprio kér a zeneszerzőktől és ezt egy egyéni hang keresésének szándékával, a régi technikát új kompozíciós elvekkel történő kombinációjával oldja meg. Műve e tekintetben követi a Magyar Kórus nemzedék számos ideálját is, miközben hangvétele a mozgalom képviselőinél jóval progresszívebb. Horusitzky 1942-es Missa Pannonicá-ja utána ez a mű ötven évvel később a Palestrina-elvet modern technikával és egyéni hanggal.

2.8.3.1. Kyrie

A reneszánsz vokálpolyfónia szellemének megfelelően a mű túlnyomó részén az imitációs szerkesztés uralkodik. Az egész műre jellemző a gondos szólamvezetés: a polimodális kromaticizmus jegyében fogant szólamok gyakran nehezen énekelhetők, de az ütem súlyokon túlnyomórészt konzonáns hangközökön találkoznak, ami három vagy négy szólam esetén hagyományos tercépítkezésű hármashangzatokat jelent. A harmóniak között megfigyelhető a moll akkordok dominanciája. A négy tétéles kompozíció hangnemi terve világos: a Kyrie *d*-ben, a Gloria *g*-ben, a Sanctus *a*-ban, az Agnus Dei pedig ismét *d*-ben van, de a kezdést és zárást leszámítva a tonalitás a szabad tizenkét fokúság jegyében legtöbbször bizonytalan.

A Kyrie fugatóval indul, melynek témája kijelöli a ciklus egészének stiláris hovatartozását. A témában egy tetraton hangsor szerepel kétféle transzpozícióban, *d*-ről (*d, f, g, b*) és *h*-ről (*h-d-e-d*). A különböző tonalitású hangsorokat a köztük elhelyezkedő asz hang köti össze. Korábbi korok terminusával élve a témának ezt a tonális elkanyarodását modulációként értelmezhetjük, de adekvátabb ebben az esetben bitonalitást vagy akár atonalitást hordozó karaktert említeni. A két tetraton (mi-szó-lá-dó) jelenléte a magyar népzeneben hagyományos pentaton gondolkodásból eredeztethető. Lendvai Ernő Bartók harmóniavilágát elemző könyvében arra a következtetésre jut, hogy az 1:2-es modellskálát magában foglaló alfa-akkord

levezethető a pentatóniából is, és erre példának olyan Bartók művet hoz, amelynek hangsora ugyanezt a két tetraton foglalja magába.⁷⁶ E két tetraton együttesen ugyanis alfa-akkord metszeteket ad ki, gamma, illetve delta-akkord formájában. Ez a hasonlóság is igazolja Dobos miséjében a bartóki gondolkodást (18. kottapélda).

18. kottapélda. Dobos Missa brevis-ének Kyrie-motívuma, a Bartók: Senkim a világon c. egyneműkar és az alfaakkord-metszetek közötti összefüggések Lendvai Ernő nyomán

Dobos: Kyrie-téma
Andante

Ky - ri - e Ky - ri - e Ky - ri - e e - - - le - i - son

Bartók: Senkim a világon

1. tetraton 2. tetraton gamma delta

A Kyrie háromhangos kezdő motívuma sóhajszerűen többször elhangzik, ebből a többszöri nekifutásból alakul ki a téma. A nekilódulás-érzetben a témában szereplő szünetek kulcsszerepet játszanak. A kezdő motívum fontos kapocsnak bizonyul a tételek között, fellelhető később a Sanctusban és az Agnus Deiben is.

A Kyrie a legkonvencionálisabb háromrészes ABA formát követi. Első harmada nem más, mint a fent említett fúgatéma expozíciója. A témabelépések kvintválasszal érkeznek, a hagyományoknak megfelelően. (d-a-d-a kezdőhangokkal). A tétel metruma 4/4 és 3/4 között váltakozik, ritmikájára a témában szereplő nyújtott ritmusokon túl a nyolcadmozgás jellemző. A *Kyrie*-szakaszban többször megjelenik egy – a mégoly kromatikus közegben is kirívó – bő szekundos motívum, amely a tetraton kezdéssel együtt szerzője magyar anyanyelvéről vall.

Kvintpárhuzamaival középkori orgánium-allúziót kelt a rövid *Christe*-középrész, amelynek tizenegy üteméből az első hét kétszólamú. Ez az ellenpont-mentes szakasz kontrasztot alkot a *Kyrie*-szakaszok imitációjával.

⁷⁶ Lendvai Ernő: *Bartók és Kodály harmóniavilága*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1975): 284-285.

A *Kyrie* visszatérésében csupán annyi a változás, hogy női és férfi szólamok felcserélődnek: basszus az alttal, tenor a szopránnal, illetve a tételt lezáró ütem az, ami nem egyezik az első *Kyrie*-szakasz végével.

2.8.3.2. Gloria

Az Allegro leggiero tempójelzésű tétel aszimmetrikus metrumaival és táncos karakterével hívja fel magára a figyelmet, új szint képviselve ezzel a magyar egyházzeneben. A szerző a tétel léptékéhez képest hosszan időzik az első, *Gloria in excelsis Deo* félmondatnál. A bevezető rész két részre osztható: a tételt indító imitációra majd az azt követő homofón-válaszolgató szekvenciára. A G-dúr hármashangzat-felbontással kezdődő témának a *cisz* hang egyértelműen líd színezetet ad (19. kottapélda). Az imitációban a szólambelépések – ellentétben a *Kyrie*-ben tapasztaltnal – nem kvinteken lépnek be. Az első, *g*-n induló téma után az alt a tercron *e*-n indul, tenor viszont az *e*-hez képest poláris hangon, *b*-ben. A szekvencia nem egyirányú, az ismétlődő rész *g*-ben, *a*-ban, ismét *g*-ben és *f*-ben szólal meg. Épp a dallam líd színezete, a hangsor felemelt negyedik foka a moduláció kulcsa. A tétel első felében rövid imitációk és homofón szakaszok váltakoznak, míg a *Quoniam*-tól kezdve négy rövid imitáció kapcsolódik egymásba. Fontos megemlíteni az egész műre jellemző áttört faktúrát, szellős felrakást is, amely talán a *Gloriában* a legszembetűnőbb. Ritka, hogy mind a négy szólam egyszerre énekel, jellemzőbb a háromszólamúság, de gyakoriak a rövid bicinium-szakaszok is. Négy alkalommal előfordul, hogy az imitáció csak kétszólamú. A homofón részekenél mixtúrás szerkesztéssel is találkozhatunk: a *Gratias*-szövegrésznél moll-akkord mixtúrával, míg a *suscipe deprecationem*-szakasznál üres kvintekkel. A *Gloriában* a motivikus kapcsolatok lazák, a tétel első felében az azonos ritmussal kezdődő témák révén érezhető némi kohézió, de a tétel második felére az újabb és újabb témák (így a négy egymásba kapcsolódó imitáció) nem hoznak visszatérő elemeket. Emiatt, illetve a gyakori cezúrák révén a tétel egysége megtörik. Nagyobb felületek csak az első rész homofón szakaszaiból alakulnak ki, ezzel szemben a tétel második fele darabossá válik. Az utolsó, *Amen* imitáció leválik a tétel több részéről markáns, tizenegy fokú témájával, és ezt a törést az tudná ellensúlyozni, ha e zárószakasz valamivel hosszabb terjedelmű lenne. Így a tétel – korábbi erényei és számos eredeti vonása ellenére – erőtlenül zárul.

2.8.3.3. Sanctus

A tételben a Sanctus és a Benedictus egybekomponált, felépítésük a szöveg logikáját követi. A Sanctus témájában egyesíti a Kyrie-téma indításának első három hangját a Gloria-téma három nyolcados kezdő ritmusával (18. és 19. kottapélda). Ez a motívum hordozza a műben legvilágosabban a bartóki 1:2-es modellskálát.

19. kottapélda. Dobos: Missa brevis. A Gloria-tétel kezdőmotívuma

Allegretto leggiero
mf

Glo - ri - a glo - ri - a

20. kottapélda. Dobos: Missa brevis. A Sanctus első ütemei

Andante quieto

San - ctus San - ctus

San - ctus San - ctus San - ctus San - ctus

Az *Andante quieto* tempójelzésű első részben (A) a korábban is tapasztalható jelenségek, imitáló szólambelépések és üres kvintés párhuzamok váltakoznak. Utóbbi recitáló-triolás motívumával archaikus, zoltározó karakterű. A rövidebb *Pleni sunt* (B) kettős kánon szerkesztéssel indul. A *Hosanna*-szakaszok (C) karakterben és stílusban is eltérnek a mű többi részétől: a 6/8-os metrumú, táncos lüktetésű, tizenhatod-melizmás téma a barokk levegőjét hozza a misébe. Érdekessége e szakasznak, hogy imitációja háromszólamú, a basszus nem vesz részt benne. A *Benedictus* (D) a nőikaron elhangzó érzékeny kétszólamú középrész *Tranquillo* tempójelzéssel, melyben felsejlenek az egészhangú skála nyomai, polimodális kromaticizmusba ágyazva.

2.8.3.4. Agnus Dei

A mű egyetlen, nem imitációval induló tétele. Formálása – akárcsak a Sanctus-é – megegyezik a szöveg felépítésével. Az Agnus Dei Dobos miséjének legkomolyabb hangvételű tétele, és így a mű hangulati tetőpontja is.

Az *Agnus Dei*-szakasz homofón megzenésítésű (A), kvintjeivel a korábbi üres kvintes szakaszokra felel. Mindkét visszatérésben variálódik. A *Miserere* (B) először két-, másodsor négyzólamú imitáció, amely 1:2-es modellskálát alkalmaz. A második *Miserere* kibővül egy magas regiszterű unisono-felkiáltással a tenor és szoprán szólamokban (C) majd az erre oktávval lejjebb érkező visszhanggal. A gyászos hangvételű *Dona nobis*-szakasz (D) imitációja kromatikus témájú lassú Bach-fúgák világát idézi, de párhuzamba állítható Farkas Ferenc Szent András-miséjének Kyriéjével is. Ez a rész is – bár a leghosszabb imitáció a műben – megelégszik a négy szólam bemutatásával. Ha nem is konzekvensen, de fellelhető itt az 1:2-es modellskála használata. A negyedik szólam belépése után asz-moll akkordon zárul az imitáció, innen a *Miserere*-vel párba állítható rövid átvezetés visz a kódához, mely visszaidézi a *Kyrie*-téma három kezdőhangját. A záró d-moll akkord felett 1:2-es modellű dallammal búcsúzik a szoprán (E), majd végül az optimizmus hangján, D-dúron fejeződik be a kompozíció.

13. táblázat Dobos: Missa brevis. az Agnus Dei formai képlete

Agnus Dei	A
miserere	B
Agnus Dei	A
miserere	B C
Agnus Dei	A
Dona nobis	D (B) E

Dobos Missa Brevis születése pillanatában kétségkívül az egyik leghaladóbb szellemben komponált misciklus. Nehéz énekelhetősége és a kompozíció néhány gyenge pontja sem árnyékolja be erényeit.

2.8.4. Missa Aperta

Dobos Kálmán a hatvanas években a magyar szerzők tipikus útját járta be hangszeres műveiben, Bartóktól előbb Webern, majd Boulez világa felé orientálódva, de a szerializmus technikáját magyar kortársaihoz hasonlóan mindig szabadon értelmezve.⁷⁷ Az új stílusban írt művek címei (például Hangzó jelenségek, Megnyilatkozások) is tükrözik e stiláris változást. E művek társaságában születik 1966-os Missa Apertája.

Míg az 1957-es Missa Brevis esetében nem tudjuk, milyen indíték íratta szerzőjével, addig a kilenc évvel későbbi Missa Aperta egy magánéleti eseményre, szerzőjének házasságkötésére készült.⁷⁸ A mű alkalmi volta érthetővé teszi, hogy ebben nem jelennek meg az évtized más műveire jellemző kísérletező vonások.

A mű háromszólamú nőikarra íródott. Számos vonatkozásban hasonlóságot mutat a Missa brevissel. Szólamszövéseben, imitációiban, hangkészleteiben, áttört faktúrájában ugyanaz a zeneszerzői gondolkodás érhető tetten, mint a korábbi műben. A Missa aperta alkalmi voltáról árulkodnak rövid tételei (különösen a Kyrie, a Sanctus és az Agnus Dei), bár érdemes megjegyezni, hogy ez a mű sem kínál könnyű énekelnivalót előadóinak. Az egyes tételek ritmikailag változatosabb képet mutatnak mint a Missa brevis-éi. Érdekes megfelelés a korábbi művel a Gloria líd kezdése, valamint az Agnus Miserere-motívumának hasonlósága.

A leglényegesebb eltérés a különböző apparátuson túl a Credó tétel jelenléte a Missa Apertában. Feltűnő e tétel formai egyensúlya: míg más szerzők nehezen kerülnek el a sokrészes, soroló jellegű formálást, addig Dobos konzekvensen valósít meg hídformát. A tételt keretező gyors részekre a nyolcadmozgás és a változó metrum jellemzőek. Allegro recitando tempójelzésük a zenei anyag gregorián lélegzésére utal. A szerző az *et incarnatus*-t nem szigetszerűen kezeli, szemben más komponistákkal, akiknél ez a szövegrész valamiféle bensőséges középrész szerepét tölti be. Dobos az *et incarnatus*-szakasz a Missa brevis megoldásokhoz nagyon hasonló üres kvintes menetét az *et ascendit*-nél hozza vissza. Ez a két terület fogja közre a végig lassú tempójú *Crucifixus*-t és *Et resurrexit*-et. A jól összefogott Credo, bár a ciklus leghosszabb tétele, alig négypercnyi időtartamával nem számít terjedelmesnek.

Dobos harmadik miséje 1976-ban készült. A szerző korábbi ordináriumaihoz hasonlóan a cappella mű, és elsősorban abban különbözik azoktól, hogy a magyar

⁷⁷ Kroó, 152.

⁷⁸ Interjú Tardy Lászlóval. 2013. 08. 21.

liturgikus szöveget zenésíti meg. Ez a mise sem változtatja meg a miseíró Dobosról alkotott képet: a liturgiát ismerő, annak szempontjait figyelembe vevő, de az egyéni hang kérdésében kompromisszumot nem kötő, mindvégig a saját nyelvét beszélő komponistáét.

3. „KEVÉS A DODEKAFÓNIA BENNE” – XX. SZÁZADI IRÁNYZATOK A HATVANAS ÉVEK MISÉIBEN

Az 1957-es év bő termését követő éveket újra a hallgatás jellemezte a miseirodalomban. Ez az időszak egybe esik a forradalom leverését követő Kádár-korszak első éveinek véres megtorlásaival, illetve a diktatúra intézményrendszerének restaurációjával.¹ Ezzel a folyamattal párhuzamosan az egyház elleni küzdelem fokozatosan átalakult. 1958-tól kezdve a politikai szembenállás elleni harcot világosan megkülönböztette az állam a vallásos világnézet elleni szembenállástól. Utóbbiban ettől kezdve a „felvilágosító és nevelő munka eszközeire” helyezte a hangsúlyt, amely nem sérthette a vallásgyakorlás szabadságát.² Erre a katolikus egyház vezetői lojalitással válaszoltak, majd 1959-től egyedülálló helyzet állt elő Magyarországon: a Vatikán a magyar állam jóváhagyásával nevezte ki a püspököket. Mindszenty híveinek ellenállása még néhány évig elhúzódott, de a papság többsége megalkudott helyzetével. Jól példázza a helyzet pikantériáját, hogy a Vatikán által korábban kiközösített, a hatalommal kollaboráló békepap, Beresztóczy Miklós 1962-től a magyar parlament alelnöke lett.³ Mindazonáltal az állam egyházzal szembeni ambivalens hozzáállása továbbra is érvényben maradt, ezt bizonyítják az ifjúság nevelését célzó Regnum Marianum szervezet ellen 1961-ben induló, tíz éven át tartó perek, melyeknek fővádlottja Werner Alajos volt.

Az 1957 utáni öt évben egyedül a budai ferences templom karnagya, Tamás Gergely Alajos komponált rendszeresen a műfajban. A fordulat 1962-ben következett be, ugyanis ebben az évben a zeneakadémia két tanára, Bárdos Lajos és Farkas Ferenc is misével jelentkezett. Itt jegyezzük meg, hogy az ötvenes években nem volt arra példa, hogy a zeneéletben fontos pozíciót betöltő szerzők misét írjanak. Ettől kezdve, ha nem is beszélhetünk a műfaj virágzásáról, de a korábbiakhoz hasonló több éves szünetek már nem fordultak elő és az újabb kompozíciók születését az új eszméket hozó II. Vatikáni Zsinat is segítette.

A Dobos Kálmán *Missa brevis*-e kapcsán már említett stiláris fejlődés 1960-os fordulópontja után (Szervánszky Hat zenekari darabjának bemutatója) a zeneszerzők fokozatosan próbálták behozni az elmúlt évtizedek lemaradását, és néhány év leforgása

¹ Romsics, 401.

² Romsics, 415.

³ *uo.*

alatt tájékoztak a legújabb kortárs irányzatokról. Érdeklődésük mindenek előtt a dodekafóniára, Anton Webernre, a szerializmusra, a poszt-szerialistákra és a lengyel avantgarde képviselőire fókuszált.

A hatvanas évek miséi között a legtöbb új irányzat képviselve van egy mű erejéig, így jelenik meg Farkas első miséjében a tonális, Patachich miséjében pedig az atonális környezetbe helyezett szabad tizenkétfokúság, Dobszaynál Stravinsky stílusa, Károlyi Missa brevis-ében pedig a lengyel avantgarde hatása. Az évtizedben írt Bárdos és Lisznyay kompozíciókkal a korábbi fejezetekben foglalkoztunk.

3.1. Farkas Ferenc: Missa in honorem Sancti Andreae és Missa secunda

Farkas Ferenc egyike a XX. század legtermékenyebb magyar zeneszerzőinek. Több mint háromszáz műből álló gazdag életművének számos területe kevésbé ismert, különösen igaz ez egyházzenei termésére. Dolgozatom szempontjából különösen fontos tény, hogy Farkas egyházi műveit – egy-két kisebb, illetve elveszett alkotást leszámítva – a hatvanas években kezdte el írni. Amint azt a bemutatók jelzik, nem állíthatjuk egyértelműen, hogy ezek a művek a fióknak készültek, bár évtizedekre periferikusak maradtak szerzőjük életművében.

Gombos László Farkas Ferencről szóló életrajzában a következőket írja a zeneszerzőről:

„Farkas Ferenc (1905–2000) a 20. századi magyar zene kiemelkedő személyisége volt, sokoldalú és kedvelt zeneszerző, a budapesti Zeneakadémia legendás zeneszerzészatanára. A mester egész lényét és tevékenységét a harmónia és szépség igézete hatotta át. Nyitott volt mindenféle újdonság iránt, a különféle hatásokat és inspirációkat azonban úgy építette be kompozícióiba, hogy azok a lehető legszélesebb zenekedvelő réteg számára is érthetőek és élvezhetőek maradjanak. Nyolc évtizeden átívelő pályája során kivételes népszerűsége tett szert, a század végén a magyar zene doyenjeként tisztelték.”⁴

A szerző fentebb említett nyitottsága, mely nagy szorgalommal párosult, szinte determinálja, hogy majd minden műfajban kipróbálta magát, valamint azt is, hogy pályája során számos stílusiránnyal került kapcsolatba. Farkas alapvetően konzervatív zeneszerző volt, aki művészetébe ugyan integrálta a XX. század első felének számos irányzatát, de soha nem adta fel a közérthetőséget, világosságot. Zenéje

⁴ Gombos László: *Farkas Ferenc*. <http://www.ferencfarkas.org/gombos-laszlo-farkas-ferenc.phtml>

gyakran Hindemith-i értelemben vett használati zene, ami a funkcionalitást mindig szem előtt tartja, akár pedagógiai, akár liturgikus műveire gondolunk, vagy akár temérdek filmzenéjére.

3.1.1. Egyházzenei művek Farkas életművében

Farkas Ferenc első miséjét 1962-ben komponálta. Ekkorra már túl van több jelentős vokális mű megírásán, elkészült három operája (Bűvös szekrény 1942; Csinom Palkó 1949; Vidróczki 1959), valamint két operettje (Zeng az erdő 1950; Vök iskolája 1958). Komponált már több kisebb-nagyobb kórusművet (közülük a legismertebbek: Erdély [1940], Rózsa-madrigál [1947]) és kantátát (Szent János kútja [1945]; Cantus Pannonicus [1959]) is. Viszont ha áttekintjük egyházi jellegű műveinek sorát, két betlehemes játékon (Magyar Betlehem [1938], Erdélyi betlehemes játék [1940]) kívül csak két kis karácsonyi kórust találunk (Áldott éj, A kisednek 1948). Farkas visszaemlékezik még kisebb kórusművekre, amelyek egy kísérezzenéjében kaptak helyet (Te Deum, Sanctus), de ezek csakúgy, mint zeneakadémiai éve alatt keletkezett misekompozíciója, melyet a kötelező liturgia nevű melléktárgy keretében írt, elvesztek. Sem ezek, sem az 1932-ben keletkezett Ave Mariája nem szerepel a fia által szerkesztett, az internetről is letölthető műjegyzékben.⁵ A szerző jelentős egyházi műveinek sorát 131. zsoltára indítja, melyet piarista barátja, Maklári Lajos felkérésére írt.⁶ Valószínűleg Maklári ösztönözte a Szent András-miséét is, mely az első nagy formátumú liturgikus műve Farkasnak. A hetvenes évektől egyre gyakoribbak a vallásos, bibliai témájú művei, a legtöbb azonban csak a rendszerváltás után, a kilencvenes években keletkezik (14. táblázat).

3.1.2. Missa in honorem Sancti Andreae

A Missa in honorem Sancti Andreae címet viselő első mise vegyeskarra és orgonára készült. Farkas saját elmondása szerint első ordináriumát felesége biztatására írta, aki

⁵ Farkas Ferenc: „[Egyházi műveimről. Hangversenybevezető 1992]”. In: Gombos László (szerk.): *Vallomások zenéről – Farkas Ferenc válogatott írásai* (Budapest, Püski kiadó, 2004): 180.

⁶ A Farkas András által szerkesztett műjegyzékben csak a kiadás dátuma szerepel (Editio Musica Budapest, Z. 12074, © 1981), a keletkezésé nem. A mű megírásának időpontjára csak a zeneszerző visszaemlékezéséből következtetünk. (Farkas Ferenc: *Egyházi műveimről*)

figyelmeztette őt, hogy közel negyvenévi zeneszerzői termésében eddig még nem szerepel a mise műfaja.⁷ A mise ajánlása fiának, Andrásnak szól.

3.1.2.1. Kyrie

Az örvénylő kromatika jellemzi a 4/4-es, Andante moderato tempójelzésű Kyrie-tételt. Az orgonaszólam négyütemes előjátékának kisszekund-lépései készítik elő a kórus belépését, de Farkas vigyáz arra, hogy a tétel alapmotívumául szolgáló transzponált B-A-C-H motívum ne azonnal, hanem csak a kórus belépésével hangozzék el először. Bár a kottát tanulmányozva az alapmotívum eredete nyilvánvaló, mégsem válik ez a hallgató számára transzparenssé. A *Kyrie*-szakasz tengelyét az alt és basszus szólamok adják, melyek minden sort az alapmotívummal indítanak, c-hangról. Az ugyancsak uniszónóban haladó szoprán és tenor szólamok szabadon imitálják az alsó szólamokat, de minden sort egy hanggal magasabban kezdenek (f, g, a) és belépésük is minden alkalommal hamarabb érkezik, először egy ütemmel, majd fél ütemmel végül egy negyeddel később követik az imitált szólamokat. A három *Kyrie*-sor közül kettő négyütemes, a harmadik viszont hét ütemesre bővül. 5/4-es metrum jelzi a *Christe*-szakasz közeledtét. A négyütemes orgona-közjáték ereszkedő kromatikájú osztinatója nem szűnik meg a kórus belépésével, hanem e középső szakasz tartópillérévé válik, majd a harmadik *Christe*-sorban egy diatonikusan emelkedő, kromatikusan ereszkedő belső szólamként bomlik ki. Újabb négyütemes orgona-közjáték után szabályos visszatérés következik négy ütemes kódával. A tétel kvinthelyzetű A-dúr akkorddal zárul.

A tétel a szabad tizenkétfokúság szellemében fogant, melyhez ideális nyersanyagként kínálkozott az önmagában is kromatikus B-A-C-H téma. A tétel egészére a síró, könnyörgő hangütés jellemző. Stílárisan a huszadik század elején, a későromantika és az expresszionizmus határán születő zenékhez kötődik, melyek sűrű kromatikája már a dodekafóniát előlegezi, azonban a tonalitástól végleg elszakadni még nem mernek. Farkas Kyriéjének kontrapunktikus szólamszövésére jellemző, hogy az együtthangzás terén bőven túljut a tercépítkezésű harmóniavilágon, mégis minden pillanatán érezni, hogy végül tonális feloldásra vágyik, amely minden kétséget kizáróan meg is érkezik a tétel végére.

⁷ Farkas Ferenc: [*Szent András mise*]. <http://www.ferencfarkas.org/Missa-in-honorem-Sancti-Andrae.phtml>

14. táblázat. Farkas Ferenc egyházi művei évtizedenkénti bontásban

1950 előtt	Magyar Betlehem 1938 Erdélyi betlehemes játék 1940 A kisdednek 1948 Áldott éj 1948
1950-1969	131. zsoltár 1962 Missa in honorem Sancti Andreae 1962 Missa Secunda in honorem Sanctae Margaritae 1964/68
1970-1979	In epiphaniam 1970 Köröshegyi betlehemes 1970 Officium Rhythmicum Sancti Sephani Regis 1970 Szent Margit királynéről 1971 6. zsoltár 1976 Psaume 33 1976 De Sancto Ladislao Rege 1977 Hymnus ad Sanctum Emericum 1977 Psaumes de Fête 1977
1980-1989	Ének Szent Erzsébetről 1981 Vivit Dominus 1981 Hymnus ad Sanctum Gerardum 1982 Emmaus Cantata 1985 Ex libro Job 1987 11. zsoltár 1988 Proprium tergestinum 1988 Psalmus et Hymni 1988
1990-	Missa Hungarica 1992 Requiem pro memoria M. 1992 Pater Noster 1993 Ave Maria 1994 Beati mortui 1994 Hymnus in honorem Sancti Crucis 1994 Laus Beate Margaritae 1994 Magnificat 1994 Missa quarta/Missa brevis in honorem Sancti Stephani 1994/95 33. zsoltár (kánon) 1995 Itt az Úrnak anyala 1995 S. Pauli V. Corinthos 1997 Ave Maris Stella 1999 Hymnus in N. Christi 1999

3.1.2.2. Gloria

Míg a Kyrie szigorú stílus egységben íródott, addig a Gloriára leginkább az eklekticizmus jellemző. A gregorián jellegű intonációt tizenkét fokú dallam követi Molto moderato tempójelzéssel (*et in terra...*). Akár a Kyrie stílusából, akár e – már az intonálási nehézségek miatt is – merész kezdésből kitűnik, hogy Farkast erősen foglalkoztatja a tizenkétfokú gondolkodás. A téma utolsó három hangjának harmonizálása (H-dúr, Cisz-dúr, Disz-dúr) később többször is visszatér, ezáltal fontos tagoló szerepet tölt be. Meglepő viszont, hogy az említett téma a darabban nemhogy nem válik reihévé, de nem is fordul többé elő.

21. kottapélda. Farkas: Szent András mise. A Gloria 12 fokú témája

A folytatásban az előzmények kontrasztjaként egy Farkasra oly jellemző, derűs hangvételű, quasi Allegro tempójú melódia csendül fel Fisz-dúrban. (*Laudamus te...*) Dallam és kísérete (hármashangzat mixtúrák) a negyvenes-ötvenes fordulójának jellemző divertimentó-hangját idézik. A kilencütemnyi, átvezetés jellegű *Gratias*-szakasz után a három, nyújtott ritmussal induló *Domine Deus* kezdetű sorból az első kettőt a fentebb említett zárlat fejezi be, előbb Aisz-dúrba, majd Fisz-dúrba érkezve. A második, illetve harmadik sorban a szólamok egymást imitálják. A Meno mosso középrészre ismét a tonalitás-tizenkétfokúság ambivalenciája jellemző. Újabb dodekaton dallam mutatkozik be: az orgona kvintjei fölött szoprán-tenor uniszónóból csak a szoprán szólamban jelenik meg mind a tizenkét hang. Eközben a kíséret mindvégig tonális; a cisz orgonapont fölötti finom szólammozgások végül is egy basszus-késleltetési h-moll akkordhoz vezetnek, ami után a szext helyzetű C-dúr hangzat egyértelműen nápolyi szext érzetű. Amint a szöveg is három részre tagolódik a középrészben (*Qui tollis, Qui tollis, Qui sedes*) úgy a hozzá tartozó zene is háromszor hangzik el, harmadszorra azonban már transzponálva, nem ciszről, hanem e-ről. Az a tempo jelzésű *Quoniam* a *Laudamus te* zenei anyagának visszatérését hozza egy kisszekunddal feljebb, G-dúrban. A *Cum sancto* szakaszban a szoprán és az alt kánonszerűen követi a tenort és a basszust, és ez a négyütemes szakasz kétszer hangzik

el, másodszorra a kódába torkollva, ami egymástól terc távolságra lévő harmóniák (B-dúr, Desz-dúr, Gesz-dúr) váltakozásából áll, majd a tételt a már ismert, fölfelé nagyszekundokat lépő basszus fölötti három akkord zárja.

3.1.2.3. Credo

A Credo tétel a IV. gregorián Credo dallamát veszi alapul, ezzel a megoldással Farkas sikerrel oldja meg a hosszú szöveg megzenésítésének nehézségeit. Az eredeti gregorián dallam szinte végig a legmagasabb szólamban foglal helyet, kivételt csak egy-két rövidebb polifon szakasz képez. A tételben több különböző módját találjuk a gregorián feldolgozásának, és ezek stílárisan némiképp elütnek egymástól. Az anyagkezelésből akadó kontrasztok teremtik meg a tétel dramaturgiáját.

15. táblázat. Farkas Ferenc: Szent András-mise. Szerkesztésmódok a Credo-tételben

Patrem...	Et incarnatus	Et homo	Crucifixus	Sub Pontio	passus	Et resurrexit
1-14.ü.	15-20.ü.	21-23.ü.	24-27.ü.	28-29.ü.	30-33.ü.	34-36.ü.
1.	2.	6.	3.	6.	5.	2.

secundum	Et ascendit	Sedet ad	Et iterum	Et in Spiritum	Et expexto	Et vitam	Amen
37-38. ü.	39-43.ü.	44-45.ü.	46-51.ü.	52-61.ü.	62-64.ü.	65-68.ü.	69-74.ü.
6.	3.	4.	6.	1.	3.	3.	4.

A feldolgozási módok a következők: 1. Az eredeti gregorián az egész kórus által uniszónó énekelve, diszkrét orgonakíséret fölött. 2. Korálszerű, négyzólamú harmonizálás, melyben a gregorián a szopránban foglal helyet. Ez a mód az *et incarnatus*-ban, és három ütem erejéig az *et resurrexit*-ben található, utóbbi helyen kétszeres tempóban. Erre a két szakaszra dúr-moll akkordokkal történő harmonizálás jellemző, ami a tercrokon fordulatoktól, alterációktól és a szólamok folytonos ellenmozgásától válik érdekessé. Talán túlzásnak tűnik szabad tizenkétfokúságnak nevezni ezt a harmonizálást, de tény, hogy az *et incarnatus*-ban 11 hang fordul elő, kivételt a *b* hang képez. Ez a hiányzó hang lehet az oka, hogy a dór karakter itt sem vész el. 3. Imitációs szerkesztés. Előbbi móddal szemben ezek kivétel nélkül diatonikus, néhány ütemnyi terjedelmű szakaszok. A *Crucifixus*-ban a szoprán szabad kánonban követi a basszus szólamot, másik két szólam az orgonához társulva vesz részt

a modális kíséretben. Az *Et ascendit*-ben mindegyik szólam részt vesz az imitációban, egymástól kvint távolságra lépnek be (d, a, e, h). Az *et expecto* rövid szakaszában háromszólamú imitáció-kezdemény hallható, ahol alt és tenor ugyanazt éneklék. A szólamok *a*-ról, *f*-ről és *h*-ről indulnak, és végül is hármashangzat-mixtúrában kötnek ki. Az *Et vitam venturi* szintén háromszólamú imitáció, a tenor előbb a basszushoz, majd az althoz társul. 4. Négy szólamban szerkesztett, modális harmonizálású szakaszok. Mindkét megjelenése tekinthető egy-egy imitációs szakasz lezárásának (*Et expecto-sedet ad dexteram* illetve, *et vitam venturi-amen*). Ebbe a típusba sorolhatók még a *Crucifixus* és az *et expecto* szakaszok zárlatai is. További kategóriaként értékelhetjük a *passus*-szakasz négy ütemét a tétel többi részétől elütő harmonizálásával (5.), valamint a stilárisan egymástól eltérő részek közötti átvezetés szerepét betöltő kíséret nélküli gregorián szakaszokat is. Ezekben a helyeken az orgona is csatlakozik a kórus uniszónójához (6.).

A gregorián ének és a modális, imitációs szakaszok archaikus közegében különösen kifejezőek az *et incarnatus* és a *passus* ütemeinek harmóniai.

3.1.2.4. Sanctus

A Sanctus szabad tizenkétfokúsága elsősorban azzal tér el a Kyriében és Gloriában használttól, hogy nem lineárisan jelentkezik. Míg a Kyrie zenéje végig kontrapunktikus szövésű, és a Gloriában is a 12 hangú témák egy-egy szólamban jelennek meg, addig a Sanctusban az első ütem négy akkordja adja ki a 12 hangot (A-dúr, g-moll, H-dúr, f-moll), miközben teljesen egyértelmű A-dúr tonalitást érzékelünk.

22. kottapélda. Farkas: Szent András mise. A Sanctus orgonaszólamának első ütemei



A Sanctus hármastagolódású. A bevezetés és a *Hosanna* homofón tömbjei fogják közre az imitációs szakaszt. A fentebb említett négy harmónia osztinátószerűen van jelen a mű elején. Dúr és moll akkordok következetesen váltakoznak, míg a *Pleni*

sunt imitációját megelőzően föl nem hangzik egy kéttercű akkord. A középrészben, mint a mű polifon részeiben általában, szoprán és tenor, illetve alt és basszus vannak párban, ezzel is egymást erősítve. Az orgona a kontrapunktikus részekben kopulázza a kórust, segítséget nyújtva az intonálásban. Ezzel együtt is a mű egyik legnehezebben énekelhető helye a *Pleni sunt* imitációja, amelynek témája tíz hangot használ el, a maradék kettő viszont az imitáló szólamok kezdőhangja. A szakasz atonalitását ellensúlyozandó, Farkas, csakúgy, mint a Kyriében, lényegében kétszólamú szerkesztést használ. A kontrapunktikus szakaszt és a *Hosanná*-t összekötő két ütem diatóniájával törli meg az atonalitást, a mixtúras szerkesztés pedig ismét ismerős stílusjegye a negyvenes-ötvenes évek magyar zenéjének. A Sanctus eklekticizmusát a tonális és atonális tizenkétfokúság egymás mellé rendelésének feszültsége adja.

A Benedictusban Farkas ugyanarról az oldalról közelíti meg a szabad tizenkétfokúság kérdését, mint ahogy a Sanctusban teszi: Négy, kisszekundonként ereszkedő alap és szext-fordítású akkord adja ki a tizenkét hangot, és ezek chaconneszerűen ismétlődnek a tétel első felében. Erre a kromatikus harmóniamenetre szépen simul rá az énekszólamok diatóniája. A Sanctus homofóniájának plakátszerűségével szemben, mely joggal juttatja eszébe a hallgatónak a kor filmzenéit,⁸ a Benedictus ihletett, bensőséges zene.

A chaconne-jelleg mellett a másik barokkos vonás a tételben a középrész háromszólamú imitációjában található. Ez a szakasz azonban nem csak a szerkesztési elvben követi a barokk hagyományokat, hanem a hangzásban is. Az ízig-vérig barokk epizód után néhány ütem erejéig visszatérnek az ereszkedő harmóniák, hogy aztán utat nyissanak a Sanctus Hosannájának visszatéréséhez.

3.1.2.5. Agnus Dei

A 3/4-ben ringatózó Agnus Dei felépítése is világos szerkezetű. A 16. táblázatból kivehető, hogy a szövegnek megfelelően a válaszoló sorok (két *Miserere* és *Dona nobis*) mindig kvinttel feljebb vannak, és a második, illetve harmadik *Agnus*-sor kisterccsel magasabban indul, mint az azt megelőző.

⁸ A filmzenék írásában Farkas – hasonlóan a kor más miseíróihoz, Hidashoz, Patachich-hoz vagy Vinczéhez – nagy rutinra tesz szert.

16. táblázat. Farkas: Szent András-mise. Az Agnus Dei hangnemi terve

Bev.+Agnus	Miserere	Közj.+Agnus	Miserere	Közj.+Agnus	Dona nobis +Kóda
4+8 ü.	8 ü.	2+8 ü.	8 ü.	2+8 ü.	4,4,8 + 11 ü.
D	A	F - moduláció	C	Asz - moduláció	Esz, C, A + D

A d-dór alaphangnemű Agnus Dei d-moll és e-moll hármashangzat-felbontások osztinatójával indul, majd a *miserere*-ben jelennek meg először hangnemi többértelműségek. A második *Agnus*-sor az egész műnek egyik bravúrosan megoldott pillanata: egy moduláció-sor fölé úgy illeszti Farkas a kórus kezdeti dallamát, hogy a folyamatos harmóniaváltások felett mintegy elhajlíttja azt, így adja ki ez a dallami variáns mind a tizenkét hangot. Az előző tételekben több példát is találunk a tizenkétfokú dallamok tonális környezetbe történő beágyazásra, de a legszebb, legtermészetesebb megoldás alighanem az Agnus-tételé.

23. kottapélda. Farkas: Szent András mise. A második Agnus-szakasz az Agnus Deiben

Maga a harmóniamenet, ahogy F-dúrból kisszekundonként ereszkedő basszussal éri el az új hangnemet (C), akár Kodálynál is előfordulhatna, nem úgy a felette megszólaló énekszólam. A *Miserere*, majd a tizenkét hangos *Agnus*-sor a hangnemi terv logikája szerint újra megismétlődik – ismét egy kisterccsel feljebb. A *Dona nobis* tematikusan a *miserere* folytatása, előbbi 4+4 ütemes periódusának 4+4+8 ütemes kibővítése. A

bővítés alatt a tonalitás visszatér az alaphangnembe. A kóda a kezdeti dór anyag variánsát hozza, de - a *fisz* és *h* hangok által - ezúttal már d-mixolídiban.

Farkas a mű írásának körülményeiről megjegyzi, hogy mivel abban az időben nem volt tanácsos misét komponálni, a művet „titokban” írta, anélkül, hogy egy konkrét kórus igényeire szabta volna azt. Ez magyarázza a műben fellelhető alkotói kísérletező kedvet, illetve a Farkas vokális műveire általában jellemző jól énekelhetőség figyelmen kívül hagyását. Mégis meglepően gyorsan sor került bemutatójára. Az András-mise 1962 augusztusában Balatonakarattyan hangzott el a budapesti Piarista Kórus előadásában, Maklári Lajos vezényletével. A balatonparti kápolnában nem lehetett teljes értékű az előadás, mert csak harmónium állt rendelkezésre orgona helyett.⁹ A következő évben a budapesti Egyetemi templomban is elhangzott a mű, és ezen a szentmisén Kodály is jelen volt. Az előadás előtt a karnagy Maklári kihangsúlyozta, hogy a következő mű „dodekafon” kompozíció. Kodály a rá jellemző fanyar humorral utána annyit jegyzett meg Farkasnak, hogy „kevés a dodekafónia benne. A legszebb az Agnus Dei.” Erről az alkalomról két helyen is említést tesz Farkas: a Bónis Ferenc által szerkesztett „Így láttuk Kodályt” című kötetben, valamint önéletrajzi feljegyzéseiben.¹⁰ Sokat elárul a hetvenes évek viszonyairól, hogy előbbiben nem említi meg a mű címét, hanem csak annyit ír: „egy másik művem bemutatójára is eljött”. Az ominózus mondatban pedig Agnus Dei helyett a „legszebb az utolsó tétel”-t írt.¹¹ 1968-ban Bucsi László és a pesti ferences templom kórusa műsorra tűzte a művet, és ebből az alkalomból a szerző a kíséretet áthangszerelte zenekarra.¹²

Farkas dodekafóniával való ismeretsége majd húsz évvel korábbi az András-misénél. A szerkesztési módot 1943-tól kezdve többször is kipróbálta, e tekintetben fontos állomás az 1947-ben befejezett Prelúdium és fúga című zenekari mű.¹³ Az újdonságokkal való kísérletezésre kiváló terepnek bizonyultak a különböző kísérőzenék, amikben kedvére próbálkozhatott, még az ötvenes évek első felében is. Jó példa erre, hogy 1954-ben, (ahogy Farkas írja, a „művészet felszabadulása előtt”) maga

⁹ Farkas Ferenc: *[Szent András mise]*. <http://www.ferencfarkas.org/Missa-in-honorem-Sancti-Andrae.phtml>

¹⁰ Farkas Ferenc: „[Egyházi művek]”. In: Gombos László (szerk.): *Vallomások zenéről – Farkas Ferenc válogatott írásai* (Budapest, Püski kiadó, 2004): 281.

¹¹ Farkas Ferenc: „Így láttam Kodályt...”. In: Gombos László (szerk.): *Vallomások zenéről – Farkas Ferenc válogatott írásai* (Budapest, Püski kiadó, 2004): 144

¹² Farkas Ferenc: *[Szent András mise]*. <http://www.ferencfarkas.org/Missa-in-honorem-Sancti-Andrae.phtml>

¹³ Gombos László: *Farkas Ferenc*. Berlász Melinda (szerk.): *Magyar zeneszerzők*. 31. (Budapest: Mágus Kiadó, 2004): 14-16.

a filmrendező, Várkonyi Zoltán biztatta a *Simon Menyhért születése* című film zenéjének komponálásakor, hogy ne törődjön semmivel, nyugodtan kísérletezzon.¹⁴ 1956-ban egy külföldi útján hallotta Farkas Frank Martin új operáját, a *Vihart*, ami példát mutatott a dodekafónia szabadabb, az ortodoxtól eltérő értelmezésére, és így felbátorította a technikával való további ismerkedésre. Erről maga a zeneszerző beszél önéletrajzi írásában a hetvenes évek második felében:

„Hiszen a dodekafónia nem más, mint a funkció-elmélet folytatása: amint a tonika, a szubdomináns és a domináns hármashangzat egymásutánja kihasználja a hétfokúság valamennyi hangját, a dodekafónia ugyanezt teszi 12 hanggal: vigyáz arra, hogy a hangok ne használódjanak el. Szerintem az is a dodekafónia-elv érvényesülése, ha egy ideig egy bizonyos hangcsoportot használok, majd azok a hangok kerülnek sorra, amelyek az előbbi csoportot tizenkétfokúsággá egészítik ki.”¹⁵

Ez az idézet tökéletesen fedi azt, amit az András-misében tapasztalhatunk. A Sanctus és Benedictus harmóniamenetei valóban úgy adják ki a tizenkét hangot, mint ahogy a hétfokúságban az autentikus zárlat három akkordja.

A tizenkétfokú technika használatában elsősorban Dallapiccola és Martin latinos felfogását követte, erről több ízben is nyilatkozik.¹⁶ Ujfalussy József a szerzőről szóló biográfiájában nagyon szépen „félhangközű diatóniának”, „a tizenkétfokúság enyhülten humánus párjának” nevezi Farkas technikáját¹⁷, és ezzel nagyszerűen rátapint a lényegre.

A *Missa in honorem Sancti Andreae* tanulmányozása után egyértelműnek tűnik, hogy a szerző elsősorban a tizenkétfokúság saját vokális műveibe történő integrálására törekszik, ennek a lehetőségeit járja körül, minden tételben más és más módon. Fontos vonás az a rugalmasság, amellyel Farkas egymás mellé helyezi például a Gloria tizenkétfokú bevezetését a derűs Fisz-dúr *Laudamus te* népi realizmusával. Bár az egész mű eklektikus, de szerzője jól egyensúlyozik e stiláris sokféleségben. Az énekszólamok nehéz énekelhetőségének egyik legfőbb oka, hogy a kompozíciós gondolkodás nagyon gyakran vertikális, harmóniaközpontú, és a dallamképzés ennek rendelődik alá. Az

¹⁴ Farkas Ferenc: „[A dodekafónia felélesztése az 1950-es évektől, stiláris kérdések]”. In: Gombos László (szerk.): *Vallomások zenéről – Farkas Ferenc válogatott írásai* (Budapest: Püski kiadó, 2004): Ide: 262–263.

¹⁵ Uo.

¹⁶ Hollós Máté: „Farkas Ferenc pezsgő műhelyében”. In: Gombos László (szerk.): *Vallomások zenéről – Farkas Ferenc válogatott írásai*. (Budapest: Püski kiadó, 2004): 195.

¹⁷ Gombos idézi Ujfalussyt. In: Gombos László: *Farkas Ferenc*. Berlász Melinda (szerk.): Magyar zeneszerzők. 31. (Budapest: Mágus Kiadó, 2004): 15.

orgonaszólam viszont mindvégig egyszerű, jól játszható, hangszerszerű, és segítségére van az énekszólamoknak.

3.1.3. Missa secunda

Hogy a Szent András-mise első előadásai hogyan sikerülhettek, arra következtethetünk a néhány évvel később elkészült Missa secunda 1998-as németországi kiadásának előszavából: „Első misémet, a Missa in honorem Sancti Andreae-t 1962-ben komponáltam, ami abban az időben túl nehéznek bizonyult az amatőr kórusok számára. Azóta a kórusok felkészültebbek az effajta zene éneklésében. Új misém, a Missa secunda diatónikus és könnyen énekelhető. Kedves feleségemnek, Margitnak dedikáltam 25. házassági évfordulónk alkalmából. A Sanctus tétel később készült el, és a Credo nem lett megzenésítve.”¹⁸ Szemben az első misével – amiben a zeneszerzői technikák csiszolásának műhelymunkájával találkozunk – a második ilyenfajta érdekességekkel nem szolgál, a szerző mindenek előtt a praktikumra, könnyen előadhatóságra törekedett. A Szent András miséhez képest a Missa secunda, más néven Szent Margit mise csupán ujjgyakorlat.

Az első tétel két *Kyrie* szakaszában az unisono bemutatott téma egy negyeddel eltolt kvintkánonban ismétlődik, másodsor kódával. Köztük a *Christe*-szakasz csupán egy néhány ütemes akkordikus középrész. A Gloria az intonáció után lassú bevezetéssel kezdődik. Ez a megoldás ugyanúgy, mint a Laudamus te 3/4-es lejtése és derűje, rokon a Szent András-misével. A három *Domine*-szóval kezdődő sor kvintjei archaikus hatásúak. A *Qui tollis* a bevezetés zenéjét szövi tovább, a tétel érzelmi tetőpontja az utolsó *miserere*-sor torlasztásos három üteme. Az egyszerű motívumokból építkező dallamokat laza tematikus kapcsolat köti össze. A Sanctus tételt keretező, az orgona előjátékában G-dúrból a-mollba, majd a *Hosanná*-ban F-dúrból g-mollba moduláló, összhangzattan-példát idéző harmóniamenet az egész mű egyik érzékeny pontja, amelynek hangnemi instabilitása révén a tétel lezárása nem megoldott. A *Sanctus* és *Pleni sunt* ismétlődőjelekkel szaporított szakaszai (négyyszer hangzik el ugyanaz a hat ütem) mindvégig *a*-ra tükrözött hangzatokból állnak, az izgalmas lüktetést a prozódiaiból adódó aszimmetriák adják. Sajnos ezt az érdekességet a fentebb említett részek ügyetlensége zárójelbe teszi. A Benedictus gyermeki egyszerűségű témájából

¹⁸ Farkas Ferenc: „Vorwort”. In: Farkas Ferenc: *Missa secunda*. (Stuttgart: Carus, 2009): 3.

négyszólamú imitáció kerekedik ki, amit a Sanctusból ismert *Hosanna* zár le. A Szent Margit misét évtizedekkel később nőikarra és orgonára is átdolgozta a szerző. Az átírás Farkas számára nyilvánvalóan rutinmunka volt, és bár az adaptáció sikeres volt, a vegyeskari felrakást az orgonába átkerülő szólamok nem pótolják. Lényeges beavatkozás csak a Benedictus-ban történt, és figyelemre méltó, ahogy a téma változtatása nélkül gyakorlatilag új tétel születik, amelyben a dallam ívének megformálása sikerültebb, mint elődjében. A világos felépítésű, szerénységében is szép Agnus Dei alapkarakterét az 5/4 aszimmetrikus ringatózása adja meg. Rokon vonás az András-mise utolsó tételével az orgonában a hármashangzat-felbontások jelenléte.

Ami Farkas miséinek funkcionalitását illeti, tökéletesen megfelelnek a liturgia követelményének. A Szent András-mise a hatvanas években egy professzionális kórusnak sem lehetett volna könnyű, de ilyen társulat akkor nem énekelhette el. A kor egyházzenejének árvízi hajósai, mint Bucsi László, ugyan műsoron tarthatták kórusukkal az ilyen és hasonló műveket, ennek ellenére sajnos nemhogy az általános repertoár részévé nem válhattak, a köztudatba sem igen kerültek be. Bár joggal írja a műről Gombos László, hogy „megkapó dallamossága, egyedülálló gondolati mélysége és archaizáló, ugyanakkor a dodekafóniával is kacérkodó, ihletett muzsikája a magyar egyházzene legnagyobb alkotásai közé emeli,”¹⁹ ez nem sokat változtat a mű ismertségén.

Arra a kérdésre, hogy hogyan lehet egy templomi kórus által is jól énekelhető, színvonalas miseordináriumot komponálni a XX. században úgy, hogy a trivialitást elkerüljük, Farkas élete végén adott nagyszerű választ 1992-es *Missa Hungaricá*jával és 1995-ös *Missa quartá*jával. Előbbi előzménye egy hatvanas évek végi egyszólamú magyar mise, ami egyértelműen a kor nagy liturgikus változásának, a II. Vatikáni Zsinatnak a hatására íródott.²⁰ A *Missa Hungarica* vegyeskarrá és orgonára készült, míg a *Missa quarta* egyneműkarrá és orgonára, ezekről említést is tesz Farkas egy, a *Muzsikában* megjelent interjújában.²¹ Miután ezek a művek kívül esnek azokon az évtizedeken, melyekkel dolgozatom behatóbban foglalkozik, tárgyalásukra nem kerül sor. Hogy Farkasnak a hatvanas évektől kezdve szívügye volt a magyar egyházzenei repertoár, azt jelzi a nyolcvanas években írt *Proprium tergestinuma* is (e mű egy

¹⁹ Gombos László: *Farkas Ferenc*. Berlász Melinda (szerk.): Magyar zeneszerzők. 31. (Budapest: Mágus Kiadó, 2004): 14-16.

²⁰ Farkas Ferenc: „[Egyházi művek]”. In: Gombos László (szerk.): *Vallomások zenéről – Farkas Ferenc válogatott írásai*. (Budapest: Püski kiadó, 2004): 280-281.

²¹ Hollós Máté: „Farkas Ferenc pezsgő műhelyében”. In: Gombos László (szerk.): *Vallomások zenéről – Farkas Ferenc válogatott írásai*. (Budapest: Püski kiadó, 2004): 195.

olaszországi kórusversenyre készült, innen eredhet talán kissé karcosabb hangvétele), valamint egy kis ordinárium, amiben a Missa mundi gregorián dallamához írt az Éneklő Egyházból közismert kísérethez képest szokatlan orgonaszólamot. Ez utóbbit néhány budapesti templomban a mai napi éneklik.

3.2. Dobszay László²² miséje

Dobszay László (1935-2011), a Kodály Zoltán halála utáni közel fél évszázad zenepedagógiájának és egyházzenejének egyik legkiemelkedőbb személyisége. Mindenekelőtt zenetudós volt, a zenéhez való viszonyában azonban kitörölhetetlen nyomot hagytak zeneszerzői tanulmányai. Dobszay tizenkét évesen került a Zeneakadémia különleges tehetségeket képző osztályába, és itt szerzett tíz évvel később, 1957-ben zeneszerző diplomát Viski János növendékeként. A záróhangversenyére komponált vonósnégyes elkészülte után azonban tudatosan szakított a zeneszerzéssel. 1963-as miséjének megírása így teljesen egyszeri alkalomnak tekinthető, és – tekintettel arra, hogy vonósnégyese a mai napig nem került nyilvánosságra, más művet pedig nem hagyott maga után hátra Dobszay – az a ritka eset áll fenn, hogy a művet nem tudjuk az életmű más darabjaival összevetni.

A mise komponálásának idején Dobszay rendszeresen kísérte a Rókus kápolnában működő, Szendrei Janka által vezetett női szkolát, a Schola Hungarica elődjét. Itteni, improvizációra épülő gyakorlata során kezdte kikísérletezni azokat a gregorián- és népének-kísérési módokat, amelyek évtizedekkel később az általa gondozott új népénektár²³ kíséreteinek alapját képezték. Ahogy az a disszertációban sokszor idézett cikkéből kiderül,²⁴ Dobszaynak szívügye volt a magyar egyházzene helyzete, és azonkívül, hogy a korábbi évtizedeknek és korának egyházzenei életét kritizálta, mindvégig foglalkoztatta a megújulás lehetősége. 1963-ban komponált miséjében megpróbált olyan, templomi kórus számára énekelhető ordináriumot komponálni, amely – szemben a Magyar Kórus nemzedék legtöbb művével – valóban reflektálni kíván a kor zeneszerzői problémáira, amellet, hogy a liturgikus kívánalmaknak is megfelel. A szkola révén az apparátus adott volt, így a mise

²² Dobszay László életrajzi adatainak, valamint a Mise keletkezéskörülményeinek írásakor elsősorban a Dobszay Ágnessel 2013. 08. 22-én készített interjúra támaszkodom.

²³ Az Éneklő Egyház 1986-ban jelent meg Dobszay orgonakíséréteivel.

²⁴ Dobszay László: „Jelenkori művelődési áramlatok – a hazai egyházzene tükrében” *Kultúra és közösség* 1982/1-2 64-86

kétszólamú nőikarra és orgonára íródott. Érdekes módon azonban nem lett bemutatva, hanem a kor miséire jellemző módon évtizedekre a fiókba került.²⁵

A miseírásban Dobszay példaképe a kor talán legnagyobb élő mestere, Igor Stravinsky volt, akinek nemcsak stílusa, hanem szellemisége is érződik a művön.

A miseciklus négy tételből, Kyriéből, Gloriából, Sanctusból és Agnus Deiből áll. A harmóniak terén kezdettől a puha disszonanciák dominálnak, majd a tételek során megfigyelhető az alapvetően modális hangrendszer szisztematikus bővülése a kromatika által. Ami a dallamalkotást illeti, megfigyelhető az egész darab során a kvintek és nagy szekundok dominanciája. Ahogy Wilhelm András a darab 1998-ban kiadott hangfelvételének műsorfüzetében megjegyzi: „tételről tételre haladva is érzékelhető egy inkább csak a hangrendszerben és jellegzetes dallamlépésekben kimutatható monotematikus rokonság”.²⁶ A Kyrié-ben és később a Glóriában is jellemző, hogy a kvintlépős dallamokat rendszerint nyújtott ritmussal induló pentachord skálák egyensúlyozzák ki. Az egész műre igaz az énekhangok kezelésének egyik érdekessége: mindkét szólam meglehetősen mélyre van írva. Akár egy női-, akár egy gyermekszopránnak a hangterjedelméhez képest az alsó- illetve középregiszternek számít a c-től d'-ig terjedő tartomány, a rendszerint g-és c' között mozgó alt pedig kifejezetten mélynek számít. Az alt szólam általános jellemzője, hogy vagy imitálja a felső szólamot, vagy alárendelt szerepet játszik: töltőszólamként viselkedik a szoprán és az orgona között.

A miséről általánosságban elmondható, hogy szerzője átvette Stravinsky gyakran fanyar, érzelmektől mentes, objektív kifejezésmódját.²⁷ A hasonlóságot tovább fokozzák a disszonanciahasználatból fakadó elidegenítő effektusok is, melyeket Kyrie végétől kezdve fokozatosan adagol a szerző.

²⁵ A művet a Budapesti Énekesiskola kórusa mutatta be a kilencvenes években, majd 1998-ban lemezfelvételt is készített belőle (Hungaroton, HCD 31770).

²⁶ Wilhelm András: [Kísérőfüzet]. In: *Contemporary Hungarian Liturgical Music*. (Hungaroton HCD 31770, 1998): 14.

²⁷ Stravinsky állítólag miséje kapcsán egyszer azt említette, hogy az „nagyon hideg zene, tökéletesen hideg, közvetlenül a szellemhez folyamodik. Eric Walther White: *Stravinsky. A zeneszerző és művei*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1978): 428.

3.2.1. Kyrie

A Kyrie formai felépítése ABA^V . Az első *Kyrie*-szakaszban (A) a háromszor hangzik el a *Kyrie*-dallam (aaa^V). A *Christe*-szakasz (B) három sorának dallama két részből, egy felívelő és egy leszálló motívumból áll, ez betűkkel leírva így fest: bc, bc, b^Vc^V . A visszatérő *Kyrie* (A^V) harmadik sorában a *Christe*-motívum variálva jelenik meg újra, így ennek a szakasznak a felépítése a következő: $a, a, b^{VV}c^{VV}$.

A Kyrie orgonaszólamában felhangzó nyitó akkord ($c-f-d'-g'-c''$) kvartjai kijelölnek egy alapvetően diatonikus hangzásvilágot, mely lehetőséget ad a hangsoron belül bármilyen együtthangzásra. Ebbe az alapvetően kvartos-kvintes harmóniai közegbe ágyazódik bele az énekszólamok *c*-mixolidja. A Kyrie – a későbbi tételekkel szemben – szép számmal tartalmaz tercépítkezésű harmóniákat is, különösen a *Christe*-szakaszban, amely stílusában a legvisszafogottabb területe a kompozíciónak. A Kyrie tétel harmóniakezelésében fontos szerepet játszanak az orgonaszólam basszushangjai. A kiinduló *c* orgonapontról lépésről-lépésre lefele haladva éri el a basszus a hangsor különböző fokait egészen a visszatérés harmadik *Kyrie*-szakaszának *Esz* hangjáig. Ebben az utolsó sorban a harmóniamozgás megélnéül, és két ízben is hallható az *e-esz* keresztállás. A diatóniában teljes tudatossággal elhelyezett „kívülálló” hang egyrészt figyelmeztet a kódára, másrészt utat nyit a következő tételekben egyre szaporodó, a modalitástól eltérő hangoknak, melyek a záró tétel egyes ütemeiben az atonalitásig vezetnek.

3.2.2. Gloria

A Stravinsky és Dobszay miséi közötti analógia legvilágosabban a Gloria tételekben mutatkozik meg. Szembetűnő, hogy Dobszay átveszi Stravinsky-tól a szólók és tutti váltakozásából álló formát, sőt e szakaszok anyagkezelésében is kimutatható a rokonság. A szólók mindkét szerzőnél pseudo-gregorián dallamok, melyeket ritmikusabb, tömörszerű tutti követnek. A szólórészek mindkét esetben kétszólamúak, és a szólamok egymáshoz való viszonya is meglepő hasonlóságot mutat. Bár jól látható, hogy Dobszay számára mintául a Stravinsky Gloria szolgált, nincs szó szolgai másolásról, a formarészek – a tétel elejétől eltekintve – nem a szöveg azonos pontjain váltakoznak a két tételben.

17. táblázat. A Dobszay Gloria szólóinak és tutti-szakaszainak változása a szöveg viszonylatában

szólók	tutti	szólók	tutti	szólók	tutti	szólók	tutti
Gloria	Laudamus te	Domine Deus, Rex...	Domine Deus, Agnus...	Miserere	Qui sedes	Quoniam	Tu solus

18. táblázat. A Stravinsky Gloria szóló-tutti váltakozásai a szöveg viszonylatában

szólók	tutti	szólók	tutti	szólók	tutti	szólók	tutti	szólók
Gloria	Laudamus te	Domine Deus, Rex...	Miserere	Qui tollis	Suscipe	Qui sedes	Misere- re	Quoni- am

A szólórészek hangneme e-mixolíd, az énekszólamok gregorián-szerű dallamai a 8. tónusban elhangzó intonáció parafrázisai. Ez alól kivételt képez a *Miserere*-től kezdődő szakasz, ami teljesen a tutti zenei anyagába és hangnemébe ágyazódik be. A tutti hangneme többféleképp értelmezhető modalitás, a tételt záró h-hang miatt kézenfekvő, ha h-eolnak nevezzük. Ezen szakaszok szoprán szólamát a cisz'-fisz-d'-h motívum, illetve az ezt kiegyensúlyozó, rendszerint nyújtott ritmussal induló, lefelé tartó cisz'-h-a-g-fisz pentachord dallam váltakozása alkotja. A motívumok ismétlődései révén itt is érződik egyfajta gregorián-tónus érzet.

A tétel harmonizálásában nagy jelentőségű a több harmóniában is jelen lévő tritónusz hangköz. A zsolártónus-szerű szólókat két, egymásra helyezett nagyszekund orgonapontja kíséri. A d-e-fisz együtthangzást az énekszólamban megszólaló *gisz* egészíti ki egészhangú tetrachorddá. A tutti részekben nagyrészt két harmónia váltja egymást: a g-re épülő hiányos undecim-akkord szubdomináns, az ezzel váltakozó a-ra épülő mollszext akkord kvarttal pedig domináns érzetű. Egy keresztállástól eltekintve a tétel első fele nem lép ki a modalitásból, emiatt a *Filius Partis* szavak alatt valóságos becsapódásként jelenik meg a váratlan disz-cisz'-eisz'-gisz'-a'-cisz''-e'' hangzat. Ezt követően fokozatosan tűnek fel az orgonaszólamban az alterált hangok, de rendszerint az eredeti hangsor azonos fokú hangjának közelében, így jön létre számos keresztállás (c-cisz, g-gisz, stb.). A *suscipe deprecationem* és *Qui sedes ad dexteram* szakaszoknál a basszusban megjelenő *gisz* és *disz* hangok fölborítják az addig egyértelműnek mondható tonális érzetet. Az utolsó szóló-szakaszban a korábbi d-e-fisz-gisz négyhangos nagyszekund-clustert már az alt szólam *disz* hangja színezi.

24. kottapélda. Dobszay: Mise. A Gloria-tétel első tutti szakaszának harmóniai

The musical score consists of three staves. The top two staves are for the Soprano and Alto voices, both marked with a tempo of 'cca 144' and dynamics of 'Tutti f'. The lyrics are: 'Lau-da-mus te. Be-ne - di - ci - mus te. A-do-ra-mus te.' The bottom staff is for the Organ, also marked with a tempo of 'cca 144'. The organ part features a complex harmonic structure with various chords and intervals.

A hangrendszer fokozatos kibővülése az *in gloria Dei Patris*-szal megszólaló egyértelműen bitonális akkordig vezet, amely a tétel dinamikai csúcspontja. Izgalmas, ahogy ebből a bonyolult harmóniai szituációból végül kialakul a záró akkord, amelyet már biztos tonikaként érzékel a hallgató.

3.2.3. Sanctus

A Sanctus tétel formáját két zenei anyag váltakozása adja (lásd a 19. táblázatban).

19. táblázat. Dobszay: Mise. A Sanctus tétel formai felépítése

A	B	A	B (egy kvinttel lejjebb)	A
Sanctus	Pleni sunt	Osanna	Benedictus	Osanna

Az A részek hangneme d-líd. Itt a két énekszólam mintaszerű ellenpontjában a szekund és kvart együtthangzások dominálnak, az orgonaszólam pedig kopulázásával segíti az énekeseket. A B-szakasz egyszólamú énekének jellegzetes ízét a hangsor változó 4. foka adja, melynek orgonakíséretében a disszonanciák ismét Stavinsky-ra utalnak.

3.2.4. Agnus Dei

Az Agnus Dei-ben az orgona szerepe jelentősen megnő. A tétel nagy részét az orgona elő-, köz- és utójátékai teszik ki. Az alaphangulatot a mélyregiszterben megszólaló C-F-

H együtthangzások adják meg, majd ezt a két kéz ellenmozgásban játszott hangközeinek puha diszszonanciái követik. Az *Agnus Dei* először a cappella szólal meg, uniszónóban. A mívesen kidolgozott dallamon a gregorián hatás mellett némi mesterkélttség érződik. Utóbbi érzet a szokatlan hangközugrások, illetve a tonális bizonytalanság miatt van jelen. Az orgona-előjáték kissé variálva megismétlődik az a cappella rész után, majd egyre nagyobb teret kap a szintén Stravinsky-ra emlékeztető, rafináltan szerkesztett szabad ellenpontozó szerkesztés. Ilyen a második és a harmadik *Agnus Dei* szövege. A harmadik *Agnus*-ban a téma fordításainak torlasztásos megjelenése a legsűrűbb ellenpont a műben. Ezt egy rövid, de intenzív, a szabad tizenkétfokúság szellemében fogant orgonaközjáték előzi meg, amely a tétel dramaturgiai tetőpontja. A *Dona nobis pacem* elhangzása után ebben a szabad atonalitásban zárja a művet az orgona utójátéka.

Dobszay műve minden elemében magán hordozza Igor Stravinsky hatását, úgy a dallamalkotásban, mint a formálásban, harmóniakezelésben, vagy az ellenpont használatában. Jól megfigyelhető, ahogy a szerző a darab írása során a hangrendszert fokozatosan tágítja, s jut el a Kyrie diatóniájától az *Agnus Dei*-t záró atonalitásig, miközben a kompozíció stílusegysége nem törik meg. Stravinsky Gloriájával való egyértelmű hasonlóságain túl ott érezni a műben az egész Stravinsky misének (1944/47), valamint a Kantátának (1951/52) a hangzásvilágát, s hallható, hogy a szerző tisztában van példaképének stiláris fordulatóval, s valószínűleg ismeri a néhány éve keletkezett műveket is (*Agon* [1953/57], *Canticum Sacrum* [1955]), hiszen azok világa nem áll messze az *Agnus Dei*-től. Dobszay naprakészsége – mely 1963-ban nem magától értetődő – elsősorban külföldi utazásainak és a kor legtájékozottabb zenészeivel való ismeretségeknek, többek között Simon Albertnek köszönhető.

A mű leginkább abban különbözik a nagy példakép művétől, hogy orgonát alkalmaz. Stravinsky életművében az orgona egyike a legritkábban előforduló hangszereknek, egyedül a *Canticum Sacrum* zenekarában van jelen. Stravinsky sohasem írt volna kétszólamú egyneműkarra és orgonára, részint az orgonától való viszolygása miatt, részint, mert idegenkedett bármilyen ismert hangszerelési megoldástól, és a praktikumtól egyáltalán. Stravinsky többször hangsúlyozza, hogy Miséjét gyakorlati céllal komponálta²⁸, viszont a hangszerelésében gondoskodott róla, hogy műve a templomi együttesek repertoárjába tartósan ne kerülhessen be. Ezzel

²⁸ Eric Walther White: *Stravinsky. A zeneszerző és művei*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1978): 427

szemben Dobszay miséje – a kitűzött célnak megfelelően – messzemenőig megfelel a liturgikus követelményeknek, könnyen előadható, és atonális kitérései ellenére jól énekelhető. Nem szabad megfeledkeznünk arról sem, hogy Dobszayt az orosz mesteren kívül a gregorián ének és a középkori vokálpolyfónia is inspirálta. Az első három tételben az orgonaszólam finom belső szólammozgásai, és a kórust kiegészítő funkciója által emelkedik a hasonló uzuális misékben megszokott színvonal fölé, az Agnus Dei hangszeres kommentárjai azonban jóval túlnőnek ezen a szerepen. Az orgonaszólam kottaképe többször is elárulja, hogy a mű szerzője nem képzett orgonista. A két sorba írt kíséretben számos hely található, ahol zongora-írásmódot használ: a pedálszólam mély hangjait a kontra oktávban írja le.

Stravinsky műve mellett kínálkozik az összehasonlítás a kor egy másik ordináriumával, Benjamin Britten 1959-es *Missa brevis*-ével is, amelyben a fanyar hangzások, érdekes ritmusok révén ugyancsak az orosz mester hatása érződik. Dobszay hangzásideálja ehhez a műhöz is közel áll, bár nem tudhatjuk, ismerte-e ekkor az angol szerző művét.

Dobszay mai napig egyetlen nyilvánosság előtt is ismert alkotásának jelentősége egyrészt abban áll, hogy a kitűzött célt maradéktalanul megvalósítja, és ez a huszonnyolc esztendő szerző szakmai felkészültségét bizonyítja. Dolgozatom szempontjából azonban fontosabb, hogy a hatvanas években egyedül és magas színvonalon képviseli Stravinsky stílusát a magyar egyházzeneben.

3.3. Tamás Gergely Alajos²⁹ miséi

A negyvenes évek közepétől több mint húsz éven át meghatározó alakja volt Budapest egyházzenei életének Tamás Gergely Alajos (1915-1967) karmester, zeneszerző. A gyöngyösi ferences szemináriumából kikerült fiatal pap Kodály biztatására iratkozott be a Zeneakadémiára, majd 1945-től megalapította a budai ferencesek templomában a Kapisztrán kórust, néhány évvel később pedig a Kapisztrán zenekart és az ifjúsági ének- és zenekart. Pedagógiai és karnagy tevékenysége révén óriási hatással volt templomának közösségére. 1948-ra már a Zeneakadémia nagytermében koncertezett együtteseivel, ahol koncertsorozataikon a klasszikus oratóriumirodalom előadásán túl új

²⁹ A fejezet életrajzi adatainak forrása: Kovács Márta (szerk.): *In memoriam Tamás Gergely Alajos*. Budapest, é.n. (Kézirat, Tamás Alajos Alapítvány, Budapest), illetve más, az Alapítvány tulajdonában levő dokumentumok (műsorismertető, levelek, visszaemlékezések).

művek bemutatására is vállalkoztak. Nem köztudomású, hogy 1949 májusában Tamás vezényelte Stravinsky Miséjének magyarországi bemutatóját. Másfél év rendszeres akadémiai szerepléseinek azonban ez lett az utolsó alkalma. A halála után a tanítványai, barátai által írt visszatekintések, nekrológok diszkréten elhallgatják vagy körülírják, hogy 1951-ben paptársaival együtt börtönbe került, ahonnan kilenc hónap múlva szabadult. Ezután a papi tevékenységtől eltiltották, tanárként és karnagyként azonban továbbra is aktív volt. Ettől kezdve egészségi állapota rohamosan gyengült.

A karmesteri tevékenység mellett idővel zenét is szerzett. Első nagyszabású művét, a *Nándorfehérvár* oratóriumot 1956. október 22-én mutatták be. Ezt követően kisebb-nagyobb egyházi kompozíciókat illetve négy misét komponált. Bár hagyományos harmonizálású, kiforratlan stílusú művei alapján Tamás inkább sorolható a műkedvelő, mintsem a professzionális komponisták körébe, négy, különböző stílusjegyeket mutató miséje révén az ötvenes-hatvanas évek fordulójának legaktívabb miseírója, aki megérdemli, hogy megemlékezzünk róla jelen dolgozat keretein belül is. Sajnos műveinek dokumentációja hiányos, ezért a misék keletkezési évszámáról nincs pontos információnk.³⁰ Stílusában legkevésbé érett a kórusra és zenekarra írt *Órangyal-miséje*, melynek hangvétele a klasszikus összhangzattanra támaszkodik. Az ötvenes évek végén *Nándorfehérvár* oratóriumának témáira írta *Kapisztrán miséjét*,³¹ mely ordináriumi között a legnagyobb szabású munka, és amelyet kétféle változatban, kórus-zenekar és kórus-orgona hangszerelésben is elkészített. A mű érdekességét az adja, hogy hangvételében hagyományos stílus és kissé szervesen illeszkedő modern elemek egyaránt találhatóak, utóbbiak Stravinsky- illetve más újabb zenei hatások számlájára írhatóak. Legkiegyenlítettebb színvonalat képviselő miséje az úttörő jelentőségű, vegyeskarra és orgonára írt *Missa populi* (1961), amely egyike az első magyar nyelvű népmiséknek. A szerző a műben nemcsak az ordinárium, hanem a proprium tételeit is megkomponálta. A miseszöveget maga Tamás fordította magyarra. A mű egyneműkari és vegyeskari változatban, továbbá latin szövegadaptációval is elkészült. A *Missa populi* stílusa tipikus képviselője a Magyar Kórus szerzők hangjának.

Életművének legeredetibb alkotása a templomi ifjúsági ének- és zenekarra komponált *Missa juventutis*-a, mely mű a hatvanas évek első felében (1964)

³⁰ Miséinek keletkezési évszámait legrészletesebben egy *Missa populi* előadás műsorismertetőjében vannak felsorolva, de műjegyzékekben illetve a partitúrákon nem szerepelnek.

³¹ Tamás egy 1959. júliusi keltezésű kézzel írt levélében már elkészült műként említi.

Magyarországon először veti fel a könnyűzene használatát a szakrális zenében. Tamás a misét a gyermekzenekarban rendelkezésre álló hangszerekre írta, így az furulyákat, gitárt, tamburát és dobokat is tartalmaz a vonóskar, fuvola, oboa és trombita mellett. A darab több szempontból is újdonságnak számított. Tamás folytatta a *Missa populiban* elkezdett törekvését: ebben a műben is saját maga írta meg a latin tételek parafrázisszerű szabad fordítását, hiszen a mise keletkezésekor a hivatalos magyar ordináriumszöveg még nem készült el. Mint ahogy a *Missa populi* és a néhány évvel későbbi Szilas-féle beatmisék, ez is tartalmaz proprium-tételeket. Újdonság továbbá, hogy tételeiben megtalálható a kor ifjúsági zenéjének, például úttörődalainak hangja, a tánczenei ritmusok³² valamint a Magyarországon akkor még alig ismert gitáros beatzene hatása, ezekkel a különböző irányzatok olyan szintézisét érte el Tamás, amely egyedülállóvá teszi a zeneirodalomban. Vidám, kissé együgyű zenei világa szerzőjének gyermeki hitét, pedagógiai elköteleződését tükrözi. Bár a kompozíció sajátos koncepciójával keletkezése idején még elszigetelődve állt a miseirodalomban, a II. Vatikáni Zsinat hatására három évvel később induló gitáros egyházzenei mozgalmak egyetlen előzményeként történelmi jelentőségű. Rövid időn belül országszerte és külföldön is (Ausztria, USA) sikerrel mutatták be.

3.4. Távol a liturgiától – két avantgarde mise

A hatvanas évek második felében két nagyobb szabású latin nyelvű ordinárium-megzenésítésről van tudomásunk, Patachich Iván *Messa di Santa Margherita* című zenekari miséjéről, és Károlyi Pál kettős nőikarra írt *Missa brevis*-éről. Közös bennük, hogy alkotóik elsősorban a miseírás zeneszerzői hagyományához kapcsolódnak a művekkel, céljuk az általuk ismert és használt legkorszerűbb stílus összekapcsolása a több ezer éves miseszöveggel, és nem a liturgiában való gyakorlatias gondolkodás. Ízig-vérig avantgarde kompozíciók ezek, melyekről már keletkezésük idején eldőlt, hogy ritkán előadott, és templomi használatra kevésbé alkalmas művek lesznek.

³² Tomka Ferenc visszaemlékezésében találóan jegyzi meg, hogy a műben fellelhető a tradicionális zsidó zene hatása is. Tomka Ferenc: „A nevelő”. In: Bószé Ádám (szerk.): *Tamás Alajos emlékkönyv*. (Százhalombatta: EFO kiadó, 1996): 87.

3.4.1. Patachich Iván: *Messa di Santa Margherita*

Az elsősorban a magyar elektronikus zene úttörőjeként és filmzeneszerzőként ismert Patachich Iván (1922-1993) zenekari miséje, noha szerzőjének valószínűleg legnagyobb apparátusra írt műve, egyike a magyar miserepertoár ismeretlen darabjainak. Megírása háttérben szerzőjének személyes tragédiája áll: gyerekkorában elvesztette édesanyját és egy emlékére írt mise írásának gondolata évtizedeken keresztül foglalkoztatta.³³ A mű előzményeként a szerző még 1949-ben írta meg *Missa Simplex* című művét vegyeskarra és orgonára.³⁴ A kiforratlan hangvételi darab elsősorban szerzőjének kontrapunktikus érdeklődését árulja el. Patachich 1952-től harmincöt éven át a MAFILM zenei vezetőjeként dolgozott, emellett számos műfajban, elsősorban a zenekari, kamara- és elektronikus zene területén komponált. A hatvanas évekre kialakult egyéni hangja, melyet a szabad tizenkétfokúságban való gondolkodás jellemez. Ebben az évtizedben filmzenéi mellett sorra írta versenyműveit és szimfóniáit, melyek túlnyomó része mára már feledésbe merült kompozíció. A Magyar Rádió honlapján meghallgatható művei alapján egy magabiztos szakmai tudású alkotó rajzolódik ki előttünk, akinek zenéje bár a kor trendjeinek megfelelően modern, mégis mindig érződik rajta a természetes muzikalitás, az érthetőségre törekvés és a világos formálás. Ebben feltehetőleg nagy szerepe lehet Patachich filmzeneszerzői praxisának.

A Szent Margit tiszteletére írt ciklus 1967-ben készült. Partitúrájának kéziratán olvasható, hogy a művet édesanyja emlékének ajánlotta.

A mise egészére jellemző az atonális, kromatikus témák jelenléte, a sűrű, kontrapunktikus szövés, a fúgaszerkesztés gyakorisága, valamint harmonizálásában a tonális érzetek előfordulása. A következetes ellenpontozó szólamvezetés általi diszsonanciákat olykor hagyományos hármashangzatok, üres kvintes harmonizálások oldják. A partitúra képe súlyos mondanivalójú, drámai zenéről árulkodik.

A háromtagú Kyriében a kezdő és záró szakaszok kóruszólamainak vonuló zenéjét a zenekari szólamok – előbb vonósok, majd fafúvók – sóhajmotívumai ellenpontozzák. Az imitációs szerkesztésű Christe-szakasz egyetlen nagy fokozás a tétel tetőpontjáig.

Ritkaság számba megy, ha egy mise Gloriájának felépítése a szonátaformát követi. Emiatt egyes szövegek a megszokottól eltérő karakterrel párosulnak. A

³³ Patachich Judit szíves közlése.

³⁴ Fridetzky Frigyes: *Magyar zeneszerzők*. (Budapest: Atheneum 2000 Kiadó, 2000): 132-133.

szonátaformával való hasonlóság azonban nem jár együtt semmilyen, a tonális zenében megszokott hangnemi tervvel, a visszatérő anyagok mindig azonos transzpozícióban szólnak. A lendületes főtémában a kórus két-két szólama kvintekben halad, egymást imitálva. Ez az anyag fordul elő legtöbbször a tételben (*Gloria in excelsis, Domine Deus rex, qui sedes* illetve *Amen* szövegrészeknél). A második témában a szoprán szólistát kíséri a kórus (*Laudamus te, illetve miserere nobis*), az imitációs harmadik téma pedig *Gratias*-nál és *Jesu Christé*-nél jelenik meg. A kidolgozás funkcióját betöltő *Domine Deus*-szöveggel induló hosszabb részben a főtéma elhangzását lassabb tempójú imitációs szakasz követi, melyben a szólisták énekelnek.

A Credo tételben a szillabikus szövegkezelés, a gyakori nyolcadoló lüktetés, a zenekari kíséret kopogó ritmusai és az osztinátók uralkodnak. A formarészek között általában jellemző a nagy dinamikai kontraszt. A tétel felépítése meglepő hasonlóságot mutat a Glóriában tapasztaltakkal. A Credo centrumát az *et incarnatus*-szakasz szólisták által énekelt imitációja adja (A Gloria közepén is szólisták éneklék az imitációt). Patachich leleményesen oldja meg, hogy a szöveg egyharmadánál található *et incarnatus*-szakasz a tételen belül középre kerüljön. Ezért a tétel első felében az egyes témákra kevesebb, a tétel második felében pedig több szöveg jut.

A zenekar mély regisztereinek vészjósuló unisono indítása után a Sanctus tétel témájában a kórus dúr hármashangzatokkal lép be – atonális környezetben. A *Domine Deus*-tól kezdve imitációk sorozata következik, és ez a folyamat a Benedictus-szal sem szakad meg.

Az *Agnus Dei* a *Kyrie* anyagának átritvizált változatát hozza. A tétel formálásának érdekessége, hogy a szerző – véletlenül vagy sem – kihagyja a második *Agnus*-szakaszt, így az *Agnus-miserere-Agnus-Dona nobis* felépítésű. Érdekes hasonlóság Károlyi néhány évvel korábban befejezett *Agnus Dei* tételével, hogy ott is ugyanez a szövegrész marad ki. A *miserere*-szakaszban a *Christe* imitációja tér vissza. A *Dona nobis*-szakasz korálszerű faktúrával zárja a tételt és a művet.

A hangszerelés jellegzetességét a vibrafon és az üstdobok változatos és gyakori használata adja. A kompozíció stílusának köszönhetően igen nagy nehézséget támaszt az énekesekkel szemben. Egyetlen előadása 1985-ben volt, egy lengyelországi fesztiválon mutatta be Kovács László karmester, Kodály *Psalmus Hungaricus*-ának és Bartók *Cantata profaná*-jának társágában.³⁵

³⁵ Kovács László szíves közlése.

3.4.2. Károlyi Pál: Missa brevis

Az évtized miseirodalmának talán legizgalmasabb vállalkozása Károlyi Pálhoz fűződik, aki második ordináriumban radikálisan újszerű effektusokkal kísérletezett. Akárcsak Patachich kompozícióját, ezt a művet is az ismeretlenség homálya fedi.

Károlyi diplomája után két évvel egy norvég zeneszerzőversenyen elért harmadik helyezése folytán Skandináviába utazott. A bergeni díjkiosztó ünnepség után Svédországba ment, ahol megismerkedett a helyi avantgarde zeneszerzés képviselőivel, Bengt Hambraeus-szal és Ingvar Lindholmmal, valamint a legfrissebb nyugati irányzatokkal. A Filharmónia által szervezett szerzői estjére hazautazott Magyarországra, de utána hiába szeretett volna visszamenni, erre nem kapott lehetőséget. Utazását követően évekig a stílárisan leginkább naprakész magyar zeneszerzők közé tartozott. Egy Franciaországból érkező nőikar koncertjének hatása alatt belekezdett második miséjének komponálásába,³⁶ amely 1968-69-ben készült kettős nőikarra. Károlyi alkotóműhelyében a mise közvetlen előzménye volt az 1967-ban Horatius szövegére készült Ad Lydiam című vegyeskari mű, melyet Kroó *A magyar zeneszerzés 30 éve* című könyvében „Stravinsky-Penderecki útmutatáshoz igazodó, összefoglaló jellegű” alkotásként jellemez.³⁷ Ennek tapasztalataiból kiindulva, de jóval kísérletezőbb szellemben komponálta meg a szerző Missa brevisét, amelyben a Stravinsky-mintáktól már eltávolodik, de a lengyel avantgarde mestereihez jóval közelebb kerül.

3.4.2.1. Kyrie

A konzekvensen háromszólamú Kyriében a kórus még nem válik kétfelé. A tétel hangkészlete hosszan időzik a fisz-g kisszekundon, majd nagyon fokozatosan mindkét irányba kromatikusan bővül a *Christe eleison* szavak elhangzására. A visszatérő *Kyrie* szavak *ff* dinamikával c”-desz” hangokról indulnak, majd a hangkészlet hirtelen teljeseedik ki a b’-gesz” tartományra, ezzel a tétel elérkezik a tetőpontra. Az ezt követő cezúra után c”-ről fisz’-re fokozatosan ereszkednek le a szólamok. A tétel zárásának d’-e’-fisz’ együtthangzása elüt az előzményektől, és valóságos konszonanciának számít. A

³⁶ Interjú Károlyi Pállal. 2011. 06. 18.

³⁷ Kroó, 188.

tétel során az állandó kisszekund-jelenlétben sóhaj-motívumok jelennek meg, majd a ritmika a tetőpontig fokozatosan differenciálódik.

Károlyi nemcsak radikális hangütéssel közeledik a műfajhoz, de a szöveget is szabadon – és talán kissé következetlenül – használja fel: a tétel első felében a *Kyrie* szó ismételtetésével a *Kyrie eleison* szókapcsolat csak hosszú ütemek után születik meg, akkor is csak egyszer hangzik el, majd cezúra nélkül kezdődik a *Christe*-szakasz, amelyben a *Christe eleison* szavak öt ütem alatt ötször hallhatóak. A tétel hátralevő részében azonban világosan kivehető két *Kyrie*-szakasz.

3.4.2.2. Gloria

A világos felépítésű tételben két ellentétes karakterű rész váltakozik a két részre osztott kórus között, majd harmadik anyagként intenzív fokozás ékelődik közéjük, ami a tétel tetőpontját jelenti.

20. táblázat Károlyi Pál: Missa Brevis. A Gloria-tétel formai felépítése

Gloria	Laudamus te	Gratias	Domine Deus	Qui tollis	Quoniam	Cum Sancto
A	B	A	B ^v	C	A	B

Az *Animato* tempójelzésű A-szakaszok virtuóz, barokkos mozgásformákat, komplementer ritmusokat hordozó torlasztott imitációk, melyekben a szólamok egymástól nagy szekund távolságra lépnek be. Ezek kontrasztjaként a *Tranquillo* tempójú B-részeket homofón faktúra és az atonális környezetbe helyezett gyakori konzonáns hármashangzatok jellemzik. A *Domine Deus* (B^v) szakaszban a szólamok önállóbbak, mint a többi B-részben, együtthangzásai disszonánsabbak, és a műben először itt alakul ki a hatszólamúság. A *Qui tollis*-szövegtől kezdve (C) fokozatos ritmikai sűrűsödés jellemző, komplementer tizenhatodokkal, repetáló motívumokkal.

Az eredeti miseszöveg ebben a tételben sem hangzik el teljes egészében. A középrész fokozásában a *miserere* szavak hosszas ismételtetése után a *suscipe deprecationem nostram* szöveggel a 2. kórus altszólama egyedül marad, ezután már a *Quoniam* visszatérése kezdődik. A *Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis* mondat így kimarad. Ez a jelenség is alátámasztja a fejezet bevezetésben említett

feltételezést, miszerint a szerzőnek nem állt szándékában liturgikus használatra szánt zenét írni.

4. faksimile. Károlyi: Missa brevis. A Credo részlete

- 12 -

crucifixus
crucifixus
crucifixus
crucifixus

sussurrando (forte)
P
e-tiam pro nobis:

senza misura

sussurrando (piano)
PP
e-tiam pro nobis:

clamando
Chœur 1.
sub Pontio Pilato passus et sepultus est.
clamando
Chœur 2.
sub Pontio Pilato passus et sepultus est.

Chœur 1.
Et resurrexit tertia die, secundum scripturas et ascendit in
Et resurrexit tertia die, secundum scripturas et ascendit in
Et resurrexit tertia die, secundum scripturas et ascendit in

3.4.2.3. Credo

A mise harmadik tétele elsősorban eredeti faktúrája miatt figyelemre méltó. A tételben a két kórus ellentétes szerepet kap. A második kar az első és a harmadik formarészben hosszú tartott hangokon ismétli a *Credo in unum Deum* mondatot a XIII. századi korai polifónia cantus firmus-ainak modorában. Az orgonapontszerű c-d-e-cisz-h, hangok a tétel első részben kétszer, a harmadikban egyszer hangoznak el, végül az utolsó szakaszban e-fisz-gisz-e-fisz hangokra vált a kar.

Ezzel szemben az első kórus végigéneklí a szöveget. A bevezető részben egyszólamú, szűk ambitusú, ritmizált, kromatikus recitativót hallunk, majd a *propter nos, homines* szavaktól kezdve a ritmusok kisimulnak, a hangközök pedig dallamokká tágulnak. Az *et incarnatus est* ritmizált prózában hangzik el, majd a *Crucifixus*-tól kezdve a két kórus kromatikus clusterben egyesül. Erre kissé színpadias kontrasztként felel az *etiam pro nobis* suttogása (sussurando) majd a *sub Pontio Pilato* prózai kiáltása (clamando).

A kvinthelyzetű C-dúr akkord hangjain repetálva éneklí az első kórus a feltámadás örömhírét (*Et resurrexit*), majd *et iterum*-tól kezdve folytatódnak a második kórus orgonapontjai. Az *et in spiritum*-ot szólólista szavalja prózában a kórus tartott akkordja felett, majd a tétel záró szakaszára a szólamok szövete tovább bonyolódik. Az első kórusból hat énekes válik ki, akik ettől kezdve többnyire sűrű kánonban haladnak. Az első kórus szerepköre a ritmizált, recitatív ének, az oktáv-unisono dallamok és a prózai kiáltások között változik. Az utolsó ütemek lecsendesedést hoznak és a tétel a pozitív kicsengésű d-fisz hangközön ér véget.

3.4.2.4. Sanctus, Benedictus, Agnus Dei

A Lento (libero) tempójú Sanctus a mise többi tételéhez viszonyítva is merészen kísérletező. Kottájában az ütemvonalak helyett a szisztémák felett elhelyezkedő kis nyilak jelzik a mérőütéseket. Bevezetőjében a szólisták pontosan nem meghatározott hangmagasságokon glisszandóznak. A folytatásban lebegő hangfürt hallható további glisszandókkal (*Domine Deus Sabaoth*). A *Pleni sunt*-tól immár konkrét hangmagasságokon polifón szövet kezdődik, melynek érdekességei a kromatikus díszítőhangok, amely figurációk gyakorlatilag lehetetlen feladat elé állítják az énekeseket. A mozgalmas szakasz az *et terra gloria tua* szavak homofón clusterjébe

torkollik. Ezek után a tetraton, gregorián jellegű *Hosanna* oktáv unisono dallamának egyszerűsége szinte katartikus hatású.

A teljesen atonális, imitációs szerkesztésben komponált rövidke Benedictus-t három szólista énekli. A műben ez a tétel árul el leginkább weberni, illetve poszt-szeriális hatásokat.

5. faksimile. Károlyi: Missa brevis. A Sanctus kezdete

Témájának jellegzetességét az egymástól elszakadó nyolcadhangjai, nagy szeptim és kis nóna hangközei adják. Az ellenszólamokban a téma szaggatottságát tartott hangok ellensúlyozzák. A tétel végén a *Hosanna* szakasz apró változtatással tér vissza.

A zárótétel felfelé kúszó, kromatikus egyszólamú dallamok és a Kyrie hangzásaira visszautaló kisszekund-hangfürt felületek váltakozásai által jut el a harmadik Agnus Dei deklamáló unisono-kórusához, majd az ezt követő *Dona nobis* felkiáltásokhoz. Ez után a Kyrie tétel középső részének zenéje tér vissza, továbbra is a *Dona nobis pacem* szavak ismételtetésével. Rendhagyó, és nehezen érthető megoldása a mű legvégének a kezdeti egyszólamú anyag motívumából szőtt bicinium, mely nem *Dona nobis pacem*, hanem *miserere nobis* szavakkal ér véget, így a szöveg és a forma egymáshoz rendelése a Kyriéhez és a Glóriához hasonlóan itt is problematikus.

A mű jelentősége elsősorban abban áll, hogy a lengyel iskola stílusát egyedülként képviseli a magyar miseirodalomban. Penderecki a korszakban írt emblemikus *Stabat Mater*ének hatásáról tanúskodik a több kórusban való

gondolkodás, a prózában – hol suttogva, hol felkiáltva – mondott szakaszok és a szűk ambitusú hangfürt-felületek. Erénye, hogy hat tétele egymástól különböző, izgalmas faktúrákat vonultat fel: a Kyrie a kisszekund-zenét, a Gloria a barokkosan komplementer fő-, és hármashangzatokban gondolkodó melléktémát, a Credo az orgonapontos szerkesztést és a prózai effekteket, a Sanctus a glisszandókat, a Benedictus akár punktuálisnak is nevezhető fughettát, valamint a korábbi tételekre is visszatekintő Agnus Dei az egyszólamúságot. Szintén pozitív vonás, hogy a szerző szervesen építi bele atonális zenéjébe a konszonáns elemeket. Hátránya viszont a kompozíciónak, hogy gondatlan szövegkezelése és hatásvadász effektjei révén akkor sem lenne alkalmas a liturgikus feladatok betöltésére, ha előadása nem ütközne hatalmas nehézségekbe.³⁸ A mű bírálata egyben az egész korszak gyakorlattól elrugaskodott, az énekhangot nem tisztelő vokális stílusának is a kritikája, melyben művek tömege – köztük a Károlyi mise – íródott örök hallgatásra ítélve. A mű 1981-es bemutatójakor Bárdos Lajos – támogatva az úttörő szellemű egyházi művek keletkezését – az OMCE Cecília-díját adományozta a szerzőnek.³⁹

³⁸ A művet a Debreceni Kodály leánykar mutatta be Kövics Zoltán vezényletével 1981. március 9-én. (Károlyi Pál szíves közlése).

³⁹ Károlyi Pál szíves közlése.

4. A II. Vatikáni Zsinat utáni miseirodalom kezdetei

4.1. Egyházzenei élet a hatvanas években

A zsinat idejének magyar egyházzenei életéről a következőket írja Tardy László:

A II. vatikáni zsinat idején a magyarországi egyházzene terén mind a zeneszerzők, mind az előadók (zenekarok, kórusok) tevékenysége számára igen szűk mozgástér állt rendelkezésre: a kórusok ebben az időben még inkább leépültek, mint az ötvenes években: a kórusvezetők és az énekesek többsége még a háború előtti években kezdte meg tevékenységét, utánpótlás pedig alig érkezett, a liturgiákon kívüli előadási alkalmak – utazás, koncertezés – tilos volt és így megtorlást vont maga után. Az énekkarokat megfigyelés alatt tartották, a *Regnum Marianum* papjainak pereit – és köztük Werner Alajos újabb bebörtönzése – a félelem és bezárkózás légkörét erősítették.¹

Ebben az atmoszférában a XXIII. János pápa által 1962-ben megnyitott, és VI. Pál pápa által 1965-ben lezárt II. vatikáni zsinat bátorítólag és frissítően hatott a magyar egyházzenei élet szereplőire. Munkára hívtak a reformintézkedéseket követő feladatokat: az egyházzenei bizottságok felállítását, a mise énekes részeinek magyarra fordítását és egy új magyar nyelvű ordinárium-repertoár létrehozását. De az új kívánalmak ösztönözték a kórusokat és a különböző zenei irányzatok képviselőit is: a kortárs zeneszerzőket és a könnyűzenészeket egyaránt. Élve az új keretek adta lehetőségekkel, a kórusok igényelték a magyar nyelvű műveket², így ezek között az új miséket is. Az új művek bemutatása továbbra is a legfontosabb zenei centrumokhoz kötődött: a pesti ferencesek Bucsi László karnagy által vezetett kórusához, az országos kántorképző tanfolyam énekkarához, a Szent István bazilikához és a Mátyás templomhoz. Utóbbi templomok fiatal karnagyai, Fehér László (1962-től) és Tardy László (1966-tól), valamint a Bazilika fiatal orgonistája, Koloss István (1963-tól) szintén új színeket hoztak az egyházzenei közegbe.

¹ Tardy László: *Magyar egyházzenei kompozíciók a zsinat után*. In: http://www.hhrf.org/schola/szabadegyetem/2003_04/tardy/egyhzene.htm Megtekintés: 2013. 07. 12.

² uo.

4.2. A zsinat és annak hatásai

A II. Vatikáni Zsinat a XX. század legnagyobb hatású egyházi reformja volt. Célja a Katolikus egyház saját hagyományaival és a világgal való viszonyának gyökeres újragondolása volt, melynek legfontosabb területei a hívek tevékeny részvétele a liturgiában illetve az ökumené voltak.

A zsinat során négy konstitúció keletkezett, melyek közül az 1963-ban elsőként megjelent *Sacrosanctum Concilium* című írja elő a liturgiában történt változásokat. Ennek hatodik fejezete foglalkozik a szent zene kérdésével. Ezzel kapcsolatban a legfontosabb változás a nemzeti nyelv bevezetése és a népének növekvő súlya lett. Lehetőséget kaptak az egyes nemzetek, hogy saját hagyományaik alapján alakíthassák ki egyházi zenéjüket. Míg a *Motu proprio* az egyházi zenével szemben a „művészi, szent és egyetemes” hármas követelményt támasztja, addig a II. Vatikáni zsinat már nem tekinti feltételnek az egyetemességet.³ Dobszay szavaival élve: A reformok „nagy felelősségű munkát róttak az egyházzeneire is. [...] Századok munkáját kellett évek alatt elvégezni: egy új kultikus zenét kialakítani – világszerte.”⁴

Az anyanyelv bevonása a liturgiába⁵ a katolikus egyház történetének egyik legradikálisabb reformja, hasonló ahhoz, amit a reformáció idézett elő a XVI. században. Mindkettőnek nagymértékű következménye lett az egyházzene területén. Az anyanyelv bevezetése magával vonta a népének szerepének további erősödését. Amit a zsinat dokumentumai lehetőségként vetettek fel, azok a gyakorlatban az idő előrehaladtával normává lettek.⁶ Míg a reform lehetőséget teremtett volna a liturgia zenei alkotóelemeinek újragondolására, addig Magyarországon különös helyzet állt elő. Az 1931-ben kiadott *Szent vagy, Uram!* népénektárat ugyanis elfogadták, mint már a zsinat szellemét előrevetítő progresszív kiadványt,⁷ bár a szakmai közvéleményt ez a

³ Döbrössy, 9.

⁴ Dobszay, 75.

⁵ Tardy, 349.

⁶ A konstitúció hatodik, zenéről szóló fejezetének 116. pontja kimondja: „Az Egyház a gregorián korálist tekinti a római liturgia saját énekének. Ezért a liturgikus cselekményekben – azonos feltételek mellett – ennek kell elfoglalnia az első helyet. A szent zene és ének többi fajtája, főleg a polifónia, a legkevésbé sincs kizárva az istentiszteletekből, csak feleljen meg mindenben a liturgikus cselekmény szellemének a 30. pontban foglaltak szerint.” A 118. pont a népénekekkel kapcsolatban ehhez még hozzáteszi: „A vallásos népéneket is gonddal ápolják, hogy fölhangozhasseék a hívek éneke a különböző ájtatosságokon, sőt az előírások és rubrikák szerint a liturgikus cselekményekben is.”

<http://uj.katolikus.hu/konyvtar.php?h=1#SC126> Megtekintés dátuma: 2013. 09. 17.

⁷ A püspöki kar az OMCE javaslatára, római hozzájárulás után engedélyezi a teljes SZVU!-t a proprium tételek helyettesítésére. Tardy, 349.

megoldás erősen megosztotta és megosztja a mai napig is. Dobszay másfél évtizeddel később az eljárást átcímkezésnek, illetve a valódi feladatok megkerülésének minősítette.⁸ A magyar egyházzében a legfontosabb terület, amely nem maradhatott beavatkozás nélkül, az ordinárium volt. A zsinat utáni átalakulással mind a gregorián, mind a latin műzenei ordináriumok háttérbe szorultak, így gyökeresen átalakult egy sok évszázadra visszatekintő folytonos gyakorlat.

4.3. Népmisék a zsinat után

A zsinat folyamán már értesülhetett a katolikus világ a reformok alakulásáról. 1963. november 23-án Shvoy Lajos fehérvári megyéspüspök az OMCE⁹ közgyűlésén tájékoztatta a jelenlevőket, hogy „a zsinat az új liturgikus sémát elfogadta, ezzel a népnyelvű ének szerepe várhatóan megnő.”¹⁰ Néhány hónappal később, 1964. február 23-án a püspöki kar az Országos Egyházzenei Bizottság¹¹ felállításakor elhatározta, hogy felkéri Kodály Zoltánt és Bárdos Lajost magyar nyelvű ordinárium komponálására.¹² Az új liturgia énekeit Bárdos Lajos és kollégái dolgozták át magyar nyelvre, munkájukat Kodállal is jóváhagyatták.¹³ A mise írására vonatkozó felkérést Kodály 1966-ban, míg Bárdos csak jóval később, 1985-ben teljesítette. Érdekesség, hogy mindketten a haláluk előtti évben, az életművük egyik utolsó alkotásaként írták meg e miséjüket.

A zsinat lezárásával sorra születtek meg Magyarországon az egyszólamú orgonakíséretes népmisék, amelyek tulajdonképpen a népénekek redukált eszközeivel megírt műzenék voltak, melyek a világi zene területéről leginkább a 19. század népies műdalaival hozhatóak párhuzamba. Ez a fajta megzenésítés művészi értékben alul marad mind a népénekekkel, mind a műzenével való összehasonlításakor. Az évszázadok alatt csiszolódott, tömören és keresetlen egyszerűséggel megfogalmazott népénekek nem lehettek versenyképesek a népének szellemében fogant, de kompozíciós

⁸ Dobszay, 77.

⁹ Országos Magyar Cecília Egyesület

¹⁰ Tardy, 349.

¹¹ A bizottság tagjai az alapításkor: Bárdos Lajos, Gergely Ferenc, Hergenröder Miklós, Kertész Gyula, Kósa Ferenc, Lisznyai Szabó Gábor, Rajeczky Benjamin, Werner Alajos, Szigeti Kilián. In: Balogh Margit (szerk.): *A Magyar Katolikus Püspöki Kar Tanácskozásai 1949–1965 között. Dokumentumok. I. kötet.* (Budapest: METEM, 2008): 1200.

¹² uo.

¹³ Tardy, 349.

szempontból dilettánsnak mondható alkotások. Amelyik alkotó viszont a magas művészet igényével közelítette meg a műfajt, szintén nagy kihívás elé került: az egy-kétperces tételek szűkre szabott keretei ugyanis – egy-két kivételtől eltekintve – komolyabb művészi teljesítményre nem adtak lehetőséget. A kodályi prozódia követése és a szöveg minden változtatástól és melizmáktól mentes megzenésítése nagyarányú ritmikai hasonlóságot eredményezett az egyes művek között, ezt pedig tetézte a sztereotip dallamfordulatok gyakori előfordulása. Míg az átlagos ordinárium két sorban írt orgona letét, melynek felső szólama az énekszólam kettőzése, addig az igényesebb komponisták (például Kodály, Halmos, Lisznyay, Koloss és Bárdos) az énekszólamot az orgonától külön sorban írták.

Dobszay az ordináriumírás problémáját így jellemzi: „Ezen a kis résen [tudniillik az ordináriumon] aztán hirtelen komponisták tucatjai bújtak be. Az a feladat, amellyel egy Kodály is csak félsikerrel birkózott, nem okozott nehézséget papok, kántorok tömegeinek, kik a komponálás szakmai követelményeit illetően boldog tudatlanságban voltak. Ki-ki a maga temploma számára megkomponálta a maga ordináriumát.”¹⁴ Ez a repertoár „zeneileg a magyar egyházi muzsika mélypontját jelenti, a zene liturgiai attitűdjét nézve pedig a reform előtti »hangulatok« beöltöztetését a reform kosztümjébe.”¹⁵

Függetlenül a fenti értékítélettől, az ekkor keletkezett ordináriumok jelentős része a mai napig használatban van, és a hívek egyes rétegeiben nagy népszerűségnek örvend. Ennek zenei okaival az egyes ordináriumok kapcsán alább foglalkozunk, míg más okainak taglalása, mint például a mai egyházzenei közeg sajátosságai, meghaladják a dolgozat tartalmi kereteit.

A zsinatot követően 1966-ban elsőként Kodály, Halmos, Szigeti Kilián és Hergenröder Miklós készült el ordináriumaival, majd ezeket követték többek között 1967-ben Horváth Cirill,¹⁶ Koloss István, Körmendy Béla,¹⁷ Lisznyay és Ottó Ferenc munkái. 1968-ban csatlakozott a sorhoz Werner Alajos Mercedes-miséjével. Országos szinten ezek közül Kodály, Szigeti és Werner ciklusa terjedt el, mindegyik sajátos és jól körülhatárolható funkcióval. A dolgozat a népmise-irodalom tárgyalásakor a teljesség

¹⁴ Dobszay, 79.

¹⁵ uo.

¹⁶ Horváth Cirill (1914-1982) pap, karnagy, 1960-tól a Veszprémi Egyházmegye főzeneigazgatója. <http://lexikon.katolikus.hu/H/Horv%C3%A1th.html> Megtekintés dátuma 2013. 09. 17.

¹⁷ Körmendy Béla (1916-1968) Zeneakadémiát végzett budapesti pap, a liturgikus megújulás egyik apostola. <http://lexikon.katolikus.hu/K/K%C3%B6rmendi.html> Megtekintés dátuma 2013. 09. 17.

igénye nélkül, az 1966-1969 között keletkezett repertoár legismertebb darabjainak áttekintésére vállalkozik.

4.3.1. Kodály Zoltán: Magyar mise

A négytétéles Kodály-ordináriumnak a többi népmise közül kiemelkedő szerepét nem csak szerzőjének senki mással össze nem mérhető jelentősége és reputációja okozza. Tardy egyházzene-történeti visszatekintésében „mindmáig legigényesebb, legművészibb magyar ordináriumunk”¹⁸-ként aposztrofálja. Ez az állítás csak akkor tekinthető érvényesnek, ha a „magyar ordinárium” alatt az egyszólamú népmise-repertoárt értjük. Amennyiben a Kodályhoz intézett felkérés a nép által éneklendő népmise írására vonatkozott, úgy az ennek való megfelelés elől – tudatosan, vagy sem – kitért Kodály. Az általa írt Magyar mise ugyanis nem alkalmas a nép általi éneklésre, és ennek oka valóban a fentebb említett igényesség, illetve az a tény, hogy komponálás közben nem kötött meg bizonyos kompromisszumokat, amik által alkotása valóban népmisévé válhatott volna. Az egyik ilyen meg nem kötött kompromisszum az énekszólam hangterjedelmére vonatkozik, ami ebben a műben túlnő a népénekeknél szokásos oktáv-decima körüli mértéken. A másik az orgonaszólam kezelése, hiszen a hangszerkíséret obligát pedálszólamával jól képzett orgonistát igényel. Kodály billentyűs muzsikájáról általánosságban elmondható, hogy jellemző technikai nehézségei, kényelmetlenségei nem virtuozitásból és hangszerszerűségből, hanem ellenkezőleg, hangszerszerűtlenségből fakadnak. Ennek jellegzetes példái megtalálhatóak a Magyar misében is. A nem gyakorlatias billentyűs írásmód legfeltűnőbb példája a Kyrie tétel visszatérésében található, ahol az orgonistának vagy jobb-, vagy balkezevel decima hangközre kell tágítania ujjait, vagy másik megoldásként – akusztikai okokból kevésbé szerencsésen - duplapedált alkalmaznia. Akármelyik megoldás is vezet célra, jól mutatja e két ütem, hogy nem a kántorok orgonatudása lebegett Kodály szeme előtt. Harmadik meg nem kötött kompromisszumként meg kell említenünk a mű kifogástalan prozódiaját segítő differenciált ritmikát, illetve az énekszólamban előforduló hosszabb-rövidebb szüneteket is. Ezzel lényegében eldőntött kérdés, hogy a mise a nép számára nem, viszont szerény képzettségű kórus számára elérhető, de az előadás feltétele a karvezető és a képzett orgonista is.

¹⁸ Tardy, 349.

Dallamfordulataiban, harmóniáiban a mű egésze magán viseli szerzője egyéni stílusát. Legihletettebb tétele a könnyörgő karakterű, fríg hangnemű Kyrie, melyben figyelemre méltó az orgona- és énekszólam függetlensége. A Gloria tételben a magyar szöveg prozódíája és jellegzetes ritmusai Kodályt a verbunkos stílusjegyekhez vezették. A verbunkos jelleggel a tétel korábbi műveihez, például az emblematikus, Hársvitbéli Intermezzóhoz éppúgy kapcsolódik, mint az ötvenes években újra feltámadt verbunkos-divathoz.¹⁹ Ezzel kapcsolatban csupán az a kérdés merül fel, hogy a verbunkos stílus megjelenése mennyire illeszkedhet a liturgia követelményeihez. A Gloria két, egymást követő tercron modulációval bevezetett középrésze egyike a mise leginspiráltabb pillanatainak.

Talán a Sanctus tétel világít rá legjobban, miért használja Dobszay a művel kapcsolatban a „félsiker” kifejezést.²⁰ A Kyrie és az Agnus esetében is igaz, de legjobban a Sanctusra érvényes, hogy zenei anyagának a szűkre szabott keretek nem engednek kibontakozást. Ennek oka a szöveg népének-elvű megzenésítése: szigorúan csak egyszer, a legegyszerűbb, minden melizma nélküli prozódíával hangzik el. Különösen az utolsó ütemeken, a hirtelen jött befejezésen érezni a lekerekítettség hiányát. Az előadói gyakorlatban a Sanctust általában nem az előírt 2/2-es metrumban, hanem a szélesebb 4/4-ben éneklik, ezzel ellensúlyozva valamelyest a tétel rövidségét. A drámai hangvétellű záró Agnus Dei egyetlen nagy fokozással jut el a művet indító fohászkodó dallamtól a hét ütemes orgona-utójátékig, amely ritmusaival egyrészt visszautal a Gloria verbunk-jellegére, másrészt harmóniáival, főként kéttercű szeptimakkordjával tipikus Kodály-névjegy.

A mű előadása jellemzően kétféle előadógárdához köthető. Vagy szerény képességű, általában vidéki templomi kórusok ünnepi számaként jelenik meg, vagy a nagyobb egyházi énekkarok bármikor elővehető, kisebb alkalmakon énekelendő műveként.

¹⁹ Kroó, 59-60.

²⁰ Dobszay, 79.

25. kottapélda. Kodály: Magyar mise. A Gloria tétel középrészéhez vezető modulációk

Meno mosso

Ének

Min - den - ha - tó A - tyá - is - ten! U - runk, Jé - zus Krisz - tus:

Meno mosso

Orgona

ety - szü - lött Fi - ú, U - runk és Is - te - nünk, Is - ten Bá - rá - nya,

26. kottapélda. Kodály: Magyar mise. Az Agnus Dei orgona-utójátéka

4.3.2. Szigeti Kilián: Missa Hungarica és Missa Brevis Hungarorum

Szigeti Kilián (1913-1981) áldozópap, bencés főiskolai tanár, a magyar egyházzene sokoldalú figurája. Életfeladatának elsősorban a magyar liturgia és egyházzene történetének megírását tekintette²¹, valamint jelentős életművet hagyott hátra organológusként. Zeneszerzői tevékenységéről a két ordináriumától eltekintve nemigen tudunk.

²¹ Magyar Katolikus Lexikon. <http://lexikon.katolikus.hu/S/Szigeti.html>

A Missa Hungarica mind a mai napig a leggyakrabban énekelt magyar ordinárium, népszerűsége talán csak az utóbbi évtizedekben az Éneklő Egyház által közreadott Missa Mundi térnyerésének hatására csökkent. Az F-dúr hangnemű Missa Hungarica zenéje naiv gyermeki hitet, derűt tükröz, az egyszerű hívő számára könnyen befogadható dallamokkal, egyszerű harmonizálással. A 6. gregorián tónusra applikált Credója ma már csak ritkán hallható.

A ciklus kisebb testvére a csupán háromtételes Missa Brevis Hungarorum, amely jellegében hasonlóságot mutat a fenti művel.

4.3.3. Werner Alajos: Mercedes-mise

Werner Alajos (1905-1978) papként, egyházzenezőként, zeneszerzőként mind a Magyar Kórus-korszak, mind a II. vatikáni zsinat utáni megújulás egyik főszereplője, spirituális vezetője. Elévülhetetlen érdemei vannak a gregorián ének ápolása terén. Szemináriumi és zeneakadémiai tanulmányok után teológiai doktorátust is szerez, majd 1934-ben megszervezi első gregorián szkoláját, a szombathelyi Schola Cantorum Sabariensist, amellyel néhány év alatt nagy elismerést vív ki magának. 1936-tól óraadó tanár a zeneakadémia egyházzene tanszékén, 1944-ben professzorrá nevezik ki. Lisznyayhoz hasonlóan őt is 1949-ben bocsátják el innen, az egyházzene tanszék felszámolásával egy időben. 1948-ban lesz a Regnum Marianum²² Hitoktató Központ házfőnöke, amely az ötvenes évektől kezdve illegalitásban működik. 1961-ben hatvannyolc paptársával együtt a Regnum-percek fő vádlottjaként tartóztatják le, majd öt év börtönbüntetésre valamint teljes vagyonekbobzársra ítélik.²³ Zongoráját egy árverésen Kodály Zoltán vásárolja vissza neki. 1963-ban az általános amnesztia idején szabadul, ezután Celldömölkre helyezik, ahol ismét kórust alapít. Egy év elteltével 1964-ben „összeesküvésre irányuló előkészület” vádjával ismét elítélik. 1967-ben szabadul, majd bekapcsolódik a zsinat utáni reformok munkálataiba. 1968-ban a börtönévek visszhangjaként komponálja meg Fogolykiváltó Boldogasszony²⁴ tiszteletére Mercedes-miséjét.

²² A 19. sz. végén kezdődő, hivatalosan 1902-ben megalakult magyar lelkiségi mozgalom, amelynek fő célkitűzése az ifjúság katolikus szellemű nevelése.

²³ Magyar Katolikus Lexikon. <http://lexikon.katolikus.hu/W/Werner.html>

²⁴ Latinul Beata Maria Virgine de Mercede. Az ünnep – melynek napja szeptember 24. – 1696-tól lett kötelező az egész Egyházban, majd érdekes módon épp 1969-től, a mise írását követő évtől kezdve nem szerepel a hivatalos liturgikus naptárban.

Az 1968-ban keletkezett négytétéles, d-fríg hangnemű mű a hívek által énekelhető népmisék között a legigényesebb. A mise stílusával egyaránt kötődik Harmatéhoz és Kodályéhoz, hangvételével a Magyar Kórus-körben kialakult jellegzetesen magyar egyházzenei stílus egyik mintadarabja. Harmóniavilágának sűrűsége, szólamszerkesztése hasonló Harmat népénekeinek kíséreteihez, de azoknál merészebb. A Gloria tétel verbunkos ritmusaival és a tercrokon középrésszel egyértelműen a két évvel korábbi Kodály Magyar-misének reminiscenciája. A kezdőmotívumában diszkrétan a Boldogasszony Anyánkra illetve a XI. gregorián mise Kyriéjének első hangjaira utaló Uram, irgalmazz! (27. kottapélda) és az Isten báránya tételek a legszebb, legihletettebb részei a ciklusnak, amelynek mind dúr, mind fríg tételre ünnepélyes komolyság, nemes, könyörgő, olykor drámai hangvétel jellemző.

27. kottapélda. A *Boldogasszony Anyánk...* népének és a XI. gregorián mise Kyriéjének első sorai

Bol - dog - asz - szony A - nyánk, ré - gi nagy pát - ró - nánk

Ky - ri - e e - - - lei - son

28. kottapélda. Werner: Mercedes-mise. A Kyrie orgona-bevezetője

Molto sostenuto

Jól eltalált hangütésével, a célnak megfelelő formálásával a népmise műfajának a népének és művészi zene közti ellentmondását ez a mű oldja fel legjobban. Bár Kodály hatása a kompozícióban egyértelmű, a nép által énekelhető művészi igényvel írt ordinárium eszményéhez Werner Mercedes-miséje áll közelebb. Az országszerte énekelt mise elsősorban a városi lakosság körében népszerű.

Werner másik – gyakorlatilag ismeretlen – miskompozíciója az 1969-ben keletkezett, egyneműkarra és orgonára komponált, latin nyelvű, három tétéles Szent

Kálmán mise. Stílusában, kompozíciós megoldásaiban ugyanúgy a Magyar Kórus körének hangvételével alkot közösséget, mint a Mercedes-mise, bár színvonal, ihletettség terén azzal nem állja a versenyt.

4.3.4. Hergenröder Miklós Pécsi miséje

Hergenröder Miklós (1922-1989) pécsi székesegyházi karnagy és egyházmegyei főigazgató miséje országos ismertségét elsősorban az 1980-ban kiadott Misepartitúrák²⁵ gyűjteménybe történt beválogatásának köszönheti. Az egyébként nem különösebben kiemelkedő kompozíció azzal tűnik ki a 1966-os évjáratból, hogy Credót, sőt, Prefáció-, Miatyánk- és *Ite missa est* harmonizálást is tartalmaz.

29. kottapélda. Hergenröder: Pécsi mise. Az Anyaloknak királynéja... népének motívum a Gloria zárószakaszában

Énekszólam

Mert e-gye-dül Te vagy a Szent, Te vagy az Úr! Te vagy az e-gyet-len...

Föl - ség: Jé - zus Krisz - tus! A Szent - lé - lek - kel e - gyütt az

A - tyá - is - ten dí - cső - sé - gé - ben. A - - - men.

Finom, mixtúras harmonizálással kísért, tematikában a Kyriére visszautaló, zoltártónus-szerű Credója, bár nem örvend különösebb népszerűségnek, a legsikeresebb megoldása a népmise Credo tételének. Kevésbé ötletesek a népénekmotívumokat feldolgozó közbülső tételek: a Gloria az *Anyaloknak királynéja* kezdetű népének kezdőmotívumára épül (29. kottapélda), míg a Sanctus az *Édes Jézus, én szerelmem* kezdetével mutat rokonságot.

²⁵ Tardy, 373.

4.3.5. Halmos 1966-os magyar népmiséje

Amint arra a dolgozat Lisznyay-fejezetében utaltunk, már az ötvenes években történtek kísérletek magyarnyelvű népmise írására. A három szerző, Harmat, Halmos és Lisznyay 1954-ben írt magyar nyelvű ordináriumainak keletkezése feltehetőleg kapcsolatban áll egymással, ugyanarra a felkérésre írhatták őket. E művek közös jellemzője, hogy szövegük a latin ordinárium-szöveg szabad fordítása, hiszen ekkor még nem készült el annak hivatalos magyar verziója.²⁶ Halmos művének – mely Szent Ferenc tiszteletére íródott – érdekessége, hogy még különálló Benedictus tétele van. Az egész ciklusra egészen egyszerű zenei anyagok jellemzőek.

Halmos 1966-ban írja második magyar miséjét, ekkor már a II. Vatikáni Zsinat után jóváhagyott magyar szövegre. A c-moll hangnemű ciklust Felser Antal győri megyéspüspök emlékének ajánlotta. Míg a korszak népmiséi közül Kodály vagy Werner ciklusaiban az ihlet, a magasabb igényű zenei megmunkáltság nyomaira bukkanunk, addig e Halmos mise elsősorban a használati jelleget tűzi ki célul. Diatónikus dallamaiban a pentaton fordulatok dominálnak, szerény harmóniákkal alátámasztva. A kupolás felépítésű Kyriére a népdalszerűség jellemző. A Gloria monotonitásán a kevés g-moll hangnemi kitérés sem enyhít. Ez a ciklus is tartalmaz Credót, de az ebben a műfajban szerencsésebb zsoltártónus-megzenésítés helyett (ami például a Szigeti és Hergenröder misékre jellemző) a szöveget, ha sok dallamismétléssel is, de végigkomponálja. A Sanctus érdekessége, hogy ellentétben más népmisékkel, a szövegismétlés eszközével él: a *Hozsanna a magasságban!* mindkét megjelenésekor kétszer hangzik el. Az Agnus Dei jellegzetessége egy minduntalan visszatérő felszálló pentaton motívum. Sem a Sanctus, sem az Agnus tételek nem emelkednek ki különösebben a ciklus hangvételéből.

4.3.6. Lisznyay: Boldogasszony-mise

Lisznyay 1967 nyarán néhány nap alatt, felkérésre komponálta meg négytétéles Boldogasszony miséjét. A Lisznyayt még személyesen ismerő kollégák és lánya, Lisznyay Mária állítása szerint a népmise-írás feladatát nem tudta igazán magáénak

²⁶ Halmos a mű kéziratára később maga írja oda, hogy „ez a mise még a mai, hivatalosan elfogadott magyar fordítás előtt készült.”

érezni.²⁷ Nehezen fogadta el, hogy a liturgia nyelve többé nem a latin, továbbá tucatnyi színvonalas misével a háta mögött a miseírók közül talán ő érezte át igazán a műfaj fentebb említett problematikáját, a művészi igény és a népnyelvű ordinárium adta keretek közti ellentmondást. Bár műve kétségtelenül alul marad Werner és Kodály invenciója mögött, biztos kézzel megírt, szakmailag szilárd talajon álló kompozíció. Stílárisan inkább illeszkedik a Magyar Kórus hanghoz, mint korábbi, haladó szellemben írt miséihez. Tételei a *Boldogasszony anyánk...* kezdetű népének motívumait dolgozzák fel. Legfőbb erénye, hogy ad libitum 2. énekszólámat tartalmaz, amely gyakran nem az orgonaszólám egy-egy hangját kopulázza, hanem új hangokkal gazdagítja a harmóniákat (30. kottapélda).

30. kottapélda. Lisznyay: Boldogasszony-mise. A Gloria tétel egy részlete

Ének

U - runk Jé - zus Krisz - tus: egy - szü - lött Fi - ú

Orgona

4.3.7. Koloss István 1967-ben írt ordináriumtételei

Koloss István (1932-2010) a XX. század utolsó harmadának talán legtehetségesebb magyar egyházi zeneszerzője. Középiskolai tanulmányai után a már akkor templomi orgonistaként működő, így klerikálisnak minősített Koloss zeneakadémiai tanulmányokat nem folytathatott. Zeneszerzőként innentől kezdve autodidaktaként fejlődött tovább. 1963-tól haláláig a budapesti Szent István bazilika orgonistája volt. Bartóki-kodályi hagyományokra épülő egyéni stílusára nagy hatással volt a francia neoklasszikus orgonazene, elsősorban Marcel Dupré művészete. Életművének gerincét orgonaművei alkotják. Feltűnő, hogy a hatvanas évektől kezdve aktív egyházzeneszerző első nagyobb igénnyel megírt miséje csak a nyolcvanas évek második felében készült el²⁸, ezzel indult meg több mint tíz műből álló misesorozata. A hatvanas évek végéről

²⁷ HML, 32.

²⁸ Budavári mise.

csupán néhány, uzuális céllal komponált ordinárium-tétele maradt ránk. A feltehetőleg saját használatra készült tételek között három-három Kyrie, Sanctus és Agnus Dei valamint két Gloria található. A gyűjtemény, amelyből több moll és dúr hangnemű ordináriumciklus összeállítható, a népmisék közül egyedülként mérhető össze nemzetközi szinten a kor modern egyházzenejével, azzal együtt, hogy a jól énekelhető, pentaton fordulatokban bővelkedő diatonikus énekszólások nem különböznek sokban az átlagos magyar ordináriumdallamoktól. Legizgalmasabb közülük a 3. számú, fríg hangnemű Kyrie, amely a hangsorból eredő jellegzetes tritonuszos motívumával emelkedik ki a tételek sorából. Az énekszólalom kezelésénél sokkal figyelemreméltóbb a tételek orgonakísérete. Itt Koloss lényegében folytatja és továbbfejleszti Kodály és Lisznyay gazdag harmonizálását, szeptim és nónakkordokkal, merész alterációkkal, tercrokon fordulatokkal, súrlódó szólásokkal, késleltetésekkel, helyenként kvartakkordokkal színesítve a hangzást. Mindeközben a ciklus darabjaira a mértéktartás jellemző: az énekszólások énekelhetőségén nem esik csorba, és a kísérek sem válnak a harmóniák öncélú burjánzásává.

A kor hivatalos egyházzeneje szemszögéből azonban valószínűleg ugyanúgy „érthetetlen és erőszakos túlhajtásnak”²⁹ minősültek ezek a darabok, mint ahogy Harmat és generációja szemében egyes harmincas-negyvenes években íródott, haladó szellemű külföldi egyházi alkotás. A hivatalos egyházzene perspektíváját jól mutatja, hogy a tételek nem jelentek meg nyomtatásban, így ismeretlenek maradtak Magyarország templomaiban, a szerzőn kívül csupán egy szűk kör fért hozzájuk. Használatuk a mai napig a Szent István bazilikára korlátozódik.

4.4. Vegyeskari misék magyar nyelven

A Mátyás templom 1966-ban kinevezett karnagya, a diploma utáni éveiben járó Tardy László személyes ismeretségei lévén a legfiatalabb zeneszerző-generációt is bekapcsolta az egyházzenei élet vérkeringésbe. Az első vegyeskari misék egy testvérpárhoz, Sári Józsefhez és Sály Lászlóhoz köthetők, akik mindketten szinte egy időben, pályakezdő éveik alatt, de egymástól függetlenül, teljesen különböző okok miatt komponálták meg műveiket.

²⁹ Harmat szófordulata a Magyar Katolikus Egyházi zenénk ezer éve c. tanulmányban. Harmat 76.

4.4.1. Sári József: Imádunk és magasztalunk Téged – Magyar szövegű mise

Az 1935-ös születésű Sári József a mai magyar zeneszerzés egyik meghatározó alakja. Egyéni hangú zenéje, melyre statikusság és lüktetés egyidejű jelenléte, a szigorú polifóniához, kánonszerkesztéshez, önként vállalt kötöttségekhez való ragaszkodás, és a kortárs mesterek közül legjobban talán Ligeti György hatása jellemző, csak viszonylag későn, a hetvenes évektől kezdve alakult ki. A pannonhalmi bencés gimnáziumban Szigeti Kilián, majd a Zeneművészeti Főiskolán Szervánszky Endre voltak zenei vezetői.³⁰ Sári József zeneszerzői stílusát a hatvanas években még az útkeresés jellemezte. Míg a diploma utáni évek hangszeres művein elsősorban Bartók-hatás érződik, addig a vokális – legtöbb esetben alkalmi – kompozíciókon általában a kórusok színvonalának illetve a korszak stiláris elvárásainak figyelembevételére nyilvánul meg.³¹ E vokális kompozíciók közül a legfigyelemreméltóbb 1966-ban írt, *Imádunk és magasztalunk Téged* című miséje vegyeskarra és orgonára. A szerző művét édesapja emlékének ajánlotta, a kézirat címlapjára a következőket írva: „Isten dicsőségére nagy örömmel. Apám emlékének ajánlva nagy szomorúsággal.”

Az 1966-ban még csak Kyrie, Sanctus és Agnus Dei tételeket tartalmazó ciklus 1968-ban bővült öttételesre a Glóriával és a Credóval. A mű egészére jellemző az egyértelmű Kodály-hatás, de nem a gyakoribb, pentaton-népdalos vagy verbunkos Kodály-hang, hanem a nagyszabású kórusművek (például a Szép könyörgés) és főként a Missa Brevis és a zenekari Concerto komponistájának hangja, melyet klasszikus összhangzattanon alapuló kontrapunktikus szövés mód, barokk faktúrák jellemeznek. A mise rövid tételeinek mindegyikén egy-egy jellegzetesen barokk alap gondolat vonul végig: A Kyriében a hömpölygő nyolcadmozgások, a Sanctusban a hangszeres zenéből kölcsönzött tizenhatod-figuráció, míg az Agnus Dei orgonaszólamában egy kromatikus menet és annak kifejezetten bachi hatású ellenszólama.

A Kyrie tételben a gregorián fordulatok is nyilvánvalók, melyekhez gyakran változó aszimmetrikus metrumok társulnak (8/8, 7/8, 9/8, 10/8). Az ellenpont szerepe a Glóriában fokozódik, melynek zenéje a komplementer ritmika és a folytonos modulációk miatt állandó mozgásban van. A polifónia és a gyakori imitációk ellenére is

³⁰ Farkas Zoltán: *Sári József*. Berlász Melinda (szerk.): Magyar zeneszerzők. 12. (Budapest: Mágus Kiadó, 2000). 5.

³¹ Farkas Zoltán: *Sári József*. Berlász Melinda (szerk.): Magyar zeneszerzők. 12. (Budapest: Mágus Kiadó, 2000). 6.

szembetűnő a szerző akkordikus gondolkodása. A belső szólamok gyakori szextpárhuzamaikkal szintén barokk reminiscenciákat okoznak. A Credóban a ciklus összetartozását segítik a Sanctus tizenhatodos motívumaiból szőtt hangszeres közjátékok. A hosszú tételekre a szillabikus szövegmegezenésítés jellemző, melyben csak ritkán fordulnak elő melizmák, míg a rövidebb tételeknél az utóbbi eljárás a gyakoribb. A Sanctus-ban kétféle karakter: áhítat és játékosság váltakozik. Utóbbi a jellegzetesen neoklasszikus tizenhatodos figuráció által jelenik meg. Az Agnus Dei fájdalmas kromatikájával hangulati kontrasztot hoz a Sanctus után. A második Isten báránya szakasz után a kora-barokk észak-német hangszeres zenét idéző repetáló témájú imitáció hoz új szintet a tételbe.

A kórusfaktúrát a gyakori imitációk éppúgy jellemzik, mint a körülbelül fele-fele arányban előforduló két- illetve négyszólamú felrakás. A kíséret igényesen megírt, hangszereszerű orgonaszólam, amely egyenrangú a kórusral. A misét a Mátyás-templom kórusa mutatta be Tardy László vezényletével. Sári József Németországba költözése után a művet német nyelvre is adaptálta, nyomtatásban így jelent meg.³² Bár a mű majdhogynem stílusgyakorlatnak tekinthető, értékét növeli, hogy polifóniájával, barokkos gondolkodásával kiemelkedik a sztereotip Kodály-stílusban az ötvenes-hatvanas években számlálatlanul megírt kompozíciók sorából, továbbá, hogy a miseirodalom korábbi évtizedeinek legnagyobb magyar opuszának, Kodály Missa brevis-ének hangjára az ötvenes-hatvanas évek miséi közül egyedülként reflektál.

6. faksimile. Sári: Magyar mise. Részlet az Uram irgalmazz tételből

³² Sári József: *Messe*. (Strasbourg: SODEC, 1995).

4.4.3. Sály László miséi

Sály László szintén a kortárs magyar zeneszerzés markáns egyénisége. Zeneszerzői hangja sokkal hamarabb kialakult, mint idősebb testvéréé. Már a hatvanas évek végén azok a kompozíciós kérdések foglalkoztatják, mint később egész életében. Erről egy interjúban így nyilatkozott: „Leginkább zenei problémák érdekelnek. És jószerével ugyanazok, mint kezdetben, s azóta is végig. [...] Az idő, az foglalkoztatott engem a zenében, ez a legfontosabb, az idő.”³³ Sály szakralitás iránti érdeklődése gyermekkorára vezethető vissza. Szülőfalujában, majd később Győrben és Budapesten is rendszeresen végzett kántori szolgálatot. 1966-ban a diplomakoncertjére írt kórusmű szövegéül Jeremiás siralmainak egy részletét választotta, ami abban az időben nagyon bátor döntésnek számított. 1970-ben többek között Jeney Zoltánnal, Vidovszky Lászlóval, Eötvös Péterrel és Simon Alberttel megalakította az Új Zenei Stúdiót, amely a korszak avantgarde zenei műhelyeként működött egészen a rendszerváltásig. Ennek tagjaként elsősorban a repetitív irányzatot képviselő Sály a magyarországi minimálzene ikonikus alakjává vált az évtizedek alatt.

Első misekompozíciója a budapesti kántorképző tanfolyam kórusa számára készült. Bucsi László, a kántorképző igazgatója vetette fel az ötletet, hogy a tanfolyamon a zsinat szellemében íródott kortárs kompozíciót mutasson be az énekkar. A felkérést Tardy László tolmácsolta Sály felé, aki a művet néhány napon belül megírta.³⁴ Az 1967-ben elkészült háromtétéles mise egyneműkarra készült, és a Szent István mise címet kapta. Legsikerültebb tétele a gregorián ének és a székely sirató által egyszerre inspirált egyszólamú Kyrie. A tétel jellegzetessége a néhány szekundlépésből és repetált hangból fokozatosan kibomló dallam szaggatottsága. A megfelelő előadásban drámai egyszerűségű zene a szerző állítása szerint az Isten által kínált feladatot és küldetést elfogadni nehezen tudó ember félénk dadogását jelképezi.³⁵ A Sanctus Presto tempójú virtuóz tétel, amelynek előadása kóruson csaknem lehetetlen. Nagyrészt monofon, koloratúrákkal tarkított faktúrája csak néha egészül ki több szólamra egy-egy tartott hanggal, illetve harmóniával. Az Agnus Dei szaggatottságával, melizmáival és kiírt díszítőhangjaival valamint ismét csak egy-két tartott hangra és

³³ Varga Lajos Márton: *Csak az időjárást nézem meg. Sály László Erkel-díjas zeneszerző műveiről, munkájáról, napjairól.* http://nol.hu/kult/20110402-csak_az_idojaras-jelentest_nezem_meg Megtekintés ideje: 2013. 07. 12.

³⁴ Interjú Tardy Lászlóval 2013. 08. 21.

³⁵ Interjú Tardy Lászlóval 2013. 08. 21.

után kapcsolódik a fentebb említett *Áldott...* szakasz a Hozsannával. Míg az első verzióban e dór skálamenettel induló szakasz egyszólamú volt, addig az újban a skála minden hangja tartva marad, ezzel nyolcszólamú diatonikus hangfűrtöt alkotva. Ez háttérként szól a szólisták lezáró Hozsanna dallama alatt.

8. faksimile. Sály: Magyar mise. A Sanctus tétel kezdete a mű második változatában

A második fogalmazvány Agnus Dei tétele kerül legközelebb a szerző érett, hetvenes évekbeli minimalista hangjához. Az előző verzió Agnus-ából a kezdő gesztust megtartva, repetáló *e* hangokon kezdődik a tétel, amely nyolcszólamú kánonná duzzad. Az egyenletes nyolcad lüktetés Sály nem sokkal későbbi kotyogó zenéi felé mutat. A tétel hangkészlete a kezdeti *f*-et és *fisz*-t is tartalmazó kromatikus sejtből pentachorddá bővül (*cisz-d-e-f-g*), melynek tonális súlypontja a *d* hang. A *fisz* újbóli megjelenésével az anyag „modulál” *e*-felé, majd a – legmagasabb – *b* hang megszólalásával az akusztikus hangsor alakul ki. A nyolc szólam állandó kavargásában a tétel tizenegy hangmagassága egy állandó mozgásban levő hangfűrtté válik, melynek gyakrabban előforduló hangjai tonális centrumként hallhatóak. A tételt a valamivel konszonásabb, csupán nyolchangú (*h-c-d-e-f-g-a-b*) hangfűrt zárja le, az *adj nekünk békét* szavakkal.

Sály, tovább gondolkodva a műben rejlő lehetőségeken, elkészítette a harmadik változatot is. A Kyriében az eredeti verzióhoz hűséges maradva, csupán egy-két ritmikai változtatást eszközölt: a siratókra emlékeztető díszítőmotívumok tizenhatodait harminckettedekre cserélte, hogy azok floridus-jellege még nyilvánvalóbb legyen. Mint

ahogy eddig is, a legtöbb módosítás a Sanctusban következett be. A harmadik verzióban a kezdeti tizenkét szólamú hangfűrthöz további két szólista társul, akik a *Szent! Szent!* felkiáltások kiírt mordent-jellegű, harangkondulásra emlékeztető motívumait éneklik. A folytatásban – ellentétben az előző változattal – nem szól tovább ez a hangzat. A *Mindenség Ura, Istene* szövegtől kezdve kistercekből fokozatosan felépülő alfa-akkord szólal meg, a szólisták Hozsanna-énekét is ez kíséri. Az *Áldott...* szakasz viszont azonos a második verzióéval, ugyanúgy, ahogy a záró Agnus Dei tétel is.

Nem tudjuk, melyik műre gondolt Dobszay László, amikor azt írta az új ordinárium-irodalommal kapcsolatban, hogy „egyetlen modern kóruskompozíciótól eltekintve” a mélypontot jelenti a magyar egyházzeneben³⁶, de feltételezhetjük, hogy kivételként a Sály-misére gondolt. A mű jelentősége abban áll, hogy Magyarországon a hatvanas években egyedülként építette be a legfrissebb zenei irányzatokat az ordináriumba úgy, hogy az megállja a helyét a liturgiában,³⁷ és közben – ha nehezen megvalósítható is – nem állítja az előadókat lehetetlen feladat elé: különösen a második verzióra igaz, hogy énekszólamain a gyakorlati zenész rutinja érződik. A mű korszakhatáron áll: egyaránt megtalálhatóak benne a hatvanas évek avantgarde kóruszenéjének hatásai (Sanctus hangfűrthjei) és a hetvenes években minimalizmusának előszele (Agnus Dei).

A mise nemcsak születése idején, de még évtizedekig a minimálzene ordináriumba ültetésének egyetlen magyar példája volt. Párjaként Sály 1990-ben komponálta meg második, már kiérlelt stílusú, latin nyelvű, a cappella vegyeskarra írt Miséjét.

4.5. Egy tizenhét éves beatzenész miséi

Dobszay László a II. vatikáni zsinat után másfél évtizeddel a következőképp látta a reformokat, az azok által létrejött helyzetet:

1. Olyan szabadságok megadása, melyek egyértelmű útmutatások híján a minőség fenntartására garanciát nem nyújtottak.

³⁶ Dobszay, 79.

³⁷ Tardy visszaemlékezése szerint a mű misén történő megszólalása Kölnben is nagy tetszést aratott. A jelenlévő német szakemberek kiemelték, hogy a liturgikus funkció és a modernség ilyen szerencsés együttállásával hazájukban még nem találkoztak.

2. A zenei-művészi normák pluralisztikus bizonytalanná válása, homályos, tetszés szerint értelmezhető elvekkel való felcserélése.

3. Gyakorlatilag: a helyi adottságokra hivatkozó egyéni kezdeményezések címén az individualista-voluntarista törekvéseknek, végső soron a dilettantizmusnak adott zöld út; érték és értéktelen egy szintre helyezése a „minden virág virágozzék” elv eufóriájában.³⁸

Valóban, a zsinatot követő években számos kezdeményezés bizonyította, hogy a liturgikus zenében elkezdődött egy nehezen kordában tartható folyamat: a templomi zenélés szabadon hagyott keretei között nemcsak a nemzeti hagyományok jelentek meg, hanem egyes kultúrák és szubkultúrák adott esetben néhány évre visszatekintő hagyományai is ötvöződtek vallásos tartalommal. Több évtized távlatából természetesnek látszik, hogy az akkor virágkorát élő beat-mozgalom képviselői között is akadtak olyanok világszerte, akik zenei tevékenységüket, élve az új lehetőségekkel, templomi funkcióval kötötték össze.

Különös módon Magyarországon a beatzene szentmisén való megjelenése már korábbra tehető: Tamás Alajos ferences pap Missa juventutis című műve a műfajt megjövendölő próféciaként értelmezhető utólag. A beatmise divatja azonban később, 1967-ben indul el. Ebben az időben egymástól függetlenül már több ifjúsági csoport is kísérletezett a könnyűzene templomi felhasználásával,³⁹ de ezek közül a legjelentősebb kezdeményezés az akkor tizenhét esztendőes Szilas Imréhez köthető, aki akkori együttesével, a Zenith-tel adta elő a később Teenager Mass-ként is hívott Húsvéti beatmiséjét. Merész tervében segítője volt egykori lelkiatyja, Zöldi Sándor abonyi káplán, így a mű ősbemutatója Abonyban volt 1967-ben. Ezt követte a Mátyás-templomi bemutató, melyben az ötvenfős ifjúsági kórus élére már az akkor frissen kinevezett karnagy, Tardy László állt. A húsvéti misét egy év múlva követte a Karácsonyi beatmise.

A szólistákra, kórusra és rockzenekarra komponált misék „zenei köntösükben az ifjúság beat-zenei élményanyagához kötődnek,”⁴⁰ – ez egyaránt érvényes ritmusra, dallamra és harmóniára – és a hivatalos magyar szövegre készült ordinárium-, és SZVU! énekszövegre komponált proprium tételeket tartalmaznak.⁴¹ A zene lejegyzése,

³⁸ Dobszay, 75.

³⁹ <http://www.villanyharfa.hu/cikkek-velemenyek/27/szilas-imre-es-a-beatmisek>

⁴⁰ Tardy, 367.

⁴¹ Tardy, 367.

összhangban a beat hagyományaival, csupán a kóruszólamokra korlátozódik, a harmóniákat tabulatúrával jelöli a szerző, a hangszeres szólamok improvizáltak.

A zenék fonákságát nem csupán a stílus templomidegen volta okozza, hanem szerzőjüknek fiatal életkorából adódó tapasztalatlansága, ügyetlensége. A faktúrárt végig homofón felrakású kóruszólamok jellemzik, emellett a rockzene egy-két frissnek ható plagális akkordfordulatától eltekintve a harmonizálás is szegényes. A tételek közül legnagyobb népszerűsége – nem véletlenül – az érzelgős melódiáival giccsbe hajló Ave Maria tett szert a Húsvéti miséből, mely 3/4-es lüktetésével, hegedűszólójával, és a kíséretben olykor előforduló szűkített szeptimekkel a cigányzene és egy lassú beat-dal furcsa keverékét alkotja. Míg az egyes tételekben olykor spirituálékra emlékeztető ritmusok és harmóniák egyértelmű pozitívumai e ciklusoknak, addig például a Karácsonyi mise Sanctusának *Hozsanna* szakaszában megjelenő rock and roll elemek visszatetszők.

Szilas Imre sorsa a beat-misék bemutatóit követően nem várt fordulatot vett. Néhány évvel később az Amerikai Egyesült Államokba disszidált, ahol zeneszerző és orgonaművész végzettséget szerzett és az egyházzene doktoraként mai napig aktív templomi muzsikus.

A beat-misékkel kapcsolatban fontos megemlíteni, hogy bár sokan a Magyarországon azóta is népszerű gitáros mise első kezdeményezéseinek tartják őket,⁴² a két gyakorlat (beatmise és gitáros mise) alapvetően különbözik egymástól. Az eltérés elsősorban a hangszerelés-, és ennek következtében a hangzás területén mutatkozik meg. Szilas miséinek uralkodó hangszere az elektromos orgona, és az előadás nélkülözhetetlen kellékei az erősítők, mikrofonok, a dobszerelés – mint ahogyan az a rock együttesekre jellemző. Ahogy a rock műfajának technikai (drága elektromos hangszerek, felszerelések) és tartalmi változásai (a szövegek tematikájában a szexualitás és brutalitás egyre nagyobb arányú megjelenése) fokozatosan nyernek teret a hetvenes évekre, úgy ezzel ellentétesen a liturgia zenei megújulását a könnyűzenében kereső fiatal hívők alternatívaként a természetesebb hangzásokat részesítik előnyben. Erre a műfajra már a dobok mellőzése, az akusztikus gitárok dominanciája, lágyabb – francia, dél-amerikai, spanyol eredetű – dallamvilág jellemző.⁴³

⁴² <http://www.villanyharfa.hu/cikkek-velemenyek/27/szilas-imre-es-a-beatmisek>

⁴³ Tardy, 367-368.

5. ÖSSZEGZÉS

A dolgozatban az 1949 és 1969 közötti időszakban keletkezett miseirodalom feltárását tűztem ki célul. Bár törekedtem a teljesség igényére, biztosra vehető, hogy léteznek olyan művek, amelyeket a dolgozat nem említ meg. Az előzményeket taglaló fejezetek egy további periódus, a negyvenes évek miseirodalmába is betekintést engednek.

5.1. Irányzatok és stílusok

A korszak miseirodalma három alapvető részre osztható: a templomi közösség által énekelhető, magyar nyelvű egyszólamú népmisékre, a könnyűzenei hatásokat mutató darabokra, és a művészi igénnyel írt ordináriumokra. Az első és a második csoport kiemelkedőbb darabjairól a dolgozat negyedik fejezetében, illetve egyes szerzőkről írt összefoglaló fejezetekben (Ottó Ferenc, Tamás Gergely Alajos) adunk rövid áttekintést. A harmadikba huszonhét mű tartozik, melyek túlnyomó része a XX. századi magyar zenetörténet eddig periferikus részét képezte (21. táblázat). E huszonhét alkotást ismertség tekintetében további négy kategóriába sorolhatjuk. Az elsőbe tartoznak azok a művek, amelyekről hivatalos zeneélet tudomást szerzett az elmúlt évtizedekben. Ide tartoznak Bárdos, Lajtha és Farkas művei, és újabban Dobszay miséje. További kategóriát képeznek a budapesti egyházzenei centrumok repertoárjába (vagy egykori repertoárjába) tartozó művek (Lisznyay: Missa antiqua, Hidas: Missa brevis, Sárosi László, Sári József, Tamás Gergely Alajos és Vincze Ottó miséi). Harmadik csoportként értékelhetjük azokat a miséket, melyeket szerzőjük révén egy-egy írás megemlíti, vagy egy-egy előadó-együttes időnként műsorára tűz (Soproni illetve Dobos Kálmán miséi). Végül a negyedik csoportba azok a művek tartoznak, amelyekre jelen dolgozat irányítja rá először a figyelmet, ilyenek Lisznyay 1949-ben és 1962-ben írt miséi, Ottó Ferenc börtönben írt ciklusa valamint Patachich és Károlyi ordináriumai.

A dolgozat célja, hogy rávilágítson a korszak miséinek stiláris sokszínűségére. A munka során szerzett legfontosabb tapasztalatok egyike, hogy bármilyen periferikus műfajnak is számított a mise ebben az időszakban, mégis a kor legtöbb stílusirányzata reprezentálódik egy-egy műben. A francia századforduló zenéje és a magyar hagyományok szintézisét jelentő hangvétel Lajtha két miséjében jelenik meg. Lisznyay

franciás orientációjú, de a későromantikus és a modern (olykor bartóki) hatásokat magába olvasztó stílusát XI. miséje képviseli. Az ötvenes évek szocialista realizmusnak nevezett korstílusát két 1957-es mű, Vincze és Hidas miséje tükrözi. A bartóki gondolkodásmód egyetlen műben, Dobos Missa brevis-ében válik uralkodóvá, ezzel szemben Kodály hatása több műben is nyilvánvaló. A népzenei Kodály hang legjellemzőbb példája Bárdos Missa quartája, míg a Kodály Missa brevis barokk reminiscenciákkal élő hangvételét Sári József követi miséjében, de ide sorolhatjuk Soproni 1952-es Missa brevis-ét is. A Magyar Kórus nemzedék egyházzenei stílusa ekkor már csupán két pap-zeneszerző művében, Tamás Missa populijában és Werner Szent Kálmán miséjében van jelen.

A modernebb irányzatok a hatvanas évektől jelennek meg. A tizenkétfokúság iránti érdeklődés három műben mutatkozik meg számottevően. Farkas eklektikus Szent-András miséje a szabad tizenkétfokúság tonális környezetbe ültetésének példája, Patachich Szent Margit miséjében viszont a következetesen atonális tizenkétfokúság jelenik meg. Harmadikként említhetjük Károlyi Pál Missa brevis-ét, ami a lengyel avantgarde szellemében íródott.

Stravinsky egyházi műveinek stílusát egyedül Dobszay 1963-ban írt miséje képviseli. A szerző naprakészségét bizonyítja, hogy nem csak a neoklasszikus Stravinsky-hang, hanem az orosz mester késői, szeriális korszakának hatásai is megjelennek a műben.

Sáry László 1967-es magyar nyelvű miséje, bár köthető a hatvanas évek avantgarde irányzataihoz, jelentőségét igazán a szerző későbbi, minimalista stílusának előzményei adják.

Végül meg kell említenünk, hogy egyes művek leginkább stílusgyakorlatnak tekinthetők (Ottó: Mise gregorián témákra és Lisznyay Missa antiqua) és akadnak olyanok is, melyekben a szerző hangjának kiforratlansága érződik.

5.2. Apparátus, hangszerelés, hangszerhasználat

A két évtized miséinek túlnyomó része hangszerkíséretes mű. Ezek közül tizennégy orgona-, öt pedig zenekar-kíséretes. Előbbiek közül további három művet szerzőjük meghangszerelt zenekarra is. Az orgonakíséretes művek két nőikari mise kivételével vegyeskart alkalmaznak. Az a cappella irodalom hat vegyeskari és két nőikari műből

áll. Érdekesség, hogy mind a négy nőikart foglalkoztató ordinárium a hatvanas évek termése.

Az öt zenekari mű közül magasan kiemelkedik hangszerelésével Lajtha *Missa in diebus tribulationis*-a, de magas mesterségbeli tudásról árulkodik Vincze és Patachich partitúrája is. A huszonegy műbe nem soroltuk bele Tamás *Missa juventutis*-át, mint a könnyűzene által inspirált kompozíciót. A furulyákat, gitárt, mandolint és tamburát is foglalkoztató együttes hangszerelését tekintve azonban kuriózumnak számít, és ebből a szempontból a korszak talán legérdekesebb vállalkozása.¹

Az orgonakíséretes művek közül szintén Lajtha miséjében találjuk a leggazdagabb hangszeres szólamot, amely részletes regisztrációs utasításai révén is egyedülálló ebben az időszakban. Lisznyay ekkor írt miséiben az orgona nem jut főszerephez, bár szólamába sokszor kerülnek újszerű faktúrák (XI. mise Benedictus tétele). Jól játszható és igényes orgonakíséretet találhatók Hidas és Sári ordináriumaiban valamint Farkas Szent András miséjében, velük szemben Dobszay orgonahasználata kevésbé hangszeres, zenei anyagát tekintve azonban az egyik legizgalmasabb.

5.3. Kölcsönzött zenei anyagok a korszak miséiben

Ellentétben a műfaj évszázados nemzetközi és magyar hagyományával, Magyarországon ebben az időszakban a kölcsönzött zenei anyagok felhasználása viszonylag ritka. Míg a Magyar Kórus kör misetermésében fontos kategóriát képeztek a népéneket felhasználó misék, addig ilyenek 1949 után csupán a népmisék között lelhetők fel (Lisznyay: Boldogasszony-mise, Hergenröder: Pécsi mise). A *Boldogasszony, anyánk...* kezdetű népének viszont mottódallamként megjelenik Werner *Mercedes*-miséjében és Lajtha *Missa in diebus tribulationis*-ának Agnus Dei tételében. A dallamválasztás mindkét esetben összeköthető a művek történelmi aktualitásával. Ugyanígy a nemzeti himnusz kezdőhangjainak felhasználása is hasonló okokra vezethető vissza Vincze miséjének Agnus Dei tételében és Károlyi Októberi miséjének Credójában.

¹ Mellékzálon kapcsolódik a repertoárhoz a külföldön élő Doráti Antal 1959-ben, valamint Ottó Ferenc 1973-ban írt miséje, mindkettő vegyeskarrá és ütőhangszerekre. Hangszerelési szempontból szintén érdekességnek számítanak, azonban térben illetve időben kívül esnek a dolgozat által tárgyalt tartományon.

21. táblázat. Misekompozíciók Magyarországon 1949 és 1969 között²

Lisznyay Sz. G.: XI. Missa ad annum 1949	1949	vkar+org	KGCSBA
Kósa Gy.: II. mise	1949	vkar+org	n. a.
Patachich I.: Missa simplex	1949	vkar+org	KGCSBA
Lajtha L.: Missa in tono phrygio	1950	vkar+zkar	KGCSBA
Lajtha L.: Missa in memoriam Alphonsi Leduc	1952	vkar+org	KGCSBA
Soproni J.: Missa Brevis	1952	vkar+org	n. a.
Ottó Ferenc: Mise gregorián témákra	1956	vkar	KGCSBA
Károlyi Pál: Mise október 23. emlékére	1956-63	vkar+zkar	KGCSBA
Hidas: Missa brevis	1957	vkar+org	KGCSBA
Soproni: Missa in diebus iniquitatis	1957	vkar	n. a.
Lisznyay: Missa antiqua	1957	vkar	KGSBA
Vincze Ottó: Missa in D	1957	vkar+zkar	KGCSB
Dobos: Missa brevis	1957	vkar	KGSA
Tamás Gergely Alajos: Kapsztrán mise	1959-60	vkar+org/zkar	KGCSBA
Lisznyay: Missa (pro memoria Harmath?)	1961-62	vkar+org	KGCSBA
Bárdos L.: Missa quarta	1962	vkar (+org)	KGSBA
Farkas: Missa in honorem Sancti Andreae	1962	vkar+org/zkar	KGCSBA
Tamás Gergely Alajos: Missa populi	1961	1sz/nkar/vkar+org	KGCSA+proprium
Tamás Gergely Alajos: Órangyal mise	n.a.	vkar+zkar	KGCSBA
Dobszay: Missa brevis	1963	nkar+org	KGSA
Farkas: Missa secunda	1964/68 1986 1992	vkar+org vkar+zkar nkar+org nkar+zkar	KGCSB
Dobos Missa aperta	1967	nkar	KGCSA
Sári József: Imádunk és magasztalunk Téged – magyar mise	1966/68	vkar+org	KGCSA
Patachich Iván: Szent Margit-mise 1967	1967	vkar+zkar	KGCSBA
Sáry László: Magyar mise	1967	vkar	KSA
Károlyi Pál: Missa brevis	1968-69	kettős nkar	KGCSBA
Werner Alajos: Szent Kálmán mise	1969	nkar+org	KSA

² A táblázatban nincsenek feltüntetve a népmisék és a könnyűzenei hatásokat mutató művek (Tamás A. és Szilas I. kompozíciói).

A népénekhez hasonlóan a konkrét gregorián dallamidézetek is ritkák. A gregorián a legnagyobb szerephez Ottó Ferenc 1956-ban írt miséjében jut, amelyben a szerző a dallamokat parafrázisszerűen használja fel. A gregorián saját zenei anyagba történő példaszerű és invenciózus beemelése Farkas Szent András miséjének Credo-tételében fordul elő. Lajtha mindkét miséjének Credo-tételében szerepel gregorián dallam. Az első misében a tétel intonációja válik fontos alkotóelemmé, míg a másodikban a Dies irae-dallam bukkan föl kissé szervetlenül, külsőséges gesztusként. Ezekon kívül számos műben előfordul a gregorián ihlette dallamvilág (elsősorban Dobszay, Farkas, Hidas, Károlyi, Lajtha, Lisznyay és Sály miséiben). Másik zeneszerző dallamainak felhasználása egyedül Bárdos Mathia Károly motívumaira írt Missa quartájában fordul elő.

5.4. A miseírás indítékai

A disszertációval való munka során kezdettől foglalkoztatott, hogy mi állhat egy mise megírásának háttérében. A zeneszerző egy mise komponálásával személyes hitét ugyanúgy kifejezheti, mint ahogy az is lehet a szándéka, hogy csupán alkotóként csatlakozzon a zenetörténet legnagyobb ciklikus műfajának hagyományához. Érdekes kérdésnek tűnt az is, hogy a nem katolikus zeneszerzőket mi vonzza ehhez a műfajhoz, és miért írnak egy olyan korban misét, amikor ebből leginkább hátrányuk származhat. Végül arra a konklúzióra jutottam, hogy akármiért is választja a mise műfaját egy szerző, az többnyire valamilyen személyes érintettségre utal. A két évtized alatt íródtak darabok, melyeknek kiváltó okairól nem tudunk, az ismert esetek azonban Magyarország történelmi változásaira, magánéleti eseményekre vagy barátok, ismerősök elvesztésére vezethetők vissza, illetve a II. Vatikáni Zsinatot követő új liturgia hívta azokat életre.

Az első csoportba tartozik a Rákosi diktatúra kezdetének kilátástalanságában írt két mű: Lajtha első és Lisznyay XI. miséje, a börtönben komponált Ottó Ferenc alkotás és az 1956-os forradalmat követő év miséiből Károlyi és Soproni művei valamint a hatvanas évek végéről Werner Alajos Mercedes-miséje, melyet börtönévei után írt Fogolykiváltó Boldogasszony tiszteletére. Családi okok (születés, házasságkötés, betegség, halál) áll Patachich, Sári, Vincze valamint Farkas első és Dobos második miséjének háttérében. A harmadik kategóriába tartoznak az Alphonse Leduc (Lajtha

második mise), Mathia Károly (Bárdos *Missa quarta*) és Harmat (Lisznyay 1962-es mise) emlékére írt művek.

A II. Vatikáni Zsinat hatására megszülető magyar ordináriumok három csoportba sorolhatók: a népmisékre, a beatmisékre és a vegyeskarra írt magyar misékre.

A miseírás indítékainak másik lehetséges csoportosítása a funkcionalitás szerinti osztályozás. A két évtized alatt négy olyan misét írtak, amelyek méretüknél vagy merész hangütésüknél fogva nehezen alkalmazhatók a liturgiában, ezek Károlyi Pál művei, valamint Lajtha *Missa in diebus tribulationis*-a és Patachich miséje.

Végül szeretnék kitérni arra a kérdésre, hogy jogos-e a címben szereplő *illegalitás* kifejezés. Az 1956 előtti időszakban mindenképpen, hiszen ekkor az egyházakat, így az azok alkalmazásában álló zenészeket, a velük közösséget vállaló művészeket szisztematikusan üldözték. Az 1957-ben megszaporodott misék száma jól mutatja a forradalom felszabadító hatását, és bár ezt követően a diktatúra intézményeinek restaurációja megtörtént, 1958-tól az állam és a katolikus egyház közeledett egymás felé, és ettől kezdve hivatalosan senkit nem támadhattak hitbéli meggyőződéséért. Jellemző a hatvanas évekre, hogy két olyan jelentős alkotó merte miséit nyilvánosság előtt vállalni, akiknek koruknál és tekintélyüknél fogva már nem kellett félniük a következményektől (Bárdos, Farkas). Dobszay, Patachich és Károlyi ordináriumai azonban még ekkor is a fióknak készültek. Bár a zsinat után az egyház helyzete kétségtelenül tovább konszolidálódott, de „mindenkire és mindenre, aki/ami túl kívánt lépni a létezéshez elengedhetetlenül szükséges minimumon, a megzabolázás és rendreutasítás várt.”³ Az az időszak, amikor már bárki szabadon írhatott misét, csak a nyolcvanas évek közepétől jött el.

³ Udvardy József püspököt idézi Tardy. In: Tardy László: *Magyar egyházzenei kompozíciók a zsinat után*.

http://www.hhrf.org/schola/szabadegyetem/2003_04/tardy/egyhzene.htm Megtekintés: 2013. 07. 12.

Bibliográfia

Balogh Margit (szerk.): *A Magyar Katolikus Püspöki Kar Tanácskozásai 1949–1965 között. Dokumentumok. I. kötet.* Budapest: Magyar Egyháztörténeti Enciklopédia Munkaközösség, 2008.

Bucsi László: „Tengert átfogni”. In: Lukin László (szerk.): *Lisznyai Szabó Gábor.* Győr: Viczián János (kiadó) 1988. 12-13.

Dalos Anna: *Kósa György. Berlász Melinda (szerk.): Magyar zeneszerzők. 2.* Budapest: Mágus Kiadó, 1998.

—————: *Forma, harmónia, ellenpont. Vázlatok Kodály Zoltán poétikájához.* Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2007.

Dobszay László: „Jelenkori művelődési áramlatok – a hazai egyházzene tükrében”. *Kultúra és közösség* 1982/1-2:64-86.

Döbrössy János: *Deák-Bárdos György.* DLA disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2005. (Kézirat).

Farkas Ferenc: [„A dodekafónia felélesztése az 1950-es évektől, stiláris kérdések”] In: Gombos László (szerk.): *Vallomások zenéről – Farkas Ferenc válogatott írásai* Budapest: Püski kiadó, 2004. 262-263.

—————: „[Egyházi műveimről. Hangversenybevezető]” In: Gombos László (szerk.): *Vallomások zenéről – Farkas Ferenc válogatott írásai* Budapest: Püski kiadó, 2004. 180.

—————: „[Egyházi művek]” In: Gombos László (szerk.): *Vallomások zenéről – Farkas Ferenc válogatott írásai.* Budapest: Püski kiadó, 2004. 280-281.

—————: „Így láttam Kodályt...” In: Gombos László (szerk.): *Vallomások zenéről – Farkas Ferenc válogatott írásai* Budapest: Püski kiadó, 2004. 141-145.

—————: „Vorwort”. In: Farkas Ferenc: *Missa secunda.* Stuttgart: Carus, 2009. 3.

Farkas Zoltán: *Sári József.* Berlász Melinda (szerk.): Magyar zeneszerzők. 12. Budapest: Mágus Kiadó, 2000.

Frideczky Frigyes: *Magyar zeneszerzők.* Budapest: Atheneum 2000 Kiadó, 2000.

Gombos László: *Farkas Ferenc.* Berlász Melinda (szerk.): Magyar zeneszerzők. 31. Budapest: Mágus Kiadó, 2004.

Harmat Artúr: „Hazai katolikus egyházi zenénk ezer éve” In: Lukin László (szerk.): *Harmat Artúr. Emlékkönyv születésének 100. évfordulójára.* Budapest: Zeneműkiadó, 1985. 21-78.

Hoffmann László: *Halmos László egyházi műveinek jegyzéke*. Győr, 2002. (Kézirat, Hoffmann László).

Hollós Máté: „Farkas Ferenc pezsgő műhelyében” (interjú) In: Gombos László (szerk.): *Vallomások zenéről – Farkas Ferenc válogatott írásai* Budapest, Püski kiadó, 2004. 193-196.

Horváth Márton Levente: *Lisznyay Szabó Gábor, az ismeretlen orgonista-zeneszerző*. Szakdolgozat, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2006. (Kézirat).

—————: Lisznyay Szabó Gábor miséi. Szakdolgozat, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2007. (Kézirat).

Ittész Mihály: *Bárdos Lajos*. Berlász Melinda (szerk.): *Magyar zeneszerzők*. 36. Budapest: Mágus Kiadó, 2009.

Kodály Zoltán: *Utam a zenéhez. Öt beszélgetés Lutz Besch-sel*. Budapest: Zeneműkiadó, 1974.

—————: *Közélet, vallomások, zeneélet. Kodály Zoltán hátrahagyott írásai*. Vargyas Lajos (szerk.). Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1989.

Kovács Márta (szerk.): *In memoriam Tamás Gergely Alajos*. Budapest, é.n. (Kézirat, Tamás Alajos Alapítvány, Budapest).

Kroó György: *A magyar zeneszerzés 30 éve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1975.

Lajtha László: „[Pályakép]”. In: Berlász Melinda (szerk.): *Lajtha László összegyűjtött írásai*. Budapest: Akadémiai kiadó, 1992. 14.

Lendvai Ernő: *Bartók és Kodály harmóniavilága*. Budapest: Zeneműkiadó, 1975.

Lisznyay Szabó Gábor: „[Előszó]”. In: Lisznyay szabó Gábor: *Missa simplex*. Budapest: Magyar Kórus. 1946.

Lisznyay Szabó Gábor: „Vallomások”. In: Lukin László (szerk.): *Lisznyai Szabó Gábor*. Győr: Viczián János (kiadó), 1988. 6.

Maros Rudolfné Harmat Jerry: „Harmat Artúr műveinek jegyzéke”. In: Lukin László (szerk.): *Harmat Artúr. Emlékkönyv születésének 100. évfordulójára*. Budapest: Zeneműkiadó, 1985. 160-176.

Nagy Olivér: „A zeneszerző”. In: Lukin László (szerk.): *Harmat Artúr. Emlékkönyv születésének 100. évfordulójára*. Budapest: Zeneműkiadó, 1985. 107-122.

N.N.: „Egyházzenei pályázat”. *Magyar Kórus* 14/55 (1944. március): 1021.

N.N.: „Kérdések”. *Magyar Kórus* 14/56 (1944. május): 1043.

- P.G.: „Új magyar egyházi karművek”. *Magyar Kórus* 18/73 (1948. október): 1503.
- Rajnai Gábor: „Utószó helyett...”. In: Lukin László (szerk.): *Lisznyai Szabó Gábor*. Győr: Viczián János (kiadó) 1988. 19-20.
- Romsics Ignác: *Magyarország története a XX. században*. Budapest: Osiris Kiadó, 2010.
- Solymosi Tari Emőke: [Kísérőfüzet] In: *Lajtha: Missa in diebus tribulationis*. Budapest: Hungaroton HCD 31833, 1999.
- : „Dr. Lajtha Lászlóné Hollós Róza” In: Solymosi Tari Emőke (szerk.): *Két világ közt. Beszélgetések Lajtha Lászlóról*. Budapest: Hagyományok háza, 2010. 15-72.
- : „Dr. Gáborján Alice” In: Solymosi Tari Emőke (szerk.): *Két világ közt. Beszélgetések Lajtha Lászlóról*. Budapest: Hagyományok háza, 2010. 123-136.
- : „Ifj. dr. Lajtha László és Lajtha Ábel” In: Solymosi Tari Emőke (szerk.): *Két világ közt. Beszélgetések Lajtha Lászlóról*. Budapest: Hagyományok háza, 2010. 73-94.
- : „Gergely János” In: Solymosi Tari Emőke (szerk.): *Két világ közt. Beszélgetések Lajtha Lászlóról*. Budapest: Hagyományok háza, 2010. 235-246.
- : „Henry Barraud” In: Solymosi Tari Emőke (szerk.): *Két világ közt. Beszélgetések Lajtha Lászlóról*. Budapest: Hagyományok háza, 2010. 97-112.
- : „Dr. Erdélyi Zsuzsanna” In: Solymosi Tari Emőke (szerk.): *Két világ közt. Beszélgetések Lajtha Lászlóról*. Budapest: Hagyományok háza, 2010. 137-152.
- : „Claude-Alphonse Leduc és Blanche Leduc” In: Solymosi Tari Emőke (szerk.): *Két világ közt. Beszélgetések Lajtha Lászlóról*. Budapest: Hagyományok háza, 2010. 113-122.
- : „Az eltűnt szépség nyomában. 5. rész. Dr. Berlász Melinda, Jancsovics Antal és Sugár Miklós” In: Solymosi Tari Emőke (szerk.): *Két világ közt. Beszélgetések Lajtha Lászlóról*. Budapest: Hagyományok háza, 2010. 293-302.
- : „Az eltűnt szépség nyomában. 7. rész. Kelemen Magda és Záborszky Kálmán” In: Solymosi Tari Emőke (szerk.): *Két világ közt. Beszélgetések Lajtha Lászlóról*. Budapest: Hagyományok háza, 2010. 310-319.
- Tardy László: „A magyar katolikus egyházi zene és ének” In: Dr. Turányi László (szerk.): *Magyar Katolikus Almanach II. A Magyar Katolikus Egyház élete 1945-1985*. Budapest: Szent István társulat, 1988. 345-375.
- Tomka Ferenc: „A nevelő”. In: Bősze Ádám (szerk.): *Tamás Alajos emlékkönyv*. Százhalombatta: EFO kiadó, 1996. 87-88.

Walther White, Eric: *Stravinsky. A zeneszerző és művei*. Révész Dorrit (ford.). Budapest: Zeneműkiadó, 1976.

Wilhelm András: [Kísérőfüzet] in *Contemporary Hungarian Liturgical Music*. Budapest: Hungaroton HCD 31770, 1998.

Internetes hivatkozások

A II. Vatikáni Zsinat *Sacrosanctum Concilium* kezdetű konstitúciója a szent liturgiáról.

<http://uj.katolikus.hu/konyvtar.php?h=1#SC126>

Megtekintés: 2013. 10. 15.

Farkas Ferenc: *Missa in honorem Sancti Andreae*.

<http://www.ferencfarkas.org/Missa-in-honorem-Sancti-Andreae.phtml>

Megtekintés: 2013. 10. 15.

Gombos László: *Farkas Ferenc*

<http://www.ferencfarkas.org/gombos-laszlo-farkas-ferenc.phtml>

Megtekintés: 2013. 10. 15.

Kroó György: *A Weiner László emlékhangversenyéről*

http://www.multesjovo.hu/hu/aitdownloadablefiles/download/aitfile/aitfile_id/1184/

Megtekintés: 2013. 10. 15.

Magyar Életrajzi Lexikon.

Horusitzky Zoltán

<http://mek.oszk.hu/00300/00355/html/ABC05727/06492.htm>

Ottó Ferenc

<http://mek.oszk.hu/00300/00355/html/ABC11371/11548.htm>

Megtekintés: 2013. 10. 15.

Magyar Katolikus Lexikon.

Halmos László

<http://lexikon.katolikus.hu/H/Halmos.html>

Horváth Cirill

<http://lexikon.katolikus.hu/H/Horv%C3%A1th.html>

Körmendi Béla

<http://lexikon.katolikus.hu/K/K%C3%B6rmendi.html>

Prefáció

<http://lexikon.katolikus.hu/P/pref%C3%A1ci%C3%B3.html>

Szigeti Kilián

<http://lexikon.katolikus.hu/S/Szigeti.html>

Werner Alajos

<http://lexikon.katolikus.hu/W/Werner.html>

Megtekintés: 2013. 07. 30.

Mikes Éva: *CREDO. Interjú Bársony Péterrel.*

http://www.muksikalendariun.hu/muksika/index.php?area=article&id_article=3685

Megtekintés: 2013. 10. 15.

N.N.: *Az utolsó romantikus.*

http://kincsestar.radio.hu/ktz/hidas/hid_cikk_radioujsn.htm

Megtekintés: 2013. 10. 15.

N. N.: *Halmos László (1909-1997).*

<http://www.partitura.abbcenter.com/?id=67964&cim=1>

Megtekintés: 2013. 10. 15.

Solymosi Tari Emőke: *Lajtha László műveinek jegyzéke.*

<http://lajtha.hagyományokhaza.hu/index.php?page=1703> Megtekintés dátuma: 2013. 08. 03.

Megtekintés: 2013. 10. 15.

Sz. Cs.: *Mathia Károly száz éve.*

<http://ujember.katolikus.hu/Archivum/2002.01.27/1601.html>

Megtekintés: 2013. 08. 20.

Szikora József: *Szilas Imre és a beatmisék.*

<http://www.villanyharfa.hu/cikkek-velemenyek/27/szilas-imre-es-a-beatmisek>

Megtekintés: 2013. 10. 15.

Tardy László: *Magyar egyházzenei kompozíciók a zsinat után.*

http://www.hhrf.org/schola/szabadegyetem/2003_04/tardy/egyhzene.htm

Megtekintés: 2013. 07. 12.

Tóth Sándor: *Eddig több mint hétszáz egyházi mű... A Halmos-összkiadás elé.*

<http://ujember.katolikus.hu/Archivum/2004.09.19/0902.html>

Megtekintés: 2013. 08. 20.

Varga Lajos Márton: *Csak az időjárást nézem meg. Sály László Erkel-díjas zeneszerző műveiről, munkájáról, napjairól.*

http://nol.hu/kult/20110402-csak_az_idojaras-jelentest_nezem_meg

Megtekintés: 2013. 07. 12.

Vinczeffy Adrienne: *Bárdos Lajos. Részletes életrajz.*

<http://bardoslajos.org/hu/reszletes-eletrajz.html>

Megtekintés: 2013. 10. 15.

Wikipédia. *Lajtha László*

http://hu.wikipedia.org/wiki/Lajtha_L%C3%A1szl%C3%B3

Megtekintés: 2013. 10. 15.

X. Pius pápa: *Az egyházi ének és zene ügyében*

<http://egyhazzene.hu/wp-content/uploads/2013/01/motuproprio.pdf>

Megtekintés: 2013. 08. 20.