

KOCSIS ZOLTÁN

GÁRDONYI ZOLTÁN EGYHÁZZENÉJE
VEGYESKARI MŰVEINEK TÜKRÉBEN

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2023

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

Gárdonyi Zoltán egyházzeneje
vegyeskari műveinek tükrében

Kocsis Zoltán

TÉMAVEZETŐ: DR. SZABÓ BALÁZS

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2023

Tartalomjegyzék

Köszönetnyilvánítás	III
Bevezetés	V
1. Gárdonyi, az egyházzenesész zeneszerző	1
1.1. Az egyházi kórusművek szerepe Gárdonyi életművében	2
1.2. Zeneszerzői hatások	11
1.2.1. A Kodály-hatás	12
1.2.2. A Hindemith-hatás	16
1.2.3. A Bach- és Liszt-hatás	18
1.3. Gárdonyi, az elméleti szakember	20
1.4. A soproni évek és a református kántorképzés hatása	28
1.4.1. Soproni évek	29
1.4.2. A református kántorképzés ügye	36
2. Gárdonyi Zoltán vegyeskari egyházzeneje	47
2.1. Az egyházi vegyeskarokban megjelenő hagyományos zenei műfajok	49
2.2. Magyar protestáns kóruszene a 20. században – rövid áttekintés	51
2.3. Egyszerű harmonizációk, népének-feldolgozások	53
2.4. Kis motetták	65
2.5. Nagy motetták	83
2.6. Orgonakíséretes vegyeskarok	98
2.6.1. Kis oratóriumok	121
3. Összegzés	127
4. Függelék	129
4.1. A Berlász-bibliográfiát kiegészítő Gárdonyi-publikációk	129
4.2. Győri Johanna Mária jegyzetének kiegészítése	132
4.3. Hibajegyzék <i>A tékozló fiú</i> című kis oratórium 2016-os kiadványához	133
4.4. Hagyatéki anyagok	135
4.5. Elemzett darabok	143
5. Bibliográfia	144

Köszönetnyilvánítás

Nagy köszönettel tartozom témavezetőmnek, dr. Szabó Baláznak, aki meglátásaival és szaktudásával hatalmas segítséget nyújtott a dolgozat megírásában, külön figyelmet fordítva annak felépítésére és a szöveg stiláris vonatkozásaira – jó pedagógusként szelíden, ugyanakkor határozott kézzel vezetve munkámat.

Köszönetem a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Központi Könyvtárának és a Debreceni Református Kollégium Nagykönyvtárának – különösen Kovács Teofilnak –, hogy a rendelkezésre álló anyagokat és jegyzeteket megtekinthettem és használhattam.

Külön hálámat fejezem ki dr. Vladár Gábor, egykori soproni református lelkipásztornak, a Pápai Református Teológiai Akadémia nyugalmazott rektorának, professor emeritusának, valamint kedves feleségének, Emőkének, akik áldozatos hozzáállással, kifogyhatatlan energiával – aktív kórustagként is példát mutatva – gondozták a soproni gyülekezet Gárdonyi Zoltán Énekkarát. Gábor révén ismerkedtem meg Gárdonyi Zoltán vegyeskari műveivel, valamint a református liturgiával és annak sajátos zenei repertoárjával.

Köszönet illeti a Pápai Református Kántorképző egykori vezetőjét, Veresné Petrőcz Máriát, aki több ízben is meghívott a nyári tanfolyamra, hogy elméletet és karvezetést tanítsak, és hálás vagyok az itt megismert tanár kollégák és kántorjelöltek közösségének. A körükben megszerzett intenzív tapasztalatok még közelebb hozták hozzám a református karirodalmat, valamint gyakorlatban ismerhettem meg a Gárdonyi Zoltán által elindított kántorképzés szisztémáját és szembesülhettem annak megoldandó feladataival.

Köszönöm Erdei Péter és Kutnyánszky Csaba egykori karvezetés tanárainak, és Kamp Salamon tanár úrnak a bátorítást és segítséget.

Köszönet illeti kórusaimat, a soproni Gárdonyi Zoltán Énekkart és a Kórus Spontánuszt, hogy Gárdonyi műveinek megszólaltatásában muzsikusp partnereim voltak.

Nagyon köszönöm Prof. Gárdonyi Zsolt orgonaművész-zeneszerző nagyvonalú engedélyét az értekezésemben látható kották és kottapéldák közlésére.

Végül, de nem utolsósorban családomnak mondok köszönetet a támogatásért, türelemért és a szeretetért, amivel mellettem álltak minden pillanatban.

Kocsis Zoltán, 2023. augusztus 25.

Bevezetés

1. Személyes indíttatás

Első találkozásom Gárdonyi Zoltán zeneszerzői munkásságával 2004-ben történt, alig néhány héttel zeneakadémiai tanulmányaim megkezdése után: a soproni református gyülekezet lelkésze, dr. Vladár Gábor ekkor kért fel a gyülekezet énekkarának vezetésére. Született katolikusként nem voltam járatos az istentiszteletek menetében, a liturgikus gyakorlatban, és nem ismertem az énekrepertoárt sem, ezért izgatott várakozással kezdtem el a közös munkát, hiszen egyházzenei ismereteim bővítését is remélhettem ebből az együttműködésből. Hamar megismerkedtem a genfi zsoltárok sajátos világával, valamint viszonylag rövid idő alatt szembesültem a magyar nyelvű kórusrepertoár szűkösségének problémájával is. Bár a lelkész úr – aki maga is az énekkar legaktívabb tagjai közé tartozott – rugalmasan viszonyult az előadott művek nyelvének kiválasztásához, a magam részéről kilencvenkilenc százalékban olyan magyar nyelvű darabokat igyekeztem kikeresni, amelyek egyértelműen megfelelnek a liturgia követelményeinek is. Számos régizenei vagy idegen nyelvű darab fellelhető volt műfordításban, azonban ritka kivételektől eltekintve esetükben a zenei történések és a szöveg tartalma nem fedték egymást. Ez is erősítette bennem a vágyat, hogy repertoárunkon minél több magyar szerző magyar nyelvű művét énekeljük. Így ismerkedtem meg a gyülekezet könyvtárában Gárdonyi Zoltán egyházi kórusműveinek gyűjteményeivel.¹ Gyorsan felismertem a bennük talált darabok erényeit – jól énekelhetőség, vegyes nehézségű és stílusú alkotások, komoly zeneszerzői tudásról tanúskodó szerkesztés –, s a Gárdonyi-kórusművek állandó műsordarabjaink lettek az istentiszteleteken. Érdeklődésemet csak tovább fokozta, amikor Vladár Gábortól megtudtam, hogy Sopron város zenei életének is szerves formálója volt Gárdonyi Zoltán közel tíz esztendeig.

A Gárdonyi-kórusrepertoár egyéb darabjait, valamint más protestáns szerzők alkotásait a Pápai Kántorképző tanfolyamon ismertem meg, ahol három alkalommal is tanítottam a több hetes nyári továbbképzésen. Itt tudtam meg, hogy az országos református kántorképzés milyen sokat köszönhet az ő munkásságának.

¹Gárdonyi Zsolt (közr.): *Szívemnek kösziklája. Gárdonyi Zoltán egyházi kórusművei I.* (Budapest: Református Egyházzenei Munkaközössége, 1999.) és Gárdonyi Zsolt (közr.): *Magasztaló ének. Gárdonyi Zoltán egyházi kórusművei II.* (Budapest: Református Egyházzenei Munkaközössége, 2001.)

Tudásszomjamat oltandó utánanézttem Gárdonyi Zoltán működésének, és meglepődve tapasztaltam, hogy az 1990-es évekig szinte kizárólag elméleti szakemberként említették őt Magyarországon, zeneműveit hosszú ideig nem játszották, csupán a protestáns körökben volt ismert a neve. A rendszerváltás után nagy áttörést jelentett, hogy Gárdonyi Zoltán fia, a Würzburgban élő orgonaművész-zeneszerző Zsolt szorgalmazására végre megkezdődött a művek kiadása. Az ezredfordulótól Karasszon Dezső kismonográfiájának megjelenése,² koncertek, CD-felvételek, tanulmányok sora jelezte Gárdonyi Zoltán életművének egyre erősödő hazai térhódítását.

Ehhez a folyamathoz kapcsolódva döntöttem úgy, hogy doktori munkámat én is Gárdonyi Zoltán életművének szentelem, elsősorban egyházzeneszerzői munkásságára koncentrálni. Úgy éreztem, hogy ezen a területen még sok felfedeznivaló van, így én is többet megtudhatok arról a komponistáról, aki vegyes kari művei révén az én karnagyfi látókörömet és a magyar egyházzenehez fűződő viszonyomat egyaránt nagymértékben gazdagította.

2. A vonatkozó szakirodalom és forráshelyzet

A 2000-es évek fordulóján számos olyan kiadvány jelent meg, amelyek segítséget nyújtanak Gárdonyi Zoltán zeneszerzői profiljának pontosabb megrajzolásához. A már említett Karasszon-monográfia mellett nagyon fontos az 1999-ben a *Magyar Egyházzene* folyóiratban publikált műjegyzék, Győri Johanna Mária munkája.³ 2006-ban, a zeneszerző születésének 100. évfordulóját köszöntve a *Magyar Zene* zenetudományi folyóirat közölte Berlász Melinda szerkesztésében az *Emlékfüzér Gárdonyi Zoltán centenáriumára* címet kapott kis antológiát, amely az egykori tanítványok emlékezéseit gyűjtötte össze Gárdonyiról, az egyetemi professzorról.⁴

Egy évtizeddel később, 2016-ban Szabó Balázs szerkesztésében tanulmánykötetet adott ki a Kálvin Kiadó Gárdonyi Zoltán 110. és Gárdonyi Zsolt 70. születésnapjának tiszteletére.⁵ Ebben jelent meg Berlász Melinda tanulmánya, a *Gárdonyi Zoltán*

² Karasszon Dezső: *Gárdonyi Zoltán*. [=Berlász Melinda (szerk.): *Magyar zeneszerzők*. 8.] (Budapest: Mágus Kiadó, 1999.)

³ Győri Johanna Mária: „Gárdonyi Zoltán (1906–1986) műveinek jegyzéke.” *Magyar Egyházzene Folyóirat* VII/1 (1999/2000): 53–76.

⁴ Berlász Melinda (szerk.): „Emlékfüzér Gárdonyi Zoltán centenáriumára.” *Magyar Zene* XLIV/3 (2006. augusztus): 241–262.

⁵ Szabó Balázs (szerk.): *Nemzedékről nemzedékre. Tanulmányok, visszaemlékezések Gárdonyi Zoltán születésének 110. évfordulója és Gárdonyi Zsolt 70. születésnapja tiszteletére*. (Budapest: A Magyarországi Református Egyház Kálvin János Kiadója, 2016.)

zenetudományi munkásságának bibliográfiája, amelyre dolgozatom egyik fejezete is épül. A kötetben visszaemlékezések, tanulmányok és elemzések találhatóak a két Gárdonyi műveiről, a Gárdonyi Zoltánról szóló írásokat Berlász mellett Hamburger Klára, Berkesi Sándor és Karasszon Dezső jegyzi.

Értekezésem megírásában fontos támpontot jelentettek Gárdonyi Zoltán ismert formatani, valamint Bach ellenponttechnikáját vizsgáló elméleti munkái,⁶ azonban jelen munkámhoz a legértékesebbnek azokat az írásait találtam, amelyeket a Kodály-iskolában szerzett tapasztalatokról, a Hindemithnél eltöltött négy szemeszterről vagy a kántorképzés ügyéről írt.

A kutatási munka kezdetén fontos kérdésként kezeltem, hogy az említett forrásokon kívül lehetséges lenne-e újabb, a korábbi kutatásokat kiegészítő, elsősorban a pályakezdés éveinek gazdag munkájára rávilágító dokumentumokat találni. Utóbbi témához kiváló anyagok álltak rendelkezésre a *Protestáns Szemle*, a *Soproni Szemle*, a *Magyar Zenei Szemle* és az *Énekszó* hasábjain megjelenő írások révén. Azonban már a kutatómunkám elején rábukkantam az *Evangélikus Népiskola* folyóirat számaira, amelynek munkájában Gárdonyi Zoltán a Sopronban töltött tíz év alatt folyamatosan jelen volt publikációival, majd később a Kántori Rovat vezetőjeként. Itt közel harminc olyan szakcikkre bukkantam, amelyek Berlász Melinda bibliográfiájában nem szerepelnek, illetve további kisebb Liszt-tanulmányokat, valamint recenziókat és cikkeket találtam különböző folyóiratokban. Ezekkel az adatokkal a Gárdonyi-bibliográfiát jelentős mértékben sikerült kibővíteni.

A Gárdonyi-művek kiadásai, az életmű ápolása, felvételek

Gárdonyi Zoltán kórusműveit kezdetben különböző folyóiratok – *Evangélikus Népiskola*, *Magyar Kórus* – mellékleteként vehették kézbe az érdeklődők, illetve másolatokban terjedtek: például a Tahi Egyházzenei Hét alkalmain készültek ilyen példányok. Nyomtatott formában a legtöbb darab kiadására csak a zeneszerző halála után került sor. A vegyes kari művek elemzésében elsősorban a *Gárdonyi Zoltán egyházi kórusművei I–II. (Szívemnek kösziklája és Magasztaló ének)* már említett kiadványokra támaszkodom, amelyekben több mint félszáz alkotás szerepel. A református egyházzenei berkekben csak

⁶ *A zenei formák világa. Gyakorlati elemzés* (Budapest: Magyar Kórus, 1949.); *Elemző formatan. A bécsi klasszikusok formavilága* (Budapest: Zeneműkiadó, 1949., 2/1963., 3/1979., 4/1990.); *J. S. Bach ellenpontművészetének alapjai* (Budapest: Zeneműkiadó, 1967.); *J. S. Bach kánon- és fűgyszerkesztő művészete* (Budapest: Zeneműkiadó, 1972.)

Zöld és Kék könyvként emlegetett gyűjteményekhez 2006-ban csatlakozott a *Dicsérő ének* című nagyszabású, orgonakíséretes, vegyes kari alkotás, amely eredeti formájában egy 1960-ban keletkezett, kórusra, szólolistákra, zenekarra és orgonára írt kantáta. 2016-ban a két kisoratóriumot (*A tékozló fiú* és *A sareptai özvegy*) adta ki a Kálvin Kiadó, s 2018-ban jelent meg *Válogatott kórusművek* címmel egy tizenkét művet tartalmazó újabb kötet.

Gárdonyi Zoltán *Önvallomás* című írásában is megerősítette műveivel kapcsolatos rendelkezését: „Egyházzenei szerzői munkásságom dokumentumainak a letéteményese a Debreceni Református Kollégium Kántusa. Erről az évről évre megújuló és szépen fejlődő együttes szerzeményeim rendszeres megszólaltatásával is bizonyágot tesz.”⁷ A hagyatékot ennek megfelelően a mai napig a Debreceni Református Kollégium Nagykönyvtára kezeli – a Debreceni Kodály Kórus karnagyaként így megragadtam az alkalmat, hogy erre a hatalmas értékű anyagra is pillantást vessek, s abból több dokumentumot felhasználjak.

A református gyülekezeti énekkarok repertoárjában a kiadásoknak köszönhetően mára több darab is állandó helyet kapott, közülük egy-kettő (például a *Szívemnek kösziklája* és a *Szelíd szemed, Úr Jézus*) a klasszikus kórusok koncertjein is rendre felhangzik. Gárdonyi Zoltán műveiből a korábbi évtizedekben csak néhány hangfelvétel készült: ez a helyzet az 1990-es évektől kedvezően változott meg. A Gárdonyi-család honlapja több CD-kiadványt is felsorol: a Cantabile Regensburg kiadványa *Gárdonyi Chorwerke – Kórusművek* címmel, a Kammerchor Bad Homburg *Two Generations* CD-jét, az *In Dir ist Freude* címet viselő kiadványt, a Karasszon Dezső által jegyzett két CD-t, valamint az uppsalai Collegium Cantorum által rögzített *From Generation to Generation* című hanghordozót.⁸ Ezek összesen húsz énekkari művet, tizenhét orgonaművet, két kamarazenei darabot és egy dalciklust tartalmaznak. A honlapon számos további hanganyag és videó is fellelhető. Ezekon felül a Debreceni Kántus, a Baptista Központi Énekkar és a Psalterium Hungaricum készített további, inkább az egyházi kereteken belül terjedő lemezfelvételeket. Az anyagot az interneten fellelhető további videó- és audio-felvételek gazdagítják.

⁷ Gárdonyi Zoltán: „Önvallomás.” (Máté János közr.) *Reformátusok Lapja* XXV/40 (1981. október): 4.

⁸ <https://gardonyi.de/media.html> (Utolsó megtekintés dátuma: 2023.07.19.)

1. Gárdonyi, az egyházzenesész zeneszerző



1. kép. Gárdonyi Zoltán (1906–1986)

Gárdonyi Zoltán 1906. április 25-én született Budapesten történész-zenesész családban: édesapja, dr. Gárdonyi Albert történész a Fővárosi Levéltár igazgatója volt, édesanyja, Weigl Mária az egykori Liszt-tanítvány, Thomán István osztályában Bartók Béla évfolyamtársaként szerzett zongoratanári diplomát. A zeneszerző testvére, Gárdonyi Klára szintén a történelemszakkal választotta.

Gárdonyi Zoltán 1923-tól 1927-ig Kodály Zoltán zeneszerzés-osztályának növendéke volt a budapesti Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskolán. 1927-től 1930-ig Berlinben Paul Hindemith-nél tanult zeneszerzést, a berlini egyetemen egyidejűleg folytatott zenetudományi tanulmányait az 1931-ben ott megszerzett doktorátussal zárta le. Ezután 1931 és 1941 között a Soproni Evangélikus Tanítóképző Intézet, majd ezzel párhuzamosan a pécsi tudományegyetem kihelyezett soproni Teológiai Fakultásának tanáraként és a Soproni Liszt Ferenc Zeneegyesület karnagyaként tevékenykedett. 1941 és 1967 között a budapesti Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola professzoraként fejtett ki szerteágazó tevékenységet, ő volt a Zeneakadémia 1948-ban felosztatott protestáns egyházzenei tanszakának utolsó vezetője. Az 1950-es évek elején tanácsadóként működött közre az evangélikus énekeskönyv és korálkönyv előkészítő munkálataiban, majd az 1959-ben kiadott *Református Korálkönyv* szerkesztőbizottságának elnöki tisztjét töltötte be. Hathatós munkájának köszönhetően indultak meg 1965-ben Debrecenben a háromhetes nyári kántorképző tanfolyamok.

Gárdonyi Zoltán 1972-től családjával együtt Németországban élt, 1986. június 27-én hunyt el Herfordban. Zeneszerzői életműve felöleli a szimfonikus- és kamarazene, zongora- és orgonakompozíciók, a vokális művek és a pedagógiai célzatú darabok legkülönbözőbb műfajait; zenetudományi és zeneelméleti munkásságának a Bach- és a Liszt-kutatás köszönhet jelentős új eredményeket. Alkotói és tudományos életművét 2016-ban posztumusz Magyar Örökség Díjjal ismerték el.

1.1. Az egyházi kórusművek szerepe Gárdonyi életművében

A Gárdonyi-életműnek több, mint a fele vokális kompozíció, ami majdnem teljes egészében énekkarok számára íródott. Ebből jelentős részt tesznek ki az egyházzenei jellegű kórusművek (1. táblázat). Ahogyan arra Gárdonyi Zoltán 2003-as debreceni előadásában felhívta a figyelmet: a kórusra szánt darabok édesapja minden alkotói periódusát végigkísérik.¹

Hangszeres művek				229
Vokális művek	összesen			249
	énekkari	világi	kíséretes	12
			a cappella	31
		egyházi	kíséretes	49
			a cappella	125
egyéb				32

1. táblázat. Gárdonyi Zoltán műveinek eloszlása (db), Győri Johanna Mária jegyzéke alapján.

A 229 hangszeres műre 249 vokális kompozíció jut az életműben. Utóbbiakból 217 az énekkari alkotás, amelyeknek túlnyomó része egyházi használatra íródott (174), és ebből is jelentős helyet foglalnak el a kíséret nélküli kórusművek (125). Az énekhangra szerkesztett darabok kis hányadát képezik a világi énekkari alkotások (43), továbbá a szóló- és kamaraénekekre komponált 32 darab, amelyek a táblázatban az egyéb kategóriában jelennek meg.

¹ Gárdonyi Zoltán: „Gárdonyi Zoltán énekkari művei.” In: S. Szabó Márta (szerk.): *Bárdos szimpóziumok. 25 év – 25 előadás.* (Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2010.) 123–129. 124.

Gárdonyi Zoltán a világi és egyházi muzsika szinte minden területén alkotott a színpadi zenét leszámítva, az orgonaművek tekintetében pedig a 20. századi magyar zene legjelentősebb alkotói közé tartozik.² Édesapja zeneszerzői munkásságának szakaszait Gárdonyi Zsolt a következő módon jelöli meg fentebb említett előadásában: az első alkotói periódus az 1920-as évektől a soproni évek végéig, azaz 1941-ig tart; a második szakasz az 1941-től az 1960-as évek végéig tartó időszakot foglalja magába. Ezt követi az életművet lezáró harmadik periódus, amely 1986-ig, a zeneszerző haláláig tart.³ A kórusművek keletkezési körülményeinek vizsgálatakor magam is ezt a Gárdonyi Zsolt-féle felosztást használom a későbbiekben.

Összefoglalóan áttekintve a Gárdonyi-életművet a következő megállapításokat tehetjük: pályája elején, az 1920–30-as években elsősorban zongoradarabokat, zongorakíséretes dalokat és zongorás kamaraműveket komponált.⁴ A soproni esztendők termésében jelennek meg a zenekari és kórusművek, valamint a harmónium- és orgonadarabok. Ettől kezdve élete végéig születnek darabok fúvós, vonós, billentyűs hangszerekre és kórusra – a legtöbb kompozíció mindazonáltal az 1940-től 1970-ig terjedő időszakban keletkezik. Az orgonához való fiatalkori vonzalom pályája végéig töretlen maradt – 1960 után szinte meg sem jelenik már a zongora, a billentyűs kísérő hangszer szerepét teljes mértékben az orgona tölti be, amiképpen azt a Győri-féle műjegyzékből kiolvashatjuk.⁵

Gárdonyi életútját szemlélve több olyan momentumot is találunk, amelyekről könnyen feltételezhetjük, hogy orientációját a kórusmuzsika irányába erőteljesen befolyásolták. Ezek közé tartoznak a zeneakadémiai évek, majd a soproni tíz esztendő munkája, valamint az 1941-től következő hosszú, budapesti időszak. Utóbbiban szoros kapcsolatot ápolt a főti református gyülekezet énekkarával, valamint 1965-től az ő szakmai irányításával működött a debreceni kántorképző, ahol az 1739-ben, Maróthi György által alapított Debreceni Református Kollégium Kántusával is közelebbi kapcsolatba került.

² Szabó Balázs: „Gárdonyi Zoltán élete és életműve.” *Parlando* 2016/4 <http://www.parlando.hu/2016/2016-4/SzaboBalazs-Gardonyi.pdf> (Utolsó megtekintés dátuma: 2023.08.20.)

³ Gárdonyi Zsolt, „Gárdonyi Zoltán zenekari művei.”, i.m., 124–129.

⁴ Vonzódása a billentyűs hangszerekhez nem véletlen, hiszen gyermekkorában a szülői házban számtalan zenész barát megfordult, akikkel édesanyja, mint zongoraművész előszeretettel házimuzsikált. Vasárnaponként pedig a templomban Krausz Gusztáv, a Kálvin tér orgonistájának játéka nyűgözte le a fiatal Gárdonyit, aki már ekkor eltökélte, hogy orgonát is szeretne tanulni. Karasszon Dezső: *Gárdonyi Zoltán*. [=Berlász Melinda (szerk.): *Magyar Zeneszerzők*. 8.] (Budapest: Mágus Kiadó, 1999.) 4–5.

⁵ Győri Johanna Mária: „Gárdonyi Zoltán (1906–1986) műveinek jegyzéke.” *Magyar Egyházzene* VII/1 (1999/2000): 53–76.

Az első alkotói periódus (1920–1941) kórusműveinek megszületésében nagy szerepe volt a zeneakadémiai éveknél, de sokkal inkább a németországi tanulmányokat követő tíz éves soproni időszaknak. Gárdonyi 1923-ban kezdte meg zeneszerzés tanulmányait Kodály osztályában a Zeneakadémián, miután korengedményes érettségi vizsgát tett a gimnáziumban. A mester elsősorban az analízis módszerével sajátította el növendékeivel a zeneszerzés alapjait, akiknek többek között Couperin, Bach, Mozart és Palestrina munkáit kellett tanulmányozniuk.⁶ Gárdonyi Zoltán *Önvallomásában* így fogalmaz: „A vokális egyházi zene felé Kodály Zoltán szigorú ellenpont-iskolázásából kaptam indításokat.”⁷ A „hűség városában” is mestere javaslatára vállalt munkát, mint az ottani Evangélikus Tanítóképző Intézet tanára.⁸ A pedagógusi munka aztán 1936-tól kibővült az Evangélikus Theológiai Fakultás, a pécsi egyetem kihelyezett, soproni tagozatának oktatói teendőivel is – olvashatjuk Karasszon monográfiájában.⁹ Az 1931-es megérkezés után emellett a fiatal muzsikuszinte azonnal a Liszt Ferenc Zeneegyesület félprofesszionális zenekarának és a hozzá tartozó vegyeskarnak a vezetését is elvállalta.

A sokszínű teendőknek köszönhetően az 1930-as évektől kezdve egyre gyakrabban komponált énekkari műveket, elsősorban evangélikus közösségi használatra. Inspirációt adhatott neki, hogy a tanítóképzős növendékek nagy része a tanulmányok befejezése után kántortanítóként működött,¹⁰ így vélhetően ez a pedagógiai szempont is közrejátszott abban, hogy megalkotta két- és háromszólamú gyerekkari és egyzenésű kompozícióinak zömét, amelyeket az *Evangélikus Népiskola* című, havi rendszerességgel megjelenő, soproni folyóiratban publikált.¹¹ Ahhoz, hogy ezeknek az egyszerűbb textúrájú kórusműveknek a keletkezési körülményeit jobban megértsük, érdemes a folyóirat zenei cikkeiről néhány szót ejteni.

Ez a havonta megjelenő sajtóorgánum kántori rovatában rendszeresen helyet biztosított a zeneelmélet és a gyakorlat kérdéseinek tisztázására, tudományos jellegű tanulmányok közzétételére, valamint énekkari és orgonakották kiadására. Gárdonyi számos alkalommal élt is a lehetőséggel, hogy cikkeiben egy-két zenei problémára rávilágítson, illetve gyakorlati segítséget nyújtson azok megoldására. A rovat írásait tanulmányozva

⁶ Karasszon, *Gárdonyi Zoltán*, i.m., 5–6.

⁷ Gárdonyi Zoltán: „Önvallomás.” (Máté János közr.) *Reformátusok Lapja* XXV/40 (1981. október): 4.

⁸ Berlász Melinda: „Gárdonyi Zoltán zenetudományi munkásságának bibliográfiája.” In: Szabó Balázs (szerk.): *Nemzedékről nemzedékre. Tanulmányok, visszaemlékezések Gárdonyi Zoltán születésének 110. évfordulója és Gárdonyi Zoltán 70. születésnapja tiszteletére.* (Budapest: A Magyarországi Református Egyház Kálvin János Kiadója, 2016.) 19–30. 21.

⁹ Karasszon, *Gárdonyi Zoltán*, i.m., 14.

¹⁰ I.h.

¹¹ Győri, „Gárdonyi Zoltán (1906–1986) műveinek jegyzéke.”, i.m., 67–68.

arra a következtetésre juthatunk, hogy az *Evangélikus Népiskola* egyfajta vezérfonalat kívánt nyújtani a lutheránus egyházzenei szolgálat mindennapjaihoz, az állandó kottamellékletek révén pedig a többszólamú éneklés és a kántori orgonajáték megfelelő szakmai szinten tartásához adott kézzelfogható segítséget. Emellett új művek közreadásával nemcsak elősegíteni próbálta a kortárs kompozíciók beépülését a mindennapok gyakorlatába, hanem hiánypótló módon igyekezett a különböző képességű és adottságú zenei közösségek magas színvonalú muzsikálását is biztosítani. Tette mindezt úgy, hogy változatos nehézségű és szólamszámú kompozíciók alkotására inspirálta az újsággal kapcsolatban álló zeneszerzőket. Ezekhez a célokhoz és igényekhez alkalmazkodva jelentek meg rendszeresen Gárdonyi énekkari és orgonára íródott művei is az *Evangélikus Népiskola* hasábjain.

Karnagyként, valamint tanárként részt vállalt abban az éppen alakuló, országos Éneklő Ifjúság-kórusmozgalomban is, amelynek repertoárját javarészt a Kodály-növendékek által írt kompozíciók alkották. Ezeknek célja az volt, hogy a kodályi művekből kiolvasott útmutatás nyomán könnyen énekelhető és akár egyszerűbb képességű együttesek által is színvonalasan megszólaltatható darabok szülessenek. Gárdonyi ezt teremtette meg műveivel a 20. század protestáns egyházzenejében – mutat rá fia, Gárdonyi Zsolt.¹²

Az igazi áttörést a kórusművek terén második alkotói időszaka, a budapesti évek hozták. Az 1941-től kezdődő közel harminc év alatt került ki a legtöbb idevágó alkotás a keze közül. Ekkor keletkezett számos világi kórusa, elsősorban Balassi, Csokonai, Vörösmarty, Arany és Juhász Gyula verseire, illetve az egyházzene terén is kilépett az egyszerűbb szerkezetű kompozíciók szűkre szabott keretéből: ekkor születtek vegyeskarra írt nagy a cappella darabjai, valamint számos hangszerkíséretes alkotása.¹³ Gárdonyi Zoltán így ír erről az időszakról:

Bár 1941 ősztől Budapesten állami szolgálatba kerültem, egyházzenei kapcsolataim mégis tovább bővültek. A háború utolsó szakaszától kezdve feleségemmel együtt mindinkább kerestük a Szentírás útmutatását, Károli Gáspár bibliafordításának egyre több, szinte költői ihletésű szakasza kompozíciók írására is megihletett. Így jöttek létre első vegyes kari szerzeményeim.¹⁴

¹² Gárdonyi Zsolt, „Gárdonyi Zoltán énekkari művei.”, i.m., 124.

¹³ I.h.

¹⁴ Gárdonyi Zoltán, „Önvallomás.”, i.m., 4.

Az 1950-es évekhez közeledve e munkájának másik fontos mozgatórugója volt, hogy az ország megváltozott politikai körülményei között, 1948 után is önfeláldozóan kereste azokat az eszközöket, amelyek segítségével a protestáns egyházzene felemeléséért hathatósan tehetett.¹⁵ Ennek egyik fontos fóruma és eszköze volt, hogy a háborút követő időszakban – két évtizeden keresztül – rendszeresen tartott zenei ismeretterjesztő előadásokat a rádióban.¹⁶

1949-ben megismerkedett Kalocsay Ferencel, a fóti gyülekezet karnagyával és annak együttesével, majd ennek a kapcsolatnak a hatására kezdte el írni a legkisebb gyülekezeti kórusok által is felhasználható feldolgozásait.¹⁷ Kalocsay Ferenc és Gárdonyi Zoltán több évtizedig dolgoztak egymás mellett a Dunamelléki Református Egyházkerület Énekügyi Bizottságában, amelynek vezetője egy ideig maga Gárdonyi volt.¹⁸ Több mint húsz művet ajánlott a fóti együttesnek, amely 1987-ben, a zeneszerző halála után egy évvel, a család engedélyével felvette a zeneszerző nevét.¹⁹ Természetesen nemcsak ezzel az egy együttesrel dolgozott, ugyanis Budapestre való visszatérése után egyre több és szélesebb körű egyházzenei feladat találta meg: „mind református, mind evangélikus és más egyházi kórusoktól egyre-másra felkéréseket kaptam, hogy régi magyar istenes énekekre kórusművet komponáljak” – emlékezett Gárdonyi.²⁰

Az életművet lezáró periódusban, nagyjából az 1970-es évektől születnek meg azok a nagyszabású, egyházi kórusművek, amelyeket a Debreceni Református Kollégium Kántusának írt.²¹ Ennek előzményeként 1965 nyarán az ő közbejárására kapott állandó helyet Debrecenben a Református Kántorképző Tanfolyam, ahol a leendő kántorok képzésében fontos szerepet kap a gyülekezeti éneklés és ezen belül a karének – az egyik fő feladatnak az éppen „akkoriban mélypontján lévő református kóruskultúra megújítását” tartotta.²² Soproni tanári tapasztalataira építve dolgozta ki munkatársaival a református kántorképzés tankönyveit, az Egyházzenei Vezérfonalakat.²³ Itt közelebbi kapcsolatba került a Kántussal, a protestáns (református) egyházzene több évszázados

¹⁵ Karasszon, *Gárdonyi Zoltán*, i.m., 18.

¹⁶ Berlász Melinda: „Gárdonyi Zoltán szellemi örökségéről.” *Muzsika* 49/12 (2006. december): 14–15. 15.

¹⁷ Máté János: „Gárdonyi Zoltánra emlékezünk.” *Reformátusok Lapja* XL/20 (1996. május): 5.

¹⁸ Gárdonyi Zsolt, „Gárdonyi Zoltán énekkari művei.”, i.m., 124.

¹⁹ Berkesi Sándor: „Gárdonyi Zoltán emlékezete.” In: S. Szabó Márta (szerk.): *Bárdos szimpóziumok. 25 év – 25 előadás.* (Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2010.) 195–200. 199.; Kalocsay Ferenc: „A Fóti Református Egyházközség Gárdonyi Zoltán énekkarának története.” <http://www.fotiref.hu/enekkar/korus-tortenete/4/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2023.08.20.)

²⁰ Gárdonyi Zoltán, „Önvallomás.”, i.m., 4.

²¹ Gárdonyi Zsolt, „Gárdonyi Zoltán énekkari művei.”, i.m., 129.

²² Kalocsay Ferenc: „»Művem a királynak szól.« Emlékezés Gárdonyi Zoltánra.” *Reformátusok Lapja* XXX/32 (1986. augusztus): 3.

²³ Gárdonyi Zoltán, „Önvallomás.”, i.m., 4.

hagyományra visszatekintő, meghatározó együttesével. Tovább megerősítette ezt a kapcsolatot, hogy 1967-ben maga Gárdonyi Zoltán javasolta a Kántus élére egykori tanítványát, Berkesi Sándort, aki így emlékezett vissza a megkeresésre:

Harmadikos zeneakadémista voltam, amikor a Halászbástyán egy nyári vasárnap délután találkoztunk vele és családjával. Kérdése szinte áramütésként ért: „Debrecen, a Református Kollégium tanárt keres a gimnáziumba, karnagyot a Kántus élére, és munkatársat a nyári kántorképző tanfolyamhoz. Elvállalnád-e a feladatokat?”²⁴

Érdeemes megjegyezni, hogy a történelem „ismételte önmagát”: hasonló gesztussal irányította annak idején őt is Sopronba Kodály Zoltán.²⁵

Már 1966-ban is ajánlott művet a Kántusnak, *Élet és békesség* címmel, azonban Berkesi érkezésével egyre gyakrabban került ki olyan alkotás a kezéből, amelyet célzottan a Kántus felkérésére vagy saját indíttatásból, de az együttes számára komponált. Habár a család 1972-ben Nyugat-Németországba költözött, a megváltozott élethelyzet nem akadályozta őt abban, hogy töretlen lendülettel alkosson tovább.²⁶ Ekkor keletkeznek a nagy összefoglaló művek, amelyek inspirációja és témaválasztása többségében személyes sorsából ered, de ugyanúgy felismerhetőek benne a magyarság és Európa viszonyának problémái is.²⁷ Ez jelenik meg szimbolikusan a *Mementóban* és a harmadik orgonaszónátában, ahol magyar dallamok és nyugat-európai cantus firmusok szólalnak meg egymás mellett, vagy ugyanez történik a *Bipartitában*, ahol egy Luther-dallam és egy latin himnusz találkozik össze.²⁸ Többségében már csak orgonára és kórusra komponál ebben az időszakban.

A 2. számú táblázatban összegyűjtöttem, hogy az egyes alkotói periódusokban milyen számmal születtek egyházi kórusművek Gárdonyi Zoltán alkotóműhelyében. Korábban már említést tettem arról, hogy a középső szakaszban bizonyult a legtermékenyebbnek, ez a kórusművek területén is jól látszik: 72 művet ír ekkor. Feltűnő azonban, hogy az utolsó periódus a maga 61 alkotásával alig marad el ettől. Ez

²⁴ Berkesi Sándor: „Mesterem, Gárdonyi Zoltán.” In: Szabó Balázs (szerk.): *Nemzedékről nemzedékre. Tanulmányok, visszaemlékezések Gárdonyi Zoltán születésének 110. évfordulója és Gárdonyi Zoltán 70. születésnapja tiszteletére.* (Budapest: A Magyarországi Református Egyház Kálvin János Kiadója, 2016.) 13–18. 13.

²⁵ Berlász, „Gárdonyi Zoltán zenetudományi munkásságának bibliográfiája.”, i.m., 21.

²⁶ Berkesi, „Gárdonyi Zoltán emlékezete.”, i.m., 198.

²⁷ Karasszon, *Gárdonyi Zoltán*, i.m., 20.

²⁸ I.h.

mindenképpen figyelemreméltó abban a tekintetben, hogy fizikailag távol került attól a magyar közösségtől, amely a legnagyobb inspirációt nyújtotta neki egyházi kórusműveihez, mégis sorra születnek szakrális kompozíciói Németországban is. Ebből a számadatból tehát arra is következtethetünk, hogy a hazai egyházzenei élet számára fontos szereplőivel továbbra is szoros kapcsolatot ápolt. A táblázatban összesen 157 mű szerepel, mert 17 további énekkari darab évszámát a Győri-féle műjegyzék sem közli, így azokat adat híján nem soroltam be.

	Egyházi kórusművek		
	kíséretes	a cappella	összesen
Első alkotói periódus (1920-1941)	2	22	24
Második alkotói periódus (1942-1967)	26	46	72
Harmadik alkotói periódus (1968-1986)	19	42	61

2. táblázat. Gárdonyi Zoltán egyházi kórusműveinek eloszlása egyes alkotói periódusaiban (db), Győri Johanna Mária műjegyzéke alapján.

Habár korábban idézett önvallomásában Gárdonyi megemlíti, hogy számos kórus felkérésének tett eleget, az ajánlások többségével az említett főtí és debreceni együttesek büszkélkedhetnek, amelynek fő oka nyilvánvalóan a karnagyokkal ápolt szorosabb kapcsolat volt. A két énekkarnak szánt, ajánlásokkal ellátott alkotásokat keletkezési év szerint rendeztem – ahol ez hiányzott, ott a bemutató évét vettem alapul, más esetben pedig a revideált művet, ahol az ajánlás nagy valószínűség szerint arra a változatra vonatkozik. A táblázathoz a Karasszon-féle jegyzéket használtam fel, mert ezt az adatot a Győri-féle nem tartalmazza (3. táblázat). Nyolc művet találunk a Kántusnak címezve és tizenhatot a főtíaknak. Több különböző forrásban is azzal az állítással találkozunk, hogy a főtí énekkar számára közel húsz művet komponált: Kalocsay Ferenc húsz műről tesz említést emlékezésében, Gárdonyi Zsolt „mintegy húszról” beszél 2003-ban Debrecenben, Berkesi Sándor húsznál is többet említ 2006-os előadásában.²⁹

²⁹ Kalocsay, „»Művem a királynak szól.« Emlékezés Gárdonyi Zoltánra.”, i.m., 3.; Berkesi, „Gárdonyi Zoltán emlékezete.”, i.m., 199.; Gárdonyi Zsolt, „Gárdonyi Zoltán énekkari művei.”, i.m., 124.

1. Gárdonyi, az egyházzene zeneszerző

Keletkezés éve	Ajánlások	
	Debreceni Református Kollégium Kántusa	Fóti Református Énekkar
1955		Megszentelem e házat
1956		Ahova te mégy
1957		Magasztaltassék fel az Úr
1958		Minden jók kútfeje
1960		Krisztusom kívül
1964		54. genfi zsoltár
1966	Élet és békeség	
1967		Emlékezzél meg
1969 (bemut.)		Ím bėjöttünk
1969		Hű az Isten
1969		Lakozzál köztünk
1972		Jer, dicsérjük e szent napon
1972		Az Úr neve jó messziről
1975	Memento, <i>Szenvedésből szabadulásra</i>	
1976		Pünkösdi himnusz
1977	Ne félj, csak higgy!	
1977	121. genfi zsoltár	
1977	Gyászóda október hatodikára (org.)	
rev. 1978 (eredeti 1957)	Az Isten emberének imádsága	
1978		Ein feste Burg ist unser Gott
1978		Jelige
1979		Emléksorok Fáy Andrásnak
1980	Bethlen Gábor éneke	
1982	Epigramma Kodály Zoltán emlékére	

3. táblázat. Az ajánlásokkal rendelkező kórusművek, Karasszon Dezső jegyzete alapján.

Gárdonyi egyházi kórusművészetében két nagy csoportot különíthetünk el: egyrészt a genfi zsoltárok és a népénekek dallamára írt feldolgozásokat, másrészt saját invencióból származó darabokat komponált. Az előbbi csoport a cantus firmusokat a legtöbb esetben az 1948-as *Református Énekeskönyvből* vette.

Szövegválasztás szempontjából a saját dallamra épülő kórusműveihez előszeretettel választott bibliai szakaszokat, de találunk közöttük Balassi-verseket és

Szenczi Molnár Albert által fordított zsoltárszövegeket is. Az adott cantus firmusra komponált művek esetében sok költői szöveggel találkozunk, hiszen a *Református Énekeskönyv*ben található énekek nagy része ilyen szöveggel van ellátva.

Vokális egyházzeneje szinte kizárólag a gyülekezeti alkalmak számára készült: mindig figyelembe vette az egyházi énekkarok adottságait,³⁰ hogy a liturgiában is jól használható művekkel gazdagítsa a repertoárt. Céljának tekintette a református gyülekezeti éneklés és a protestáns egyházzene megújítását.³¹ A mindennapi liturgikus használat mellett az ünnepek fényét is emelni kívánta alkotásaival.

Kórusműveinek korabeli fogadtatásáról a kortársak beszámolóiból és egy-két későbbi írásból következtethetünk. Ezeknek a kis száma megakadályozza az átfogó kép megalkotását, hiszen az egyházzene az 1950–1970 közötti időszakban a legkevésbé sem számított támogatottnak. Ez a tény értelemszerűen hatással volt a műveiről szóló publikációkra is – ráadásul miután ezek elsősorban liturgikus használatra íródtak és nem koncerttermi előadásra, ezért a kritikák számára nem voltak relevánsak. Gárdonyi zeneszerzői megítélésének ezen elkötelezettsége mindenestre nem használt:

Amikor a 70-es években leánya, Hajna friss diplomásként a Magyar Rádióban kapott állást, megrökönyödve tapasztalta a Gárdonyi-művek kartonjain olvasható felírást: „évente legfeljebb egyszer sugározható!...”³²

Kortársainak későbbi megnyilatkozásaiból sem tudunk konkrét előadásokra vonatkozó kritikát bemutatni. A kevés számú utalás mégis láttatja velünk a protestáns egyházzeneben betöltött pozícióját és annak megítélését. Máté János 1981-ben a hetvenöt éves Gárdonyi köszöntésekor úgy fogalmaz, hogy kórusműveiben a tiszta szerkesztés és a zenei nyelv kifejezőereje által gazdagítja a gyülekezeti tagokat műveivel.³³ 1986-ban, 80. születésnapján Breuer János így méltatja:

Megannyi kórusa, dala, mívés kamarazeneje a magyar zene becses értékei közé tartozik. Mestereit követve számtalan pedagógiai rendeltetésű kompozíció is kikerült a műhelyéből. A feldolgozott népdalok, megzenésített versek lelke szólal meg az alkotásaiban.³⁴

³⁰ Kalocsay, „»Művem a királynak szól.« Emlékezés Gárdonyi Zoltánra.”, i.m., 3.

³¹ Máté János: „Gárdonyi Zoltán 75 éves.” *Reformátusok Lapja* XXV/17 (1981. április): 4.

³² Berkesi, „Gárdonyi Zoltán emlékezete.”, i.m., 200.

³³ Máté, „Gárdonyi Zoltán 75 éves.”, i.m., 4.

³⁴ Breuer János: „A 80 éves Gárdonyi Zoltán köszöntése.” *Magyar Zene* XXVII/1 (1986. március): 108.

Breuer általános leírást ad a zeneszerzői pályáról, gondosan kerülve az egyházi zene említését. Ezzel együtt kiemeli Gárdonyi pedagógiai alkotásait – amelyek java része pedig egyházi kórusok számára készült. Saját egyházában természetesen ismert volt ez a tény: a *Reformátusok Lapjának* 1986. július 13-i számában a következő módon tudatták halálhírét: „Személyében [...] a magyar egyházi zene legtermékenyebb alkotóművészt veszítettük el.”³⁵

1.2. Zeneszerzői hatások

Gondolkodásmódunkat és világnézetünket nagymértékben befolyásolják azok az impulzusok, amelyek életünk korai szakaszában érnek minket. Ez alól a zene területén szerzett tapasztalataink sem kivételek. Egy muzsikusi előadásmódjára, egy tudományos téma iránti fogékonyságra, vagy egy zeneszerző sajátos eszköztárára is nagy hatással vannak bizonyos események és találkozások. Gárdonyi Zoltán életútjának állomásai között is találunk olyanokat, amelyek döntő hatásúnak bizonyultak egyes zenei kérdésekhez fűződő viszonyainak formálódásában.

Jelen fejezetben azokat a zeneszerzőket veszem sorra, akik a külső szemlélő számára másokhoz képest erőteljesebb nyomot hagytak zeneszerzői életpályáján. Dolgozatom más fejezeteiben részletesen kitérek azokra az eseményekre és helyszínekre, amelyek hasonlóan fontos állomásoknak bizonyultak muzsikusi-személyiségének alakulásában. Gondolok itt a zenetudomány területén őt ért hatásokra, a soproni évek, később a református kántorképzés pedagógiai és egyházzenei tapasztalataira, majd végül az egyházi kórusmuzsikához vezető útra.

Gárdonyi Zoltán sajátos zenei nyelvezetének kiforrásában nem csak tanárai játszottak fontos szerepet, hanem azok a zeneszerzők is, akiknek zenéjével stílusgyakorlat és analízis céljából, vagy zenetörténeti kutatásai közben foglalkozott behatóbban. Nagyszerű műhely volt mindehhez Kodály Zoltán osztálya a Zeneakadémián, ahol számos régi szerző művével ismerkedett meg.³⁶ Ezek a stíluselemző tapasztalatok és a tanulmányokkal eltöltött évek adhattak alapot ahhoz az analitikus szemlélethez, ami azután jól nyomon követhető kritikai megnyilatkozásaiban, zenetudományi előadásaiban és munkáiban. Ugyancsak otthonosan mozgott a bécsi klasszika zenéjében is, erre utalnak Beethoven, Mozart, Haydn műveiről írt tanulmányai, konferencia-előadásai, illetve az

³⁵ N.N.: „Elhunyt Gárdonyi Zoltán.” *Reformátusok Lapja* XXX/28 (1986. július): 3.

³⁶ Gárdonyi Zoltán: „Kodály, a zenepedagógus.” *Magyar Zenei Szemle* II/12 (1942. december): 327–334.

ifjúsági zenekarok számára átírt művei és kiadásai.³⁷ Vokális kompozícióinak szerkesztésében felismerhetjük a kodályi tanítás szerves részét képező reneszánsz mesterek technikájának és gondolkodásmódjának alapos elsajátítását.

Egész életpályáját és műveit áttekintve arra következtethetünk, hogy a legerőteljesebb hatással zeneakadémiai zeneszerzéstanárra, Kodály Zoltán volt, valamint azon két zeneszerző – Johann Sebastian Bach és Liszt Ferenc –, akiknek stílusát több, mind a mai napig alapműnek számító tudományos dolgozatban elemezte. Ezen felül említést kell tennünk a Hindemith-nél eltöltött néhány berlini esztendőről is, amelyek inkább – egyfajta továbbképzésként – újszerű szemlélettel,³⁸ mintsem kiemelkedő kompozíciókkal járultak hozzá zeneszerzői életművéhez.³⁹

1.2.1. A Kodály-hatás

A Zeneakadémián eltöltött évek és a Kodály Zoltánnal való kapcsolat mély benyomást tettek Gárdonyira, zenei világgképének kialakulásában feltétlenül ez az iskola tette rá a legmélyebb hatást. Több alkalommal is vállalkozott arra, hogy ennek az időszaknak az emlékeit, leszűrt tapasztalatait különböző aspektusokból megvilágítva papírra vesse.⁴⁰ Ezek az írásos megnyilvánulások megfelelő alapot adnak ahhoz, hogy Gárdonyi nézőpontján keresztül képet alkothassunk mesterének tanítási módszeréről, pedagógiai eszköztáráról, a növendékekkel való kommunikációjáról, illetve a növendéknek a tanárhoz fűződő személyes viszonyáról. A *Kodály, a zenepedagógus* című írásában több olyan témát is érint Gárdonyi, amelyek rendkívül fontosnak bizonyultak egyes életrészeitében. Közülük azt a négyet vizsgálom meg tüzetesebben, ahol a leginkább érződik a mester és környezete formáló hatása: ezek a tudományos gondolkodás, a vokális zene fontossága, a pedagógiai célzatú munkák és a magyar kultúra ápolása.

„Aki kicsit is ismeri Kodály munkásságának »mechanizmusát«, tudja, hogy a két munkaterület, a tudományos és a zeneszerzői állandó kölcsönhatásban működött egymással (s nem kevéssé a pedagógiaival is).” – olvashatjuk Ittész Mihály egy, a

³⁷ Haydn: Tizenkét kis divertimento Hob. XII:19.; Haydn, Joseph: *Sei divertimenti per violino, viola e violoncello. I–II.* (Budapest: Editio Musica, 1959.)

³⁸ Gábor Gina: „Már a nagymama is zenész volt.” *Fejér Megyei Hírlap* 51/77 (2006. április 1.) 16.

³⁹ Gárdonyi Zoltán: „Négy szemeszter Hindemith iskolájában.” *Magyar Zene* V/2 (1964. április): 151–157. 151.

⁴⁰ Gárdonyi Zoltán: „Kodály Zoltán.” *Protestáns Szemle* XLII/3 (1933. március): 129–131.; Gárdonyi Zoltán, „Kodály, a zenepedagógus.”, i.m., 327–334.; Gárdonyi Zoltán: „Palestrina szakrális zenéje Kodály tanításában.” *Vigília* 37/7 (1972. július): 457–460.

Muzsika hasábjain megjelent írásában.⁴¹ Kodály esetében – egyfajta mintaként és egyben bizonyos fajta elvárásként is – olyannyira magától értetődő volt ez az összefüggés, hogy tanítványai kimondatlanul is ebben a szellemben nevelkedtek iskolájában.⁴² Nem csoda, hogy az ő osztályából indult útjára „az új magyar zenetudomány több művelője” is.⁴³ Az analitikus megközelítés egyébként sem volt idegen attól családi környezetől, amelyben Gárdonyi nevelkedett, hiszen édesapja, Gárdonyi Albert maga is történész, neves kutató, a Fővárosi Levéltár vezetője volt.⁴⁴ Feltételezhetjük, hogy a Kodálynál tapasztalt légkör éppen ezért ismerős volt számára, és megerősítette benne azt az indítást, ami a későbbiekben igen jelentős Liszt- és Bach-szakértővé tette – doktori értekezésének témáját is mesterétől kapta.⁴⁵ Habár 75. születésnapja alkalmából a *Reformátusok Lapja* által közzétett levelében úgy nyilatkozik, hogy tevékenységének „súlypontjává a zeneszerzés lett”,⁴⁶ mégis tudományos munkásságának eredményei, elméleti írásai a mai napig fontos produktumai a magyar zenetudománynak és pedagógiának, Liszt-kutatásai pedig világszerte elismerté tették nevét.⁴⁷

A vokális zene fontosságát Kodály több szempontból is hangsúlyozottan állította növendékei elé. Egyik oldalról az oktatás mellett egy idő után a kóruséneklésben látta meg a magyar zenekultúra felvirágoztatásának fő eszközét, a tömegek aktív zenélésének legjobb lehetőségét. Egy későbbi felszólalásában így fogalmazott a Zeneszerző és Zeneíró tagozat 1948. július 17-i ülésén – amelyen egyébiránt Gárdonyi Zoltán is jelen volt:

A vokális zene arra alkalmas, hogy a tömegeket be lehessen kapcsolni a zene művelésébe, hallgatásába, élvezésébe. Egyrészt a kórusban való részvétellel, másrészt azzal az illúzióval, hogy a hallgatók a szöveg ismeretében úgy érzik, hogy a zenét jobban megértik. A zene megértése örökre öntudatlan marad, de nem baj, ha a közönség ilyen úton halad a zene megértése felé.⁴⁸

⁴¹ Ittész Mihály: „Kodály Zoltán és tanítványai. Könyv egy korszakos jelentőségű 20. századi zenei-szellemi műhely kisugárzásáról.” *Muzsika* 51/7 (2008. július): 32–35. 33.

⁴² Gárdonyi Zoltán, „Kodály Zoltán.”, i.m., 130.

⁴³ I.h.

⁴⁴ Többek között kutatásainak köszönhetően találták meg a magyar jakobinusok sírját, olvasható az Országos Széchényi Könyvtár oldalán. N.N.: „Gárdonyi Albert.” <https://mek.oszk.hu/00300/00355/html/ABC04834/05017.htm> (Utolsó megtekintés dátuma: 2023.08.20.)

⁴⁵ *Die ungarische Stileigentümlichkeiten in der musikalischen Werken Franz Liszt*

⁴⁶ Gárdonyi Zoltán, „Önvallomás.”, i.m., 4.

⁴⁷ Berlász, „Gárdonyi Zoltán zenetudományi munkásságának bibliográfiája.”, i.m., 20.

⁴⁸ Tallián Tibor: „Jegyzetek Kodályról.” In: Ablonczy Balázs–Ifj. Bertényi Iván–Hatos Pál (szerk.): *Hagyomány, közösség, művelődés. Tanulmányok a hatvanéves Kósa László születésnapjára.* (Budapest: Gondolat Kiadó, 2002.) 416–429. 425–426.

A szöveget ugyan kiragadtam környezetéből, de a megjelenő gondolatból így is kiolvashatjuk, milyen előnyeit látja Kodály az énekes muzsikának a nép zenei nevelése terén.

Ő maga a *Psalmus Hungaricus* megírása közben került egyre közelebb a kóruszene műfajához. Ez pontosan az az időszak, amikor Gárdonyi felvételt nyer a Zeneakadémiára, az ő osztályába. Joggal feltételezhetjük, hogy Kodály fokozódó figyelme a műfaj iránt a növendékeire is hatással volt. Egyetemi és doktori éve után Gárdonyi megnyilatkozásai a kóruszenéről mindenestre azt mutatják, hogy ő is szívén viselte a műfaj fejlődését. Hasonló gondolatok fogalmazódtak meg benne is a jól szervezett énekkarok fontossága kapcsán, amikor Kerényi György írására reagáló kritikájában úgy fogalmazott, hogy a közösségi éneklésnek ez a formája nem csak zenei szempontból értékelendő, „hanem az együttes éneklés közösségalkotó hatása révén erkölcsi szempontból is”.⁴⁹ A szoros kapcsolatot a kórusmuzsikával élete végéig fenntartotta: németországi éveiben is számos magyar nyelvű, a cappella és hangszerkíséretes énekkari művet komponált.

A kodályi zeneszerzés-tanítás fontos részét képezte másik oldalról a régi korok vokális mestereinek, elsősorban Palestrina műveinek tanulmányozása. Gárdonyi *Palestrina szakrális zenéje Kodály tanításában* című írásában részletesen taglalja ennek hátterét.⁵⁰ Mint mondja, Kodály fontosnak tartotta, hogy a zenetudomány legújabb kutatásaival is tisztában legyen, így tanításának egyik fontos pillére Jeppesen akkor új ellenpontkönyve volt, ami a Palestrina-stílus, a szerkesztés és dallamvezetés szabályait vizsgálta.⁵¹ A tanítványok ezen a zenén keresztül ismerték meg az énekhang lehetőségeit, előnyeit-hátrányait, valamint tanulták meg a helyes szólamvezetés technikáját.⁵² Kisebb szerzők műveit is elemezniük kellett, abból az alapos megfontolásból, hogy a tanítványok ne csak nagy mesterek mellett köteleződjenek el, hanem megtanulják, hogy értékes dolgokat a középszerű szerzők műveiből is lehet tanulni.⁵³ A gyakorlatokon keresztül a képzelőerő fegyelmzését és a legapróbb részletekbe menően tudatos szerkesztési technikákat sajátította el Gárdonyi.

A technikai kivitelezés magas színvonalán túl Gárdonyi kórusírásmódjára a nagy Kodály-kórusok példája, a dramaturgia és a szöveg tartalmának zenei eszközökkel való

⁴⁹ Gárdonyi Zoltán: „Kerényi György: Az énekkari műveltség kezdetei.” *Protestáns Szemle* XLVII/1 (1938. január): 36.

⁵⁰ Gárdonyi Zoltán, „Palestrina szakrális zenéje Kodály tanításában.”, i.m.

⁵¹ Knud Jeppesen: *Ellenpont*. (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1975.)

⁵² Gárdonyi Zoltán, „Palestrina szakrális zenéje Kodály tanításában.”, i.m., 458.

⁵³ Gárdonyi Zoltán, „Kodály, a zenepedagógus.”, i.m., 332.

képszerű kifejezése is természetesen nagy hatással volt. Csakúgy, mint a többi tanítvány esetében, nála is felfedezhetőek néhol Kodály stílusának egyes elemei.⁵⁴ S hogy a mester kórusírásmódja milyen hatással volt növendékei zeneszerzői technikájára, azt jól példázza Gárdonyinak alábbi mondata: „A Kodály-iskola egyik elvitathatatlan érdeme, hogy a kórus-szólamok megformálása terén még a jelentéktelen epigonok is igényesebbek kortársaiknál.”⁵⁵

A pedagógia oldaláról is felfedezhetünk olyan elveket Gárdonyi működésében, amelyek akarva akaratlan összecsengenek a Kodály által megrajzolt úttal. A mester nemzetnevelő elképzelése többek között abban is megnyilvánult, hogy tanítványait sokkal inkább vidéki iskolákba és énekkarokhoz küldte a magyar zenekultúra építése érdekében, sem mint főiskolai katedrákra.⁵⁶ Berlini tanulmányai után Gárdonyi is mestere javaslatára foglalta el a soproni Evangélikus Tanítóképző Intézet tanári állását. A jövő generációnak gyakorlati alapokon nyugvó, élményközpontú oktatásához elsősorban népzenei vagy régizenei alapú műveket komponált itt, illetve dolgozott át ifjúsági együttesek számára. Kórusművein keresztül is igyekezett a különböző képességű együttesek igényeit is kielégíteni, és Kodályhoz hasonlóan repertoárjukat minőségi magyar szövegekre, vagy bibliai idézetekre írt művekkel gazdagítani.

A soproni évek után Gárdonyi Budapesten aktívan részt vállalt a Kodály-kör pedagógiai-népszerűsítő törekvéseiben, az *Énekszó* című folyóiratban több alkalommal publikált 1940–50 között. Ugyancsak ebben az időszakban a Zeneakadémia tanára lett, valamint 1965-től a debreceni református kántorképzőt is irányította. A kodályi elveknek megfelelően tanári pályájának minden állomásán gondot fordított a növendékek megfelelő színvonalú képzésére, az analitikus gondolkodás átadására.

Végül érdemes szót ejteni arról is, hogy Kodály iskolájában óriási hangsúlyt kapott a nemzeti zenei értékek ápolása, azoknak a nemzetközi szinten való méltó képviselője. Ennek a célnak az elérését Gárdonyi szerint Kodály nem a nyugat-európai minták utánzásával, hanem a hazai zene önállóvá válásával látta megvalósulni.⁵⁷ A tanítványok megtanulhatták tőle, hogy „magyar szerzőnek magyar muzsikát kell írnia”, amelyet személyes példájával támasztott alá.⁵⁸

Ez a példa jó követőre talált Gárdonyi Zoltánban. Kórusműveinek majdnem egésze magyar nyelven íródott. A szövegválasztásnál vagy bibliai szövegekre

⁵⁴ Gárdonyi Zoltán, „Kodály, a zenepedagógus.”, i.m., 330.

⁵⁵ Gárdonyi Zoltán, „Palestrina szakrális zenéje Kodály tanításában.”, i.m., 459.

⁵⁶ Gárdonyi Zoltán, „Kodály, a zenepedagógus.”, i.m., 333.

⁵⁷ Gárdonyi Zoltán: „A hatvanéves Kodály.” *Keresztény Igazság* X/1 (1943. január): 22.

⁵⁸ Gárdonyi Zoltán, „Kodály, a zenepedagógus.”, i.m., 334.

támaszkodott, vagy pedig a magyar irodalom nagyjainak, többek között Aranyak, Vörösmartyak, Balassinak vagy Babitsnak a verseire. Zenetudományi munkásságában Liszt-kutatásainak jelentős részét is a magyar zenei vonatkozások vizsgálata teszi ki. Élete utolsó, Németországban töltött szakaszában is folyamatosan kapcsolatban maradt hazai zenei élettel. Pályája ilyen módon mindenben eleget tett a kodályi eszmének.

Kodály hatása az évek előre haladtával csak erősödött a magyar zenei életben: az őket követő zeneszerző-generációk munkásságát kortársaik csak hozzá és Bartókhoz viszonyítva értékelték, de kettejük szintjére értelemszerűen sohasem emelve őket. Ez a helyzet komoly hátrányt jelentett a fiatalabb komponistáknak. Tallián Tibor az 1940–44 közötti zenei állapotokról szóló írásában így jellemzi a kor atmoszféráját:

A negyvenes évtized elejére a magyar művészi zene két újító mesterének, Bartók Bélának és Kodály Zoltánnak nagysága és nemzeti jelentősége általánosan és hivatalosan elismertté vált. Elkerülhetetlen volt, hogy ez az általános, tartós és intenzív tisztelet az utánuk következőkre ambivalens hatást gyakoroljon. Bartók és Kodály árnyékában nehéz volt elérni, hogy fiatal zeneszerzőt teljes értékű művésznek ismerjen el a köztudat. Jól lehetett érezni, hogy az elődök nagysága a követőket mintegy mesterségesen sűrűsítő állapotban tartotta. Életük ötödik évtizedének küszöbét taposó szerzők tűntek a közönség, a szakma s a maguk szemében »fiatal szerzőnek«.⁵⁹

Bár Gárdonyi sok szempontból értékes tudással gazdagodott Kodály mellett, a korabeli magyar zenei életben való boldogulásában neki is nehézségekkel kellett szembenéznie a mesterével való állandó összevetés miatt. Ezzel együtt boldog és elégedett emberként jellemzi őt fia, Gárdonyi Zsolt: művészetét az Istenhez való közeledésként élte meg, így nem zavarta a mellőzöttség.⁶⁰

1.2.2. A Hindemith-hatás

Gárdonyi 1928 és 1930 között négy félévet járt Paul Hindemith osztályába a berlini zeneakadémián. Eredetileg egy évvel korábban a berlini Collegium Hungaricum ösztöndíjasaként került a tudományegyetem zenetudományi szakára doktorandusz hallgatóként, de a kezdeti években lezajlott tanárcserék és a diáktársak hozzáállása miatt ez irányú motivációja megfogyatkozott. Kodály tanácsára felvételizett Hindemith-hez,

⁵⁹ Tallián Tibor: „Magyar zene a magyar rádióban, 1940–1944.” In: Uő: *Magyar képek. Fejezetek a magyar zeneélet és zeneszerzés történetéből, 1940–1956.* (Budapest: Balassi Kiadó, 2014.) 43–57. 52.

⁶⁰ Gábor, „Már a nagymama is zenész volt.”, i.m., 16.

hogyan elméleti tanulmányait gyakorlati téren is kiegészítse. Az ott töltött évekről olvashatunk *Négy szemeszter Hindemith iskolájában* című írásában.⁶¹

Ez az időszak gyökeresen nem változtatta meg zeneszerzői gondolkodását, inkább egyfajta stílusgyakorlati szemináriumnak, látókört szélesítő periódusnak élte meg azt. Kodály egyéni kifejezőmódot támogató pedagógiájának szöges ellentétét tapasztalta meg Hindemith-nél. A régi mesterek tanulmányozása helyett itt a kortárs zene állt az oktatás középpontjában, a modern zene eszköztárának elsajátítása volt a cél. Míg Kodály a maga műveire sohasem hivatkozott, addig Hindemith elsősorban saját magát állította mintául növendékei elé: a gyakorlati feladatokban, ha valamit érdekesnek vélt a mester, akkor azt saját ihletből folytatta, majd visszaadta folytatásra a növendéknek. Így tanítványainak mindenképpen el kellett sajátítaniuk az ő zenei szókincsét.⁶² Ebből adódik, hogy igazán az boldogult csak Hindemith óráin, akinek korábban megfelelő alapjai voltak már a zeneszerzési technikák terén.⁶³ Gárdonyi kitér arra, hogy a német mester a konvencionális dallami és akkordfordulatok helyett a tizenkétfokú hangrendszer fokainak egyenrangú használata felé terelte őket. A hagyományos kadenciális fordulatokat is kerülni kellett, és ilyenkor olyan tételzárások jöttek létre, „amelyek befejezés helyett inkább abbahagyáshoz hasonlíthatnak”.⁶⁴ A pesti évek analitikus módszerével szemben a berlini foglalkozásokon elméleti kérdések nem kerültek elő. Szonátát egyszer sem, viszont rondót, szvitszerű vagy variációs formát annál többször kellett írniuk.⁶⁵ (Érdekes egybeesés, hogy Kodály tanításának is központi eleme volt a variáció mint forma és eljárás,⁶⁶ így ezen a két ponton találkozott a két iskola.) A fent leírt metódusból és az abból leszűrt tapasztalatokból nyilvánvaló, hogy Hindemith tanítási módszere némileg egyoldalú gondolkodást kíván, amit a német zenetudós, Edwin von der Nüll fel is ró neki egy kritikájában: „egyéni hajlamaik kibontását, sőt e hajlamok iránt bármiféle érzéket hiába keresünk Hindemithnél. Ennél a középponti kérdésnél tehát csődöt mond Hindemith, a tanítómester.”⁶⁷ Ugyanebből az írásból az is kiderül, hogy egy Berlinben tartott növendékhangversenyen Gárdonyi éppen eredetiségével tűnik ki, és megemlíti,

⁶¹ Gárdonyi Zoltán, „Négy szemeszter Hindemith iskolájában.”, i.m.

⁶² I.m., 152.

⁶³ I.h.

⁶⁴ I.m., 153.

⁶⁵ I.m., 154.

⁶⁶ Dalos Anna: „Kodály Zoltán formatani terminológiája.” In: Uő.: *Forma, harmónia, ellenpont. Vázlatok Kodály Zoltán poétikájához.* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2007.) 25–43. 41.

⁶⁷ Gárdonyi Zoltán, „Négy szemeszter Hindemith iskolájában.”, i.m., 156. Az idézet Gárdonyi írásából származik, feltehetően saját fordítás. Azért ezt választottam, mert érthetőbb nyelvezettel adja vissza a mondandó tartalmát. A teljes cikk – más fordításban – itt olvasható: Edwin von der Nüll: „Gárdonyi Zoltán.” *Napkelet VIII/1* (1930. január 1.) 108.

hogy érezhető nála a hazai népzenei kapcsolat. Azt is kiemeli, hogy ő volt az egyetlen, akinél nem jutott eszébe, hogy Hindemith-növendék.⁶⁸ Gárdonyi későbbi alkotásaira is igaz, hogy míg a Kodálynál eltöltött esztendő hatása egyértelműen felfedezhető műveiben és tevékenységeiben, addig a Hindemith-nél eltöltött évek hatása inkább csak nyomokban, bátrabb kísérletezőkedvben nyilvánul meg, kompozícióinak szerves részévé nem vált.

A berlini iskola közvetett hatásaként értékelendő, hogy számos Hindemith-opera főpróbájára bejuthatott tanára révén, ily módon többek között Otto Klemperert vagy Wilhelm Furtwänglert láthatta dirigálni. Ezek a tapasztalatok minden bizonnyal beépültek soproni karmesteri tevékenységébe. Hasonlóan izgalmas élmény lehetett a főiskola új elektroakusztikai kísérleti stúdiójának megismerése:⁶⁹ mindezen élmények tovább szélesítették zenei világlátását.

A négy szemeszter summázatát Gárdonyi írásának udvarias hangvétellű zárógondolata vonja meg: „Magam kétségtelenül sokat tanultam Hindemith-től, de mindez sohasem vált bennem olyan alappá, amiért lemondtam volna a Kodály Zoltán tanításából kapott fundamentumról.”⁷⁰

1.2.3. A Bach- és Liszt-hatás

A két zeneszerzőhöz fűződő szorosabb kapcsolata tudományos munkásságának termésében mutatkozik meg leginkább. Liszt- és Bach-írásaival komoly elismerést szerzett szakmai körökben, melynek köszönhetően e témák nemzetközileg elismert szakértőjeként tartották számon. Zeneszerzői munkásságában talán nehezebben mutatható ki a két komponista befolyása, de nem lehetetlen.

Fiatal korában Gárdonyi különösen vonzódott Johann Sebastian Bach művészetéhez, ehhez társult az orgona, mint hangszer iránti erős érdeklődés.⁷¹ Így nem csoda, hogy Bach hatását leginkább orgonaműveiben fedezhetjük fel: szerkesztésükben, anyagkezelésükben és a polifón szakaszok kidolgozottságában. Ugyanakkor a nagy kórusművek permutációs fűgái is ugyanerről a hatásról árulkodnak. Ezt a vonzódást a Kodály mellett töltött időszak is megerősítette, ahol hangszeres dallamvezetés, valamint a formatan szemponyjából egyaránt tananyag volt Bach művészete a zeneszerzés

⁶⁸ Edvin von der Nüll, i.h.

⁶⁹ Gárdonyi Zoltán, „Négy szemeszter Hindemith iskolájában.”, i.m., 156.

⁷⁰ I.m., 157.

⁷¹ Gárdonyi Zoltán, „Önvallomás.”, i.m., 4.

órákon.⁷² Soproni éveiben rendszeresen műsorra tűzte Bach hangszeres és vokális műveit kamaraesteken, valamint a Zeneegyesület koncertjein, zeneakadémiai tanárként pedig speciális kollégiumokat tartott Bach zenéjéről. Ez a kapcsolat teljesedett ki azután Gárdonyi az 1960-as évek végén született két összefoglaló elméleti könyvében, amelyek *J. S. Bach ellenpont-művészetének alapjai* (1967) és *J. S. Bach kánon- és fűgyszerkesztő művészete* címmel (1972) jelentek meg. Hogy bachi hatás-e, vagy csak egybeesés, nem tudhatjuk, mindenesetre ugyanaz a teológiai hozzáállás rejtezik a darabok koncepciójában: Isten szolgálata a zene által.

Liszt Ferenc művészetének tanulmányozása hasonlóan egy életen át tartó érdeklődés maradt Gárdonyi Zoltán számára, még életének utolsó éveiben is jelentek meg írásai a témában.⁷³ Már az 1931-ben elkészült doktori értekezésében is Liszt magyar vonatkozású stílusjegyeit vizsgálta; a 2. világháború utáni időkben figyelme Liszt harmóniavilágának vizsgálata felé fordult. A *Distanciaelvű jelenségek Liszt zenéjében* címmel nemzetközi viszonylatban is fontos tanulmánya a bővített hármashangzatok, kvarthangzatok, egészhangú skála és a distanciális skálák megjelenését vizsgálta.⁷⁴ Utóbb ezeket a Lisztnél felbukkanó elemeket Bartók zeneszerzői eszköztárának előzményeként mutatja be *Bartók és magyar elődei* című tanulmányában.⁷⁵ Joggal feltételezhető, hogy ezek az elemző munkák a zeneszerző Gárdonyit is inspirálták: remek példa erre *Szeptember végén* című kórusműve, amelynek analízisében Szabó Balázs részletesen kimutatta a Liszttől vett harmóniai eszköztár gyakorlati alkalmazását.⁷⁶

Nincs bizonyítékunk rá, hogy Liszt élete végén előtérbe kerülő, a korabeli egyházzene megújító törekvései hatással voltak-e Gárdonyira. Az viszont egyértelműen látható, hogy hasonló alázattal és újítani vágyással vetette bele magát kezdetben az evangélikus, később pedig a református zene ügyébe, amelynek eredményeképpen az egyik legmeghatározóbb magyar protestáns egyházzenesésé vált.

⁷² Gárdonyi Zoltán, „Kodály, a zenepedagógus.”, i.m., 327. és 329.

⁷³ Gárdonyi Zoltán: „Liszt Ferenc orgonamuzsikája.” *Magyar Zene* XXV/4 (1984. március): 335–345.; Gárdonyi Zoltán: „Protestáns mozzanatok Liszt Ferenc életművében.” *Confessio* 10/2 (1986): 51–55.

⁷⁴ Kárpáti János: „Liszt-képünk – ma. A magyar Liszt-kutatás legfontosabb eredményei.” *Muzsika* 29/9 (1986. szeptember): 3–8. 5–7.

⁷⁵ Gárdonyi Zoltán: „Bartók és magyar elődei.” *Muzsika* 8/9 (1965. szeptember): 10–14.

⁷⁶ Szabó Balázs: „Szeptember végén – Gárdonyi Zoltán kórusműve.”

http://zti.hu/files/mza/docs/Evfordulok_nyomaban_2016/Gardonyi%20Zoltan_Szeptember%20vegen_tanulmany.pdf (Utolsó megtekintés dátuma: 2023.08.20.)

1.3. Gárdonyi, az elméleti szakember⁷⁷

Berlász Melinda *Gárdonyi Zoltán zenetudományi munkásságának bibliográfiája* címmel megjelent tanulmánya részletes jegyzéket közöl Gárdonyi Zoltán elméleti írásairól, illetve tárgyalja az életút vonatkozó aspektusait. Éppen ezért ebben a fejezetben mindössze arra vállalkozom, hogy a fenti tanulmány alapján röviden kitekintek Gárdonyi tudományos munkásságának főbb területeire, rámutatva azok lehetséges hátterére, ezt követően pedig több olyan rövidebb publikációra hívom fel a figyelmet, amelyek az említett bibliográfiában nem szerepelnek. Három kisebb lélegzetvételű Liszt-tanulmány mellett több, mint negyven olyan írásról van szó, amelyek szinte egytől egyig a berlini zenetudományi doktorátus megszerzését követő tíz soproni esztendőben jelentek meg különböző folyóiratok hasábjain. Elsősorban az *Evangélikus Népiskola* adott helyet ezeknek, de találunk recenziót a *Soproni Szemlében* vagy rövidebb szacikkeket az Evangélikus Tanítóképző Intézet évi értesítő kiadványaiban is.⁷⁸ Ezek bővebb elemzése egy újabb zenetudományi értekezés témája lehet majd a későbbiekben, dolgozatom kereteit ez a munka túllépné. Csupán Gárdonyi zenetudósi és népnevelői tevékenységét szeretném tovább árnyalni ezeknek a bibliográfiai szempontból újdonságnak számító publikációknak a bemutatásával.

Az *Evangélikus Népiskola* tanulmányozása közben olyan egyházi kórusművekre bukkantam, amelyeket a Győri-féle jegyzék nem tartalmaz, továbbá az abban felsorolt – a jelen folyóiratban megjelent – darabok közül némelyiknek az adatolásában pontosításra volt szükség. Az újonnan előkerül műveket és a korrekciókat a dolgozat függelékében közlöm, csakúgy, mint az előző fejezetben említett elméleti írásokat.

Honnan ered Gárdonyi Zoltán tudományos érdeklődése? Az előző fejezetekben már futólag említést tettem családi hátteréről, amely magától értetődően óriási hatást gyakorolt későbbi zenetudományi működésére, ezért itt mindenképpen érdemes egy pár gondolat erejéig visszatérni erre. Édesapja, Gárdonyi Albert (1874–1946) a 20. század egyik kiemelkedő történésze, egyetemi tanára, a Fővárosi Levéltár főlevéltárnoka volt. Megbecsültségének és jelentőségének máig tartó hatását mutatja, hogy Budapest Főváros Levéltára 2001 óta évente egy róla elnevezett, kétfokozatú díjat adományoz egy-egy

⁷⁷ Berlász Melinda tanulmánya alapján. Berlász, „Gárdonyi Zoltán zenetudományi munkásságának bibliográfiája.”, i.m., 19–30.

⁷⁸ A Rozsondai Károly szerkesztésében megjelent *A Dunántúli Ág. H. Ev. Egyházkerület Soproni Tanítóképző-intézetének iskolai évi értesítője* című éves kiadványok.

kiemelkedő teljesítményt nyújtó, jelentős eredményeket elérő munkatársa számára.⁷⁹ Habár professzionális szinten nem muzsikált, amatőr hegedűsként a klasszikus zene közel állt hozzá, ebből adódóan fiát is lelkesen támogatta zenei tanulmányaiban.⁸⁰ Gárdonyi Zoltán édesanyja, Weigl Mária (1880–1969) zongoraművésznő Bartók Béla évfolyamtársaként végzett a Zeneakadémián Thomán István, az egykori Liszt-tanítvány osztályában. Mindebből következik, hogy a családi fészek időről időre a házi muzsikálások és a komoly zenélések színterévé vált.⁸¹ A szerető és támogató légkörben nevelkedett Zoltán szülei példáján keresztül már fiatalon szinte magába szívta a komoly szakmai elhivatottságot, a zenélés örömét, a munka értékét és a tudományos megközelítés fontosságát. Mi sem szemlélteti ezen milió hatását jobban, minthogy testvére, Gárdonyi Klára is a történész életpályát választotta, és férje, dr. Csapodi Csaba is elismert történész, egyetemi tanár volt.

Gyorsan kiderült, hogy Zoltán örökölte szülei kiváló szellemi képességeit: kordedvezményel, az utolsó két évet összevonva tett érettségi vizsgát, így már tizenhét évesen, 1923-ban elkezdte tanulmányait a Zeneakadémián, Kodály osztályában. Itt tanára személyében ugyancsak egy olyan példakép állt előtte, akiben a muzsikus és a tudós egymást támogatva, szimbiózisban működött. Ez a két meghatározó hatás, mely a személyiség fejlődésében oly komoly szerepet játszó két különböző életszakaszban, gyermekkorában és tanulóéveiben érte őt, szinte determinálta arra a zenész-tudós pályára, amelyre kellő szorgalommal és elhivatottsággal lépett és amelyet befutott. Bár 1981-es visszatekintésében úgy fogalmaz, hogy tevékenységének fő iránya a zeneszerzés lett,⁸² mégis tanulmányai, szakcikkei, konferenciákon tartott előadásai révén évtizedekig jelen volt a tudományos életben is.

A magyar szakmai körökben a zenetudós Gárdonyi Zoltán rangját jól mutatja az a tény, hogy amikor kompozícióit különböző – a dolgozatban már korábban említett – okokból nem, vagy alig játszották, elméleti írásai és publikáció révén neve a köztudatban maradt. Gondolok itt főként *A zenei formák világa* és *Elemző formatan* című két elméleti könyvére, valamint Bach ellenponttechnikájáról szóló két írására: *J. S. Bach ellenpontművészetének alapjai* és *J. S. Bach kánon- és fűgaszerkesztő művészetete* címmel.⁸³ *A zenei*

⁷⁹ N.N.: „Gárdonyi Albert-emlékérem.” <https://bparchiv.hu/statikus/gardonyi-albert-emlekerem> (Utolsó megtekintés dátuma: 2023.07.18.) és N.N.: „Gárdonyi Albert-díj.” <https://bparchiv.hu/statikus/gardonyi-albert-dij> (Utolsó megtekintés dátuma: 2023.07.18.)

⁸⁰ Karasszon, *Gárdonyi Zoltán*, i.m., 3.

⁸¹ I.h.

⁸² Gárdonyi Zoltán, „Önvallomás.”, i.m., 4.

⁸³ *A zenei formák világa. Gyakorlati elemzés* (Budapest: Magyar Kórus, 1949.); *Elemző formatan. A bécsi klasszikusok formavilága* (Budapest: Zeneműkiadó, 1949., 2/1963., 3/1979., 4/1990.); *J. S. Bach*

formák világa jelentőségében túlmutat azon a zeneelméleti eredményen, hogy közös logikai nevezőt kínálva rendszerezi a korra jellemző sokfajta és következetlen zenei szakkifejezést és a formatan-tanításban használt terminológiát – a könyv egyben bepillantást enged a Kodály-iskola elveibe is. Munkája megírására ugyanis mestere biztatta, akinek tanításából sokat merített.⁸⁴ Ily módon Gárdonyi a Kodály-iskola tudásanyagának egyik legfontosabb továbbörökítője lett, a mester elképzeléseit a formatani alapfogalmakról leginkább az ő könyvén és vitacikkén keresztül rekonstruálhatjuk.⁸⁵ S mint ilyen, szóban forgó könyve a Kodály-kutatás egyik fontos forrásdokumentumává vált az utóbbi időben.

Zeneakadémiai zeneszerzés-tanulmányai után 1927–1931 között Berlinben tanult tovább a zenetudományi fakultáson, ahol doktorátust szerzett Liszt-tanulmányával.⁸⁶ Az ezután következő tíz esztendőben Sopronban élt és dolgozott: gyakorló muzsikusi és tanári kvalitásai mellett az *Evangélikus Népiskola* hasábjain publicistaként is értékes munkát végzett a Kántori rovat munkatársaként, majd 1937 és 1941 között a rovat vezetőjeként, nagy feladatot vállalva a korabeli evangélikus egyházzenei informálásában, oktatásában. Az ezt követő több, mint két évtizedben elsősorban Budapesten, a Zeneakadémia tanáráként működött a protestáns egyházzenei tanszakon – amelynek megszűntéig vezetője is volt –, majd a karvezetés és a zenetudományi képzésben folytatta munkáját 1967-es nyugdíjba vonulásáig.⁸⁷ Ez idő tájt is aktívan publikált, ahogyan Németországba való áttelepülése (1972) után is részt vett írásaival a magyar zenei tudományos élet körforgásában.

Az első, a harmincas években írt Liszt-publikációk után inkább pedagógiai célzatú és elméleti témákra irányította figyelmét, cikkei többnyire hazai folyóiratokban (*Protestáns Szemle, A Zene, Magyar Zenei Szemle, Új Zenei Szemle*) jelentek meg,⁸⁸ illetve az *Evangélikus Népiskola* hasábjain. Ezt követően, az ötvenes évektől kezdve elsősorban a *Zenetudományi tanulmányok* sorozatában, majd később a *Studia Musicologicában* voltak olvashatók írásai.⁸⁹ Az 1929-től 1986-ig tartó időszakban számos témában közölt hosszabb-rövidebb tanulmányokat, érintve Haydn, Mozart, Händel,

ellenpontművészetének alapjai (Budapest: Zeneműkiadó, 1967.); *J. S. Bach kánon- és fúgaszerkesztő művészete* (Budapest: Zeneműkiadó, 1972.)

⁸⁴ Dalos, „Kodály Zoltán formatani terminológiája.”, i.m., 34.

⁸⁵ I.m., 36. Az említett vitacikk: Gárdonyi Zoltán: „Néhány formatani kérdéstről. Hozzászólás Weiner Leó könyvéhez.” Első közlemény: *Új Zenei Szemle* VI/7–8 (1955. július–augusztus): 60–63. Második közlemény: VI/10 (1955. október): 17–20. Harmadik közlemény: VI/11 (1955. november): 15–17.

⁸⁶ *Die ungarische Stileigentümlichkeiten in der musikalischen Werken Franz Liszt*

⁸⁷ Berlász, „Gárdonyi Zoltán zenetudományi munkásságának bibliográfiája.”, i.m., 21.

⁸⁸ Berlász, „Gárdonyi Zoltán szellemi örökségéről.”, i.m., 14.

⁸⁹ I.h.

Bartók művészetét, ezen felül különböző pedagógiai és elméleti szacikket, de alapvetően két fő téma válik hangsúlyossá írásaiban: Liszt Ferenc és Johann Sebastian Bach művészete. A két zeneszerző munkássága a szó szoros értelmében életre szóló érdeklődést váltott ki Gárdonyiban: életének utolsó évében még mindkét témában publikált egy-egy rövidebb tanulmányt.⁹⁰ Berlász Melinda tanulmányából kitűnik, hogy közel kéttucatnyi írása született Liszthez kapcsolódóan, könyvek, közreadások, tanulmányok, cikkek, rádióelőadások formájában, míg Bach ellenpontművészetének hat nagyobb tanulmányt szentelt.⁹¹ A barokk mesterhez való vonzódása összefügg a gyerekkorában kialakuló érdeklődésével a zongora- és orgonairodalom iránt, amelyet édesanyja zongorajátéka és a Kálvin téri templom orgonistájának játéka alapozhatott meg.⁹²

A Liszt zenéje iránt tanúsított erős érdeklődés oka valószínűleg más irányban keresendő. Már doktori értekezésének témáját is egykori tanárától, Kodály Zoltántól kapta: disszertációját a Liszt műveiben fellelhető magyar stílusjegyekről írta.⁹³ Kárpáti János a *Parlandóban* 1986-ban megjelent írása a magyar Liszt-kutatás addigi eredményeiről kiemeli Gárdonyi munkájának jelentőségét ezen a területen.⁹⁴ Kárpáti egyenesen úgy fogalmaz, hogy Gárdonyi már első írásaival megalapozta a magyar tudományos Liszt-képet. Felhívja a figyelmet arra, hogy míg a kezdeti időszakban számos tanulmányában Liszt magyar stílusjegyeit vizsgálta, addig a háború utáni időben inkább az általános strukturális elemeket kutatta. Kiemeli, hogy „a gyakorló zeneszerző és elmélettudós analitikus módszerével mutatta meg a bővített hármashangzatok, egészhangú skálák, kvartakkordok addig felületes módon vagy misztifikáltan tárgyalt jelenségeit, feltárva, hogy azok nem véletlenszerűen, hanem alkotói módszerességgel élnek és hatnak Liszt zeneszerzői technikájában.”⁹⁵ Dalos Anna *Forma, harmónia, ellenpont* című könyve egyik fejezetében rámutat, hogy mindezeknek az alkotóelemeknek a használata a Kodály és Bartók által meghatározott 20. századi magyar zeneszerzés harmóniai eszköztárára általánosan is jellemzőek. A Kodály-tanítványok – így Gárdonyi, Szelényi és Bárdos – a Liszt-kutatásaikkal tehát mintegy zenei vérvonalat és történelmi legitimitációt is kerestek és találtak a Kodály-Bartók zene modernitására,

⁹⁰ Gárdonyi Zoltán: „Zu einigen Kanons von J. S. Bach.” *Studia Musicologica* XXVIII/1-4 (1986): 321–324.; Gárdonyi Zoltán, „Protestáns mozzanatok Liszt Ferenc életművében.”, i.m., 51–55.

⁹¹ Berlász, „Gárdonyi Zoltán zenetudományi munkásságának bibliográfiája.”, i.m., 22.

⁹² Gárdonyi Zoltán, „Önvallomás.”, i.m., 4.

⁹³ A disszertáció ügyében írott Kodály-leveleket ld. Legány Dezső (szerk.): *Kodály Zoltán levelei*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1982.) 85–86., 88.

⁹⁴ Kárpáti, „Liszt-képünk – ma. A magyar Liszt-kutatás legfontosabb eredményei.”, i.m., 3–8.

⁹⁵ I.m, 5–7.

egyben magyar gyökereire.⁹⁶ Ezt bizonyítja Gárdonyi esetében többek között a *Muzsika* című folyóirat hasábjain *Bartók és magyar elődei* címmel megjelent tanulmánya, amelyben Liszt Ferencet Bartók egyetlen és igazi szellemi elődjeként aposztrofálja.⁹⁷

Az 1961-es Liszt-Bartók konferencián tartott előadása zárszavában hasonlóan fogalmazott:

A nemzetek zenéinek a tanulmányozása és a nemzeti témákra épített kompozíciók programja olyan gondolat, amiben Liszt elsősorban Bartók Bélának volt példaképe. Mindkettőjük eszmevilágának egyik jellemző tényezője volt, hogy a népek egymás közti megértését és rokonszenvét a nemzetek zenéinek a megbecsülésével is munkálni kell.⁹⁸

Ebből a rövid áttekintésből is kitűnik, hogy Gárdonyi Liszt-kutatásainak motorja és generálója elsősorban a Kodály-iskola volt, amelyben a tanítványok mesterüktől küldetésszerű feladatként kapták a Liszt zenéje és a 20. század elejének magyar iskolája között fennálló szakmai folytonosság kutatását. Ezt a feladatot Gárdonyi nagyon komolyan vette, s korának egyik magasan jegyzett Liszt-kutatójává vált.

A fentiekből kifolyólag a Berlász-féle bibliográfiát kiegészítő anyagok közül tudományos szempontból talán a három Liszt-publikáció a legérdekesebb. A legkorábbi még a soproni évek alatt, 1940-ben jelent meg „Liszt magyar rapszodiáinak a jelentőségéről.” címmel. Ebben a hozzávetőleg másfél oldalas szakcikkből a rapszódia műfajának zenei értéke körül folyó vitákról ír, valamint a Liszt-rapszodiáknak a magyar zene szempontjából betöltött különleges szerepéről és Liszt hozzáadott művészi értékéről. Időrendben a következő tanulmány 1972-ben kerül nyilvánosság elé a *Magyar Könyvszemlében* *A Rákóczi-induló Liszt Ferenc három kéziratában* címmel, amelyben az Országos Széchényi Könyvtár zenetörténeti gyűjteményében található három kéziratot hasonlítja össze. Ezek közül az egyik „tartalma mindeddig nem volt kielégítően meghatározva.”⁹⁹ A tanulmány ezt a hiányosságot pótolja: egyfelől megállapítja, hogy nem zenekari vázlatról van szó, hanem egy zongora-tételről, másfelől kísérletet tesz a

⁹⁶ Dalos Anna: „Kodály Zoltán és az új zene harmóniai diskurzusa.” In: Uő.: *Forma, harmónia, ellenpont. Vázlatok Kodály Zoltán poétikájához.* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2007.) 121–134. 121–123.

⁹⁷ Gárdonyi Zoltán, „Bartók és magyar elődei”, i.m., 10–14.

⁹⁸ Falvy Zoltán: „A Liszt–Bartók Konferencia.” In: Rejtő István–Szántó Lajos (szerk.): *Magyar tudomány. A Magyar Tudományos Akadémia értesítője. LXVIII. kötet – Új folyam VI. kötet.* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1961.) 689–692.

⁹⁹ Gárdonyi Zoltán: „A Rákóczi-induló Liszt Ferenc három kéziratában.” *Magyar Könyvszemle* 88/1–2 (1972): 32–36. 32.

kézirat datálására. A harmadik és egyben a leghosszabb, ötoldalas tanulmány 1986-ban, Gárdonyi halálának évében, Liszt halálának 100. évfordulója kapcsán jelent meg a *Confessio* című folyóiratban, címe *Protestáns mozzanatok Liszt Ferenc életművében*. Ebben Liszt életútját követve végigveszi azokat a helyszíneket, műveket és személyeket, amelyek a katolikus hitben felnőtt zeneszerző számára fontos találkozási pontokat jelentettek a protestantizmussal. Gárdonyi kiemeli a Weimarban töltött éveket és Johann Sebastian Bach zenéjét, amelyek a lutheri reformáció nyomán kialakuló zenei hagyományokat hozták közelebb Liszt Ferenchez.

Ezen felül a csatolt bibliográfia-kiegészítés tartalmaz két műismertetést a *Soproni Szemléből*, egy németnyelvű írást Sopron zenei életének helyzetéről az *Oedenburger Zeitung*ból, két szakcikket – *Falunka és népzene*, valamint *Gondolatok a kántorképzés jövőjéhez* címmel – és több tanulmányi beszámolót a Dunántúli Ág. H. Ev. Egyházkerület Soproni Tanítóképző-intézetének iskolai évi értesítőinek számaiból, valamint a *Keresztyén Igazságban* megjelent két írást az evangélikus orgonazenéről és egy Kodály-köszöntőt tanára hatvanadik születésnapjának apropóján. Mindehhez hozzájön még a soproni évek kutatásakor általam megtalált, az *Evangélikus Népiskola* folyóiratban szereplő közel 30 szakcikk, 6 recenzió és számos kisebb cikk, amelyet rovatvezetőként ő jegyez: folyóiratszemplék, könyv- és kottaismertetések, hangversenykrónika, hangjegymellékletek és a hozzájuk fűzött magyarázatok, olvasóknak szóló hasznos információk, értesítések.

Érdeemes ez utóbbiról kicsit bővebben is szót ejteni, hiszen a sok új anyag mentén kontúrosabb és sokrétűbb képet kaphatunk a Gárdonyi egyházzenei munkásságát elindító pályakezdő évekről. A zeneszerző és frissen doktorált zenetudós Gárdonyi energikusan vetette bele magát a soproni evangélikus egyházzenei életbe, amelyet a kántor- és tanítóképzés, valamint a Soproni Zeneegyesület élén végzett gyakorlati muzsikálás mellett publicisztikáival gazdagított. Számos ismertető cikket írt: ezek lényegre törő tömörséggel elsősorban a gyakorló muzsikusok számára magyaráznak el fontos fogalmakat, rávilágítva gyakori félreértésekre, rendet téve bizonyos elméleti kérdésekben. Mindezzel a tevékenységével Gárdonyi nagymértékben segítette elő egy zenei-szakmai értelemben precízebb és igényesebb napi zenélési gyakorlat kialakulását a lutheránus egyházban.

Az *Evangélikus Népiskolában* megjelent írásai közül szeretném kiemelni azokat, amelyek aktív módon reagálva születtek az evangélikus egyházzenei élet színvonalának előmozdítása ügyében. Szerepel köztük tíz tudományos és tizenkét pedagógiai-nevelő

célzatú írás, négy kisebb tanulmány és három egyéb értekezés a kántori szolgálat segítésére, vagy éppen a kántorok érdekvédelmét szolgáló nyilatkozat. Ezeket időrendi sorrendben a fejezet végén található 4. táblázatban közlöm. Fontos megjegyezni, hogy a tudományos jelzővel ellátott írások sok esetben inkább tudományos ismeretterjesztő céllal születtek, semmint a muzikológia szintjén vett kutatások összefoglalásai. Ugyanez érvényes a pedagógiai írások jelentős részére is, amelyek inkább egy gyakorló pedagógus nevelő szándékát tükrözik: ezek a helyes muzsikálás, kottaolvasás, elemzés, hangszerhasználat és a helyes templomi viselkedés ügyével foglalkoznak.

A négy kisebb tanulmány különleges szerepet játszik az életműben: Gárdonyi ugyanis itt az evangélikus korálok és népénekek ügyét tárgyalja, s ebben a témában a későbbiekben nem nyilatkozik már meg. Az írásokban szó esik a kiegyenlített és a ritmikus korál kérdéséről, a korálok keletkezéséről és egyes énekek népzenei gyökeréről, de külön írást szentel az egységes magyarországi éneklés szükségességének is.

A 4. számú táblázatban felsorolt írásokon felül 15 kisebb-nagyobb könyv- vagy hangszerismertetése jelenik meg, a Kántori rovat vezetőjeként a hangjegymelléletek 26, a különböző egyházzenei történéseket tartalmazó egyházzenei krónikák 17, a folyóiratszemle 21 és a rovatvezetői cikkek – ezekben az olvasók informálása, beszámolók és nagyobb ünnepkörökhöz kapcsolódó műajánlások találhatóak – 17 alkalommal tüntetik fel őt szerzőként az *Evangélikus Népiskola* fellelhető lapjain. Számos recenziója, folyóiratszempléje, időről időre jelentkező szacikkei, tanulmányai bizonyítják, hogy folyamatosan naprakész igyekezett maradni az őt érintő tudományos témákban.

Remélem, hogy a disszertációm függelékében felsorolt kiegészítő tanulmányok és szacikkek rávilágítanak a Gárdonyi-kutatás egy további alapos feldolgozást igénylő részterületére.

	Szacikk címe		Év / szám / oldal
1.	Az egyházi hangnemek meghatározása	TUD	1932/11/ 293–296
2.	Rövid közlemények. Megjegyzések férfikari zeneművek betanításához	PED	1933/4/118–119
3.	A ritmikus korál problémái	TAN	1935/7–8/191–192 folyt.: 1935/9/229–232
4.	Három jubileum. (Schütz, Bach és Händel)	TUD	1935/11/324–328

1. Gárdonyi, az egyházzene zeneszerző

5.	Az egynemű karokról	PED	1936/1/34
6.	Liszt Ferenc és a magyar zenekultúra	TUD	1936/2/37–38
7.	Mi a „polifón stílus”?	TUD	1936/3/134–135
8.	Az oratóriumról	TUD	1936/4/171–172
9.	Modernség az egyházi zenében	TUD	1936/6/263–264
10.	Mi a parafrázis	TUD	1936/7–8/300
11.	Zenei kapcsolatok a népdal és az evangélikus korál között	TAN	1936/11/406–407 folyt.: 1936/12/445–448
12.	Tennivalóink	PED	1937/2/83–84, második közl.: 1937/3/121–122, harmadik közl.: 1937/4/158–159
13.	A kántori érdekek védelmében	ÉRT	1937/6/234–236
14.	Az egyházzenei konferencia margójára	ÉRT	1937/7–8/266–267
15.	A transzponálásról	PED	1937/9/315–316
16.	Mit énekeljen a templomi énekkar?	PED	1937/10/351–352
17.	Hangszeres zene az istentiszteletben	TUD	1938/5/198–199
18.	„Modorosságok a koráljátékban	PED	1938/6/237–239
19.	Az orgona megújítása	TUD	1938/10/374–376
20.	A dallamegységesítés problémái	TAN	1938/12/445–448
21.	Két, magyar eredetűnek vélt koráldallamról	TAN	1939/11/403–404
22.	Egységes éneklés?	PED	1940/3/95–96
23.	Meddig tart egy énekvers?	PED	1940/5/142–143
24.	Meddig nyújtsuk az ének sorvégző hangját?	PED	1941/1/22–24
25.	A kántorképzés előiskolája	ÉRT	1941/4/98–99
26.	A kórus is templom!	PED	1941/8/219–220
27.	A kórus is templom! (folyt.)	PED	1941/9/243–244
28.	A közének intonálása	PED	1942/2/45–47
29.	Protestáns énekkari irodalmunk	TUD	1942/4/95–97, második, befejező közl.: 1942/6/143–146

4. táblázat. Aktív reakciójú cikkei az Evangélikus Népiskola című folyóiratban.

(PED: pedagógiai írás, TAN: tanulmány, TUD: tudományos írás, ÉRT: értekezés)

1.4. A soproni évek és a református kántorképzés hatása

Gárdonyi Zoltán pályája során két nagy hatókörű egyházzenei műhely munkájában is aktív részt vállalt. A tanulóéveket követően – Kodály javaslatára – Sopronba ment, ahol az ország egyik fontos lutheránus szellemi központjában tevékenykedett: 1931-től tíz éven át az Evangélikus Tanítóképző Intézet tanára volt, majd 1936-tól az Evangélikus Theológiai Fakultás soproni tagozatának zeneoktatói feladatait is ellátta. Emellett az *Evangélikus Népiskola* folyóirat munkatársaként tevékenykedett, előbb publicistaként, majd rovatvezetőként. Az előadó-művészet területén is aktívan működött: a soproni Liszt Ferenc Zeneegylet zenekarának és vegyeskarának karmestere volt a városba érkezésétől egészen 1938 őszéig. Ez utóbbi munkaterület látszólag kívül esik az egyházzene hatáskörén, azonban egy kisváros esetében a világi zenei szolgálat és a templomi muzsikálás sohasem különíthető el teljesen, hiszen egyfelől a soproni zenészek jelentős része mindkettőben részt vett; másfelől együtteseinek élén számos egyházzenei oratorikus mű előadása fűződik Gárdonyi nevéhez.

A soproni éveket követően Budapesten az 1940-es években kibontakozó református egyházzenei mozgalomban talál magának feladatokat, egyik kulcsfigurája az 1948 környékén zajló énekügyi reformnak.¹⁰⁰ Zeneakadémiai tanári állása mellett 1949-től a budapesti Református Teológiai Akadémia egyházi ének-zene tanára lesz. 1957-ben elvállalja a Református Énekeskönyvhöz kapcsolódó Református Korálkönyv szerkesztését, amely 1959-ben jelenik meg. Kidolgozza a közös evangélikus-református kántorképzés tervét, amelynek folyamányaként kezdte meg működését 1965-től Debrecenben a református kántorképző. Ennek szakmai vezetője és fő motorja egyértelműen Gárdonyi Zoltán volt.

Mind a soproni években, mind a református egyházzeneiben játszott szerepe különösen sokrétű, ezért jelen fejezetben szigorúan azokat a hatásokat vizsgálom, amelyek a mondott időszakokban zeneszerzői és egyházzenesz gondolkodásának alakulását érdemben befolyásolhatták.

¹⁰⁰ Ekkor készül el az új református énekeskönyv próbakiadása.

1.4.1. Soproni évek



2. kép. A soproni Evangélikus Tanítóképző Intézet.¹⁰¹

Gárdonyi Zoltán fiatalos lendülettel vetette bele magát Sopron kulturális életébe, ahová mestere tanácsára érkezett. Az 1931 és 1941 közötti tíz esztendő a rendkívül gazdag gyakorlati tapasztalatok megszerzése mellett számos megpróbáltatást is tartogatott a számára. Kodály Zoltán neki írt leveleiből kitűnik,¹⁰² hogy beilleszkedését anyagi bizonytalanság és bizonyos szakmai értetlenség nehezítette. Az első tanévben csak óraadóként alkalmazták¹⁰³ – Budapesten és Berlinben szerzett magas szintű végzettségéhez képest Gárdonyi minden bizonnyal kevésnek találta ezt a beosztást. Zárkózott természetéből adódóan kezdetben feltehetően személyes kapcsolatokat is nehezen létesített. Erre Kodály egy félmondatából következtethetünk egy 1931 októberében írott levélből: „Mindenkép [sic!] jó a kontaktust tartani az ottaniakkal, és nem túlságosan éreztetni velük a fölényt”.¹⁰⁴ A helyzet nagyon lassan javulhatott, erre utal, hogy 1932 második felében máshol is álláslehetőségek után nézett: a szóba jöhető

¹⁰¹ Az épület ma már nem látható, mert a II. világháború alatt bombatalálat érte, és egy idő után lebontották.

¹⁰² Sajnos ennek a levélváltásnak csak az egyik része került nyilvánosságra, Gárdonyi Kodálynak írott levelei még kutatásra és publikálásra várnak.

¹⁰³ N.N.: „A dunántúli ág. h. ev. egyházkerület soproni tanítóképző-intézetének igazgatói és tanárai 1858/59–1933/34-ig.” In: Hamar Gyula (szerk.): *A dunántúli ág. h. ev. egyházkerület soproni tanítóképző-intézetének 1933–34. iskolai évi, háromnegyedszázados jubileumi értesítője.* (Sopron: vitéz Tóth Alajos könyvnyomdai műintézete, 1934.) 26.

¹⁰⁴ Legány, *Kodály Zoltán levelei*, i.m., 96.

helyek közül Sárospatak érdekelhette leginkább, ám a pályázásról Kodály lebeszélte, arra hivatkozva, hogy az csak egy formális kiírás – Vikár Sándornak ígérték az állást –, és az ottani zeneélet nem elégítené ki Gárdonyit.¹⁰⁵ Ez év novemberére azután végre rendeződik a helyzete Sopronban.¹⁰⁶

De miért éppen a „leghűségesebb város” felé terelte őt Kodály? Az első és talán legfontosabb okot abban a gondolatában találhatjuk meg, amely kiemelt fontosságot tulajdonított a vidéki zenei élet és oktatás felvirágoztatásának. Gárdonyi ide vonatkozó, korábban már említett megjegyzését idézve: „Tanítványait is nem főiskolai katedrákra, hanem vidéki iskolákba és kórusokra irányítja, hogy alapjaiban szilárdítsák meg a magyar zenekultúrát.”¹⁰⁷ Gárdonyi és Sopron viszonylatában bizonyára közrejátszott az a tény is, hogy a fiatal muzsikus rendkívül magas fokon birtokolta a német nyelvet, hiszen a város kultúrájának erős német ajkú gyökereit ismerve ez elengedhetetlenül fontos szempont volt ott a boldoguláshoz. Azonban ez a két tényező még önmagában nem szolgál kielégítő magyarázattal.

Nagy Alpár *Kodály Zoltán és Sopron* című írásában jól dokumentálva követhetjük nyomon a zeneszerző és a város kapcsolatát.¹⁰⁸ Kodály 1940-ben járt először a településen, azonban a *Hegyi éjszakák* már egy 1924-es koncerten megszólalt itt, s ettől az évtől mind zenéje, mind írásai többször is felbukkannak a koncertpódiumokon és a helyi sajtóban.

Csatkai Endrével, a neves soproni helytörténésszel folytatott levelezései és *Sopron* című írása révén ismerhetjük azt a nagy ívű koncepcióját is, amelynek jegyében három város – Sopron, Győr és Szombathely – kulturális együttműködésének szorosabbá fűzését szorgalmazta, Sopron központtal. „A magyar zenének hatalmas erőssége lehetne ez a háromszög, ott a nyugati határszélen. [...] azok közt a szálak közt, amelyek Sopron lelkét szorosabban fűzhetnék hozzánk, a legerősebbek egyike lehetne a zene.”¹⁰⁹ Olyannyira hitt ennek a tervnek a megvalósíthatóságában, hogy jóval később, egy 1952-es, Csatkainak írt levelében is visszatért a témára:

Kedves igazgató Úr, szíves üdvözlő soraira csak most tudok felelni, mindnyájuknak köszönetem. Jól emlékszem önre is, Sopronra is, csak azt sajnálom, hogy máig sem

¹⁰⁵ I.m., 100.

¹⁰⁶ I.m., 104.

¹⁰⁷ Gárdonyi Zoltán, „Kodály, a zenepedagógus.”, i.m., 333.

¹⁰⁸ Nagy Alpár: „Kodály Zoltán és Sopron.” *Soproni Szemle* XXV/1 (1971): 41–51.

¹⁰⁹ Kodály Zoltán: „Sopron.” In: Bónis Ferenc (szerk.): *Kodály Zoltán: Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok I.* (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1982.) 36–37.

sikerült akkori ötletemet – a 3 város – megvalósítani. No, de talán megérjük?
Üdvözlettel Kodály Zoltán¹¹⁰

A fent említett három tényező együttesen viszont kellő indokot szolgáltatott arra, hogy a magasan képzett, pedagógiai-zeneszerzői-zenetudományi tudás hármását kiemelkedő szinten birtokló egykori növendékét, Gárdonyi Zoltánt a „hűség városába” irányítsa.

Akit – alighogy elkezdte működését – 1931 őszén már a soproni Liszt Ferenc Zeneegyesület művészeti irányítására is felkértek. Lomoschitz Pál 1989-ben, a Zeneegyesület 160. jubileuma alkalmából rendezett kiállítás megnyitóján elhangzott beszédében jól láttatja a 20. század eleji helyi viszonyokat:¹¹¹

A háború kitörésével majdnem teljesen megáll Sopron zeneélete. 1917-ben vállalja az újraindítást Zwinz Károly banktisztviselő, lelkes amatőr muzsikus. Zwinz nagy érdeme, hogy a kortárs magyar zeneszerzőknek is helyt ad műsoraiban. Ezt igazolja az a hangversenysorozat is, amit az 1929-es centenárium alkalmából rendeznek. Ennek fénypontja az október 21-én rendezett díszhangverseny. A magyar zenei élet elitje jelen van, illetőleg részt vesz a hangversenyen. Kodály – aki nem tudott megjelenni – levélben köszönti a jubiláló egyesületet. A hangversenyt – hasonlóan a száz évvel ezelőtthez – Weber Oberon nyitánya indítja, majd Bartók játssza el Rapszodiáját, ezután Kodály Psalmusa szólal meg. Befejező szám Dohnányi fisz-moll szvitje, amelyet a szerző vezényel. Az egész magyar zenei élet felfigyel a soproni centenáriumi rendezvényekre. Zwinz egy évvel később megválna a zenekartól, ideiglenesen Horváth József áll a karmesteri pulthoz; feleségével, Dessewffy Bellával, a kiváló magánénekessel és énektanárassal együtt már 1925 óta a zeneiskola tanára, majd igazgatója. Helyét azonban hamarosan átadja a tanítóképző zenetanárjaként Sopronba került Gárdonyi Zoltánnak, a neves zenetörténésznek, zeneszerzőnek.¹¹²

A zenekart és a hozzá tartozó nagy létszámú vegyeskart Gárdonyi nyolc évig, 1938 őszéig irányította. Horváth József ez idő alatt is segítette, szükség esetén helyettesítette őt, majd Gárdonyi lemondása után közel még harminc esztendeig vezette a zenekart.¹¹³ De helyesebb lenne talán úgy fogalmazni, hogy társigazgatók voltak a Zeneegyesület élén,

¹¹⁰ Legány, *Kodály Zoltán levelei.*, i.m., 208.

¹¹¹ Lomoschitz Pál a 20. századi soproni zenei élet meghatározó alakja volt, a Soproni Liszt Ferenc Szimfonikus Zenekar koncertmestere, a soproni óvóképzés elismert tanára.

¹¹² Lomoschitz Pál: „Megnyitó beszéd a 160 éves Zeneegyesület kiállításán (1989. szeptember 30.)” *Soproni Szemle* XLIV/1 (1990): 60–62. 61.

¹¹³ Nagy Alpár: „A tizenkettedik emléktábla.” *Soproni Szemle* XLIV/1 (1990. első negyedév): 65–71. 68.

egymás között megosztva a szakmai munkát, amiképpen erre a *Soproni Hírlap* egy cikkéből következtethetünk.¹¹⁴

Érdeemes megjegyezni, hogy a lemondás indokaként a megnövekedett egyéb terhek szerepelnek,¹¹⁵ de nem mehetünk el szó nélkül amellett a tény mellett sem, hogy amíg a soproni sajtóban és magánjellegű emlékezésekben Horváth József impulzív személyiségéről és szuggesztív zenéléséről bőven találunk leírásokat, addig Gárdonyi működését mindössze egy-két szakértelmét és tudását elismerő mondattal méltatják. Valószínűsíthetjük, hogy Gárdonyi már fiatal korában is az a távolságtartó, szigorú és kimért ember lehetett, mint ahogyan rá egykori zeneakadémiai növendékei is emlékeznek a Berlász Melinda által szerkesztett *Emlékfüzérben* (2006).¹¹⁶ Munkáját inkább csendesen, kiegyensúlyozottan és felkészülten végezte, sem mint újító szándékkal, mindenki számára szembeűnő módon. Erre enged következtetni Lomoschitz Pál jellemzése, amely szerint „Gárdonyi nem a külső sikerek embere, elmélyült muzsikus” volt;¹¹⁷ valamint Csatkai Endrének azon sorai, miszerint Zwinz „utóda rövid időre Gárdonyi Zoltán lett, szerényebb eszközökkel is sikert és megértést érve el”.¹¹⁸

A Zeneegyesülettel hozzávetőleg két-három havonta adott koncertet. Repertoárjukon a szimfonikus alkotások, versenyművek mellett oratorikus darabok is szerepeltek:

Az egyesület ének és zenekari hangversenyein a XIX. századi klasszikus és romantikus műalkotások ápolásának folytatása mellett megszólaltatja az új magyar kórusirodalom legjobbait (Kodály: „Mátrai képek”, Bárdos: „Népdalkórusok”), de a régi madrigálokat, valamint Schütz, Bach és mások műveit is. [...] Az általa vezetett zeneegyesületi hangversenyek közül külön említést érdemel Liszt „Szent Erzsébet legendájának” előadása (1932 december), a Wagner-emlékhangverseny (1933 március), a magyar műsorú rádió-hangverseny (1933 november), a Schütz- és Bach-emlékhangverseny (1934 november) és legutóbb (1935 november) a Liszt-emlékhangverseny.¹¹⁹

¹¹⁴ N.N.: „Gárdonyi Zoltán lemondott a Zeneegyesületben viselt karnagyai tisztségéről.” *Soproni Hírlap* XXV/245 (1938. október 29.) 3.

¹¹⁵ I.h.

¹¹⁶ Berlász Melinda (közr.): „Emlékfüzér Gárdonyi Zoltán centenáriumára.” *Magyar Zene XLIV/3* (2006. augusztus): 241–262.

¹¹⁷ Lomoschitz, „Megnyitó beszéd a 160 éves Zeneegyesület kiállításán (1989. szeptember 30.)”, i.m., 61.

¹¹⁸ Csatkai Endre: „A soproni zenei művelődés történetének vázlata. (Újabb adatokkal.) A soproni Zeneiskola 140 éves fennállása alkalmából.” *Soproni Szemle XXIII/3* (1969): 216–225. 224.

¹¹⁹ Kereszty István: „Vidéki városaink zenei élete.” In: Dr. Molnár Imre (szerk.): *A magyar muzsika könyve*. (Budapest: Merkantil-nyomda, 1936.) 274–296. 290.

A pályakezdő soproni évek befolyását a zeneszerző munkájára már *A Zene* című folyóirat 1944-es számának cikke is felfedezi, amely Gárdonyi Zoltánt, mint a kortárs magyar zeneszerzők egyikét mutatja be. A cikk egyértelműen hangsúlyozza a zeneszerző munkakörülményeinek hatását: egyrészt a szimfonikus zenekarral való állandó együttműködés inspirációjának tulajdonítja az ekkor születő zenekari alkotásokat (*Kamaraszimfónia, Burleszk, Ünnepi nyitány*). Másrészt a számos kamarazenei darab – többek között zongoratriók, vonósnégyesek, hegedű-zongora szonáták – megírásának katalizátoraként a korabeli soproni polgári élet egyik fontos elemét, a házi kamarazenélések gyakorlatát jelöli meg.¹²⁰ Utóbbiról a *Soproni Szemle* egyik 1956-os számának olvasói levelében Ruhmann Jenőné szolgál értékes adatokkal: két családot is említ, ahol Gárdonyi Zoltán rendszeresen megfordult a házi kamarazenélések részvevőjeként – Ruhmann Jenő, valamint Lenky Jenő lakásán is állandó vendég volt.¹²¹

Ezen logika alapján joggal feltételezhetjük, hogy a vokális műfajok, így az operarészletek és a nagyszabású oratorikus darabok megszólaltatása, a bennük való elmélyülés hasonló indítást jelentett a zeneszerző számára. A fenti idézetben már szerepelt Gárdonyi talán legnagyobb szabású soproni vállalkozása, Liszt nagy oratóriuma, a *Szent Erzsébet legendája* betanítása és eldirigálása. Nagy Alpár kutatásai nyomán ebből az időszakból még operarészletek (Leoncavallo: *Bajazzók*; Wagner: *A bolygó hollandi*), Lisztől a *Krisztus-oratórium* részlete és az *Ünnepi dal*, valamint Schütz cím nélkül feljegyzett hatszólamú motettája említhető a vokális műfajokban tett legfontosabb produkciók között.¹²²

Magától értetődik, hogy ezek a művek sem maradtak hatástalanok Gárdonyi műhelyére: két később komponált kis oratóriuma, *A sareptai özvegy* és *A tékozló fiú* gyökereit minden bizonnyal Sopronban kereshetjük – e művek a protestáns egyházzenei repertoárban kiemelkedő szerepet töltenek be, a magyar református egyházzenei alkotások között pedig egyenesen úttörőnek számítanak.

¹²⁰ Horusitzky Zoltán (főszerk.): „Élő magyar zeneszerzők.” *A Zene* XXV/8 (1944. február): 123–124.

¹²¹ Ruhmann Jenőné: „Adatok a soproni Mozart-kultuszhoz és a házi hangversenyek történetéhez.” *Soproni Szemle* X/3 (1956): 287–288.

Társaszenélési szempontból is fontos alkalmak voltak a Frankenburg Irodalmi Kör eseményei, amelyen előadások tartása mellett zenei művek bemutatása, vagy egyszerűen társas zenélés is helyet kapott. Ennek egy idő után igazgató-tanácsi tagja is lett, mint az Evangélikus Tanítóképző Intézet évi értesítőiből kiderül. N.N.: *Iskolai értesítők, Sopron – Evangélikus líceum és tanítóképző intézet 1880-1943*. https://adt.arcanum.com/hu/collection/ADT_IskolaiErtesitok_Sopron_31757/ (Utolsó megtekintés dátuma: 2023.07.28.)

¹²² Nagy Alpár: „Régiokról emlékezzünk...” *A 175 esztendő Liszt Ferenc Szimfonikus Zenekar jubileumára (1829–2004)*. (Sopron: Soproni Liszt Ferenc Szimfonikus Zenekar Alapítvány, 2004.) 189–190.

Az aktív munkával eltöltött soproni évtized előadó-művészeti tevékenységének vizsgálata után tekintsük át, milyen egyéb impulzusok hatottak Gárdonyi zeneszerző és egyházzeneész személyiségének formálódására. Az Evangélikus Tanítóképző Intézet éves értesítőiből látszik,¹²³ hogy az intézmény tanáraként számos tárgyat oktatott – többek között éneket, billentyűs hangszereket, egyházi éneket, karéneket, zenekart –, amelynek hozományaként viszonylag rövid idő alatt átfogó képet kaphatott az evangélikus egyházzenei élet teljes spektrumáról. A reformátusnál jóval igényesebb lutheránus kántorképzésben végzett munkája kiváló elméleti és gyakorlati pedagógust faragott belőle.¹²⁴ Az evangélikus egyházzenei körforgásba emellett az iskolai ének- és zenekar révén, valamint az *Evangélikus Népiskola* című folyóiratnál végzett publicisztikai és később rovatvezetői feladatain keresztül kapcsolódott be. Tagja lett a magyar evangélikus egyetemes énekügyi bizottságnak is.¹²⁵

A tanítóképző értesítőiben nyomon követhető, hogy a tanév nagyobb ünnepein az iskola együttese is állandóan jelen voltak, és Gárdonyi vezényletével változatos műsorokkal léptek fel a régi zenétől a kortársakig bezáróan. Az intézet férfikarával a magyar nyelvű karirodalom ápolását is fontosnak tartotta – ezt láthatjuk a fellépések műsorainak áttekintésekor, kiemelkedik közülük Kodály 1936-ban írt *Huszt* című művének előadása a Pannónia Szállóban, melyre 1937 januárjában került sor.¹²⁶

A megszerzett széleskörű tapasztalatok és a helyzet adta igények indították őt arra, hogy új, testre szabott műveket komponáljon, amelyeket vagy a fent említett, hallgatókból álló együttesekkel mutatott be, vagy pedig az *Evangélikus Népiskola* kottamellékleteként juttatott el szélesebb rétegekhez. A *Magyar Kórus* oldalain megjelent ifjúsági zenekari művei is a hiánypótlás igényével születtek.¹²⁷ Orgonaprelúdiumai, kánonjai, kisebb-nagyobb egynemű- és vegyeskari feldolgozásai aktívan hozzájárultak ahhoz, hogy az evangélikus egyházzenei törekvések új erőre kapjanak, és a repertoár nem utolsó sorban könnyen előadható kortárs művekkel gazdagodjék. A Sopronban eltöltött évek hatása

¹²³ *A Dunántúli Ág. H. Ev. Egyházkerület Soproni Tanítóképző-intézetének iskolai évi értesítője* az 1858-as esztendőttől jelent meg nyomtatásban és 1944-ig – kisebb megszakítással 1919 és 1936 között – éves szinten tájékoztatót a tanévben zajló eseményekről.

Grábner Bősze Klára: *A magyarországi iskolai értesítők bibliográfiája 1850/51–1948/49.* [=Tóthné Környei Márta (szerk.): *A magyar neveléstörténet forrásai XXIII. 15. kötet: Selmezbánya-Szatmárnémeti.*] (Budapest: Országos Pedagógiai Könyvtár és Múzeum, 2011.) 98–104.

¹²⁴ Csomasz Tóth Kálmán: „Gárdonyi Zoltán hatvan éves.” *Theologiai Szemle* 9. új évfolyam/5–6 (1966. május–június): 180–182. 180.

¹²⁵ I.m., 181.

¹²⁶ N.N.: „VIII. Nevelés.” In: Rozsondai Károly (szerk.): *A Dunántúli Ág. H. Ev. Egyházkerület Soproni Tanítóképző-intézetének 1936-37. (LXXVIII.) iskolai évi értesítője.* (Cegléd: Simon és Garab Könyvnyomdája, 1937.) 39–42. 41.

¹²⁷ Horusitzky, „Élő magyar zeneszerzők.”, i.m., 123.

egyébként messzire nyúlt: még 1953-ban is komponál zenekari művet *Soproni táncok* címmel.

Egyházzeneszként a hangszerek templomi szolgálatba vétele ügyében is számos lépést tett. Az *Evangelikus Népiskola* egyik számában az orgonán túl egyéb hangszerek liturgikus szerepét tárgyaló szócikket publikált,¹²⁸ amelyben a barokk kor gyakorlatára utalva sürgeti a gazdagabb hangszerhasználatot a liturgiában, kiemelve, hogy a fő kritérium, hogy az adott zenemű méltó legyen Isten dicsőítésére. Gyakorlatban is jó példával járt elő, ezt mutatja Kapi-Králik Jenő egy 1936-os írása, amelyben úgy fogalmaz, hogy Gárdonyi „a Brandenburgi-verseny egy tételének a templomba vitelével beláthatatlan távlatokat nyit az ott nevelkedő evangélikus lelkészek és tanítók egyházzenei helyes kiművelése és ízlésirányítása terén”.¹²⁹

Fáradhatatlan aktivitása országos szinten sem maradt észrevétlen: 1937-ben Ádám Jenő a *Protestáns Szemle* egyik cikkében Gárdonyi a protestáns zene területén végzett munkáját komoly és sok eredménnyel kecsegtető tevékenységként jellemzi.¹³⁰ A nyugati határszélen eltöltött termékeny tíz esztendő kitörölhetetlen nyomot hagyott a zeneszerző és egyházzenesz későbbi működésén. Érdekesség, hogy olyan lendülettel vetette bele magát az evangélikus egyházzenei feladatokba elméleti és gyakorlati területeken egyaránt, hogy emiatt sokan evangélikus felekezetűnek könyvelték el a református Gárdonyit, aki így a református ének- és zenei reformba csak jóval később, 1949-től kapcsolódott be közvetlenül, amikor is a budapesti Teológiai Akadémiára hívták tanítani.¹³¹

Az *Evangelikus Népiskola* szerkesztőségének munkájában először cikkíróként vett részt, tanácsaival segítve az evangélikus egyházzeneszeket, majd 1937–1942 között a Kántori Rovat vezetője lett. Szócikkein felül számos rövid kompozíciója is megjelent itt: jellemzően orgonára írott *praeludium*okkal, illetve a gyülekezeti énekkaroknak szánt könnyű kórusművekkel járult hozzá a magyar nyelvű lutheránus egyházzene gazdagodásához.

Orgonadarabjainak – s általában véve a Kántori Rovat kottamellékleteinek – fogadtatása szempontjából igen érdekes az a cikk, amelyet a soproni évek végén

¹²⁸ Gárdonyi Zoltán: „Hangszeres zene az istentiszteletben.” *Evangelikus Népiskola* XLIV/5 (1938. május): 198–199.

¹²⁹ Kapi-Králik Jenő: „Evangelikus szemmel az idej hangversenyévről.” *Keresztyén Igazság* III/6 (1936. június): 128–129. 129.

¹³⁰ Ádám Jenő: „Egyházi ének- és zenekari kultúránk fejlődésének lehetőségei.” *Protestáns Szemle* XLVI/6 (1937. június): 332–339. 337.

¹³¹ Csomasz Tóth, „Gárdonyi Zoltán hatvan éves”, i.m., 181.

rovatvezetőként szinte biztosan ő jegyezte, s amelyben a Kántori Rovat nevében ígéretet tesz, hogy „némelyek aggodalmainak eloszlatására” nem közölnek több Gárdonyi-praeludiumot.¹³² Pontosan nem tudhatjuk, hogy kiknek az aggodalmáról szól – a szövegből azt sejthetjük, hogy ezeket a darabjait több alkalommal is kritikák érték, amelyek mélyen érintették. Némi megbántottság annak ellenére is érződik a sorokban, hogy végtelenül elegánsan és megfelelő indokokra támaszkodva érvel:

Aki német prelúdiumokat akar, az hozassa meg magának azokat a kiváló gyűjteményeket, amelyeket rovatunk, valamint a továbbképző tanfolyam ismertetett. Arra a megállapításra, mintha a mellékleteink „a legtöbb esetben használhatatlanok” volnának, némileg rácsófol lapunk pénztári beszámolójának azon tétele, mely szerint az 1940. év folyamán hangjegyek eladásából 21 P 64 fillér folyt be, ami azt jelenti, hogy kétszáznál több kotta kelt el a mellékleteinkből. Ha az idézett vád igaz volna, akkor a református „Zeneközlöny” sem vette volna át oly gyakran a karénekeinket.¹³³

Az említett Gárdonyi-művek stílusa – nyilvánvalóan Kodály és Hindemith hatására – modernebb és korszerűbb hangot ütött meg a kántorok által minden bizonnyal jobban preferált későromantikus német stílusnál, ez feltehetően nem nyerte el mindenki tetszését. Ennek fényében talán nem járunk rossz nyomon, ha úgy véljük: tíz év után Gárdonyi és a soproni zenei élet kapcsolata kissé elfáradt, kiüresedett – a teljesen érthető, belülről fakadó szakmai előrelépés igénye mellett nyilván ez a sok kis bosszúság is hozzájárulhatott ahhoz, hogy 1941 után végleg elhagyja a „hűség városát”.

1.4.2. A református kántorképzés ügye

A következő alfejezetben azokat az előzményeket tekintem át, amelyek ahhoz vezettek, hogy 1965-ben, Gárdonyi Zoltán hathatós munkájának eredményeként, szisztematikus és alaposan megszerkesztett struktúrában elindulhatott a református kántorképzés Debrecenben.

A református egyház konventje az énekügyi reform legfontosabb feladataként az 1912-es énekeskönyv helyébe lépő új énekeskönyv megjelentetését tűzte ki célul. Magától értetődött, hogy az abban megjelenő új énekek betanításához, kíséretéhez,

¹³² N.N.: „Rovatunk jövője.” *Evangélikus Népiskola* XLVII/12 (1941): 336–337. 337.

¹³³ I.h.

valamint a gyülekezetek körében végzendő népszerűsítéséhez szakképzett kántorokra volt szükség. Így az énekeskönyv anyagának összeállítása mellett a kántorképzés ügye is azonnal témája lett a szakmai diskurzusoknak.

Ahogy arra Gárdonyi egy 1937-es protestáns egyházzenei konferencián elhangzott előadásában kitért, a liturgikus zene színvonalának kérdésében kiemelt szerepe van a kántoroknak.¹³⁴ Minthogy a kántor hármass feladatot lát el – a gyülekezet énekének vezetése, orgonálás és az énekvezetés –, nem nélkülözhető a megfelelő zenei képzettség a pozíció betöltéséhez. A 20. század elején ez a minőség sok helyütt nem volt jelen, erre enged következtetni a fenti előadás bevezetőjében elhangzott, maliciózus megjegyzés: „Miért van az, hogy a »kántor« és a »kontár« nem csupán e szerencsétlen magyar szójáték kapcsán, hanem zenei szakemberek felfogása szerint is gyakran oly közeli rokonai egymásnak?”¹³⁵ Könnyen belátható, hogy egy minőségileg alacsonyabb szintű énekvezetés a templomi éneklésen komoly negatív nyomot hagy. Erre utalnak azok a megnyilatkozások, amelyek a gyülekezetek énekét többek között csúfnak és rossznak,¹³⁶ másutt kiabálósnak és húzósnak értékelik.¹³⁷

A probléma megoldásért kiáltott, s ennek időszerűségére sokan felhívták a figyelmet. Ugyancsak 1937-ben Vikár Sándor *A református Énekeskönyv és a gyülekezeti éneklés című* részletgazdag, a témát több oldalról is megvilágító összefoglaló írásában pontos láttelepet adott a kálvinista egyházzenei életről.¹³⁸ Az énekeskönyvek történelmi áttekintése után az akkori időben éppen hivatalosnak tekintett 1921-es énekeskönyv hibáit veszi sorra, s rámutat arra, hogy annak szakmaiatlansága okolható elsősorban a gyülekezeti éneklés színvonalatlanságáért. „Így hozta magával a hibás énekeskönyv a hibás és rossz korálkönyvek keletkezését s a gyülekezeti éneklés elnyújtott, unalmas voltát s általában énekeskönyvünk lapos, zeneietlen volta rányomta bélyegét zenénk egész fejlődésére” – fogalmaz.¹³⁹ Ezek után kitér a kántorképzés ügyének rendezetlenségére, amelynek eredményeképpen képzetlen és kedvtelen kántorok sora végez egyházi szolgálatot az ország templomaiban.

¹³⁴ Gárdonyi Zoltán: „A kántorképzés problémái.” *Protestáns Szemle* XLVI/6 (1937. június): 322–326. 322.

¹³⁵ I.h.

¹³⁶ Csomasz Tóth Kálmán: „Tegyük valamit, hogy a templomi éneklés szebb legyen. Mi ártott legjobban éneklésünknek?” In: Bódiss Tamás (szerk.): *Hagyomány és haladás. Csomasz Tóth Kálmán válogatott írásai születése 100. évfordulójára.* (Budapest: Református Egyházzeneszek Munkaközössége, 2003.) 59–61. 59. Eredeti megjelenés: *Református jövő* 4/48 (1943)

¹³⁷ Gárdonyi Zoltán: „Tennivalóink.” *Evangelikus Népiskola* XLIII/2 (1937. február): 83–84. 84.

¹³⁸ Vikár Sándor: „A református énekeskönyv és gyülekezeti éneklés.” *Protestáns Szemle* XLVI/6 (1937. június): 298–305.

¹³⁹ I.m., 303.

Vikár problémafeltáró írásával ellentétben Gárdonyi Zoltán a problémákat megoldó javaslatokat is megfogalmaz 1937-es előadásában, amelyben a tanítóképzők oldaláról vizsgálja meg a kántorképzés helyzetét. Kutatásom során előkerült Gárdonyi *Gondolatok a kántorképzés jövőjéhez* című rövid írása az Evangélikus Tanítóképző Intézet 1937–38. évi értesítőjéből, amely ezt az előadást egészíti ki néhány – elsősorban gyakorlati jellegű – gondolattal.¹⁴⁰ A két tanulmányt együtt vizsgálva komplex képet alkothatunk az oktatási nehézségekről: a képzési idő csökkenése, a tanórák alacsony száma, a jelöltektől igényelt többletenergia és a minden tanulmányi igényt kielégítő orgonaiskola hiánya hátráltatják leginkább a megfelelő szint elérését. Gárdonyi a következő megállapításra jut:

Néhány hetes nyári (szünidei) tanfolyamokkal lehet bizonyos eredményeket elérni a zenei ízlés nevelése és a látókör tágítása terén, azonban a gyakorlati készségek: orgonálás, éneklés, karvezetés terén néhány hetes kurzusok nem hozhatnak jelentősebb eredményeket. Komoly eredményt csak éves, vagy több évre terjedő közép- vagy felsőfokú egyházzenei képzéstől várhatunk.¹⁴¹

Az értesítőben megjelent írásában egy haladási tervet is közöl, amelyben sorra veszi, mikor és mely tárgyakat lenne érdemes oktatni a képzésben.¹⁴² Ebben a két, 1937-es írásában már jól láthatjuk annak a strukturált gondolkodásnak a gyökereit, amelyek közel harminc év elteltével majd meghatározták a református kántorképzés módszertanát.

Teltek az évek, és érdemi elmozdulás a protestáns kántorok képzésében nem volt tapasztalható. Erre utal Gaudy László, egykori evangélikus lelkész és vallásitanítási igazgató 1943-as cikke a *Protestáns Szemlében*, amelyben továbbra is méltatlan zenei állapotokról számol be.¹⁴³ Kiemeli az igényes orgonajáték szükségességét, különösképpen az előjátékok, a ritmikus ének gyakorlata és az improvizáció területén, majd írása végén – némi türelmetlenséget éreztetve a sorok között – megjegyzi: a gazdag és értékes repertoár készen áll, a Zeneművészeti Főiskolán kiváló protestáns professzorok tanítanak, valamint Budapesten legalább tíz, a legmagasabb egyházi céloknak megfelelő orgonista van, tehát tulajdonképpen minden adott lenne ahhoz, hogy elinduljon egy

¹⁴⁰ Gárdonyi Zoltán: „Gondolatok a kántorképzés jövőjéhez.” In: Rozsondai Károly (szerk.): *A Dunántúli Ág. H. Ev. Egyházkerület Soproni Tanítóképző-intézetének 1937-38. (LXXIX.) iskolai évi értesítője*. (Cegléd: Garab József Könyvnyomdája, 1938.) 26–29.

¹⁴¹ Gárdonyi Zoltán, „A kántorképzés problémái”, i.m., 325.

¹⁴² Gárdonyi Zoltán, „Gondolatok a kántorképzés jövőjéhez”, i.m., 28–29.

¹⁴³ Gaudy László: „A protestáns kántorképzés ügyében.” *Protestáns Szemle* LII/3 (1943. március): 65–69.

korszerű és színvonalas protestáns kántorképzés.

A magyar zenei életben éppen ez idő tájt zajlik – Kodály szellemi vezetésével – a népzenei gyökerekre támaszkodva a magyar zenei műveltség növelését célzó tudatos építkezés. A harmincas-negyvenes évek elhozzák az énekügy felemelkedését, életre kel a kóruskultúra Kodály és növendékei aktivitásának köszönhetően. Ezek a mozgatóerők felfedezhetők az egyházzenei történések háttérében is: erre utal Csomasz Tóth Kálmán, a református énekeskönyv szerkesztőbizottsága vezetőjének az 1943-as énekügyi konferencián elhangzott beszéde, amelyben az akkor formálódó énekeskönyvet egyfajta református, gyülekezeti, magyar, énekelhető hitvallásnak nevezi.¹⁴⁴

A kántorprobléma megoldását sürgető hangokat felerősítette a *Próbaénekeskönyv* 1949-es megjelenése. Mivel a korábbi, 1921-es gyűjtemény kiegyenlített, elnyújtott ritmusú énekeit azok eredeti, ritmikus változatára cserélték, valamint új énekek is bekerültek a repertoárba, elengedhetetlenül szükségessé vált a templomokban a jól képzett, az éneklést vezető, szakképzett kántor jelenléte. Ezekben a megnyilatkozásokban a kritikai hangot sokkal pozitívabb jövőkép váltja fel: „Isten elhozta az egyházban az új éneklés idejét. [...] Kétségtelen azonban, hogy éneklésünk megújulása előtérbe állítja a kántorkérdést és a kántorképzést.” – fogalmaz Ecsedy Aladár, tahitótfalui lelkipásztor.¹⁴⁵ A *Próbaénekeskönyv* megjelenésének hatására érezhetően megmozdult az egyházzenei élet, számos egyházkerületben a szavakat tettek is követték: Kecskeméten kéthetes előkészítő tanfolyamot szerveznek,¹⁴⁶ Pápán kétéves kántorképesítő tanfolyamot hirdetnek,¹⁴⁷ Debrecenben pedig református zenei gimnázium indul, ahol a kántorképzés is a tantárgyak között szerepel.¹⁴⁸

Ez az az év, amikor Gárdonyi Zoltán is közelebbi, gyakorlati viszonyba kerül az énekügyi reformmozgalommal. 1949-től tanít a budapesti Református Teológiai Akadémián egyházi ének-zenét, ahol a *Próbaénekeskönyv* anyagát dolgozzák fel az órákon a hallgatókkal. 1957-ben felkéri az énekeskönyvhöz kapcsolódó orgonakönyv szerkesztőbizottságának vezetésére, amelyet örömmel vállal. Mindez a tevékenység a *Református Korálkönyv* 1959-es kiadásában és a debreceni kántorképző 1965-ös elindításában csúcsosodik ki.

¹⁴⁴ Csomasz Tóth Kálmán: „Az énekanyag megrostálásának szempontjai.” In: Bódiss Tamás (szerk.): *Hagyomány és haladás. Csomasz Tóth Kálmán válogatott írásai születése 100. évfordulójára* (Budapest: Református Egyházzenei Munkaközössége, 2003). 27–31. 27. Eredeti megjelenés: Révész Imre (szerk.): *Az új énekeskönyv felé.* (Debrecen, 1943.) 18–21.

¹⁴⁵ Ecsedy Aladár: „Kántorképzésünk jövője.” *az Út* II/32 (1949. augusztus 7–13.) 5.

¹⁴⁶ N.N.: „Végig az énekeskönyvön.” *Református Egyház* I/17 (1949. július 1.) 15–16.

¹⁴⁷ Benedek Sándor: „Felhívás!” *Református Egyház* I/19 (1949. november 15.) 12.

¹⁴⁸ N.N.: „Újarcú kántorképzés.” *Református Egyház* I/17 (1949. október 15.) 10–11.

Gárdonyi Zoltán nézőpontjából megvizsgálva az 1931-től kezdődő közel húsz évet azt látjuk, hogy a kántorok helyzetével és a kántorképzés sajátos szakmai problémáival a soproni években az evangélikus egyházzene területén ismerkedett meg. A tanítóképző intézetben folytatott oktatói tevékenysége során a képzés korszerűsítéséhez szükséges reformgondolatokat is megfogalmazott már: az ugyanebben az időben az *Evangélikus Népiskolában* megjelent írásaiból megismerhetjük azokat a fonákságokat, amelyeket feltétlenül orvosolandónak gondol a templomi zenei szolgálatok terén. Szót ejt a ritmikus korálok kérdéséről, vizsgálja a modern zene helyét az egyházzeneben, de még a templomi énekkar problémáihoz, repertoárválasztásához is hasznos tanácsokat ad.¹⁴⁹

Témánk szempontjából kiemelten fontos az 1937-ben, a protestáns egyházzenei konferencia évében született *Tennivalóink* című háromrészes írása, amelyben egy-egy részt szentel a három legfontosabb kántori feladatkörnek: gyülekezeti ének vezetése, orgonálás és kórusvezetés.¹⁵⁰ Az énekléssel kapcsolatban megjegyzi, hogy sok helyütt még az egyszerű, kiegyenlített ritmust sem tudják vagy akarják tartani, korrigálásra szorul a cikornyás, elnyújtott, hangos éneklés. Az orgonista szerepéről és az orgonajáték fejlesztendő területeiről írva megjegyzi, hogy „aki magáról azt hiszi, hogy már nincs mit tanulnia: azt őszintén sajnálhatjuk, hiszen a tudása csúcspontjára érkezett ember onnan már csak lefelé haladhat.” Harmadik cikkében kiemeli az énekkar képességeinek helyes felismerését, amelyhez azután a repertoárt hozzá kell rendelni. Megállapítja, hogy kellő munkával még a „hangosan, gyorsan és sokat” karnagy – és sokszor orgonista – attitűd is orvosolható. Mindhárom írásában előremutató javaslatokkal él a kántortársadalom irányában, és a gyakorlatban jól használható iránymutatásokkal segíti az olvasókat.

E három részes dolgozat folytatásaként a kántori érdekek védelmében is tollat ragad, az anyagi és erkölcsi megbecsülés fontossága mellett a megfelelő álláshelyek és megfelelő állapotú orgonák ügyében is felszólal, amelyek elengedhetetlenek ahhoz, hogy kellő számú és minőségű tanuló válassza a kántori hivatást.¹⁵¹ 1941-ben *A kántorképzés előiskolája* címet viselő cikkében a jelentkezők számának folyamatos csökkenésére reagálva osztja meg gondolatait a kedvezőtlen helyzet javítását célozva, valamint

¹⁴⁹ Gárdonyi Zoltán: „A ritmikus korál problémái.” *Evangélikus Népiskola* XLI/6 (1935. június): 191–192. Második rész: *Evangélikus Népiskola* XLI/7–8 (1935. július–augusztus): 229–232.; Gárdonyi Zoltán: „Modernség az egyházi zenében.” *Evangélikus Népiskola* XLII/6 (1936. június): 263–264.; Gárdonyi Zoltán: „Mit énekeljen a templomi énekkar?” *Evangélikus Népiskola* XLIII/10 (1937. október): 351–352.

¹⁵⁰ Gárdonyi Zoltán, „Tennivalóink.”, i.m., 83–84.; Gárdonyi Zoltán: „Tennivalóink. (Második közlemény.)” *Evangélikus Népiskola* XLIII/3 (1937. március): 121–122.; Gárdonyi Zoltán: „Tennivalóink. (Harmadik közlemény.)” *Evangélikus Népiskola* XLIII/4 (1937. április): 158–159.

¹⁵¹ Gárdonyi Zoltán: „A kántori érdekek védelmében.” *Evangélikus Népiskola* XLIII/6 (1937. június): 234–236.

örömmel üdvözli azt az egyházi rendeletet, amely a líceumokban a 3. és 4. osztályban két egyházzenei órát vezet be, s amelytől az egyházzenei élet fellendülését reméli.¹⁵² Ezek után hosszú ideig a kántorképzés témájában visszavonul a nyilvánosságtól, azonban – mint későbbi aktivitásából látni fogjuk – a háttérben valójában állandóan keresi a megoldásokat a problémákra.

1941-ben visszatér Budapestre, ahol a Zeneakadémia tanára, majd 1946–1948 között a protestáns egyházzenei tanszék vezetője lesz. Ezt követi az a periódus, amikor a teológiai akadémia tanáraként egyházi éneket oktat 1949–1953 között. Meghívott szaktanácsadóként részt vesz az 1957-ben megjelent evangélikus gyülekezeti énekeskönyv zenei előkészítésében, valamint a hozzá kapcsolódó korálkönyv szerkesztésében.¹⁵³

1957. június 14-én hívják meg a református *Próbaénekeskönyv* énekeinek kíséreteit tartalmazó orgonakönyv kiadásáról szóló megbeszélésre, ahol megválasztják a *Református Korálkönyv*¹⁵⁴ anyagának kiválasztásáért és összeállításáért felelős szerkesztőbizottságot: elnöke dr. Gárdonyi Zoltán lesz, további tagjai pedig Ádám Jenő, Gyülvész Barnabás (lelkész), Papp Ákos (lelkész), Arany Sándor (egyházi karnagy) és Kalocsay Ferenc (fóti kántor), hivatalból kiküldött tag: Csomasz Tóth Kálmán.¹⁵⁵ A Debreceni Református Kollégium Nagykönyvtárában őrzött Gárdonyi-hagyatékban megtekinthető a szerkesztési munkához kapcsolódó iratok egy része, amelyeknek egyik különlegessége az alábbi (1. fakszimile) Kodály Zoltánnak írott levél, amelyben Gárdonyi felkéri őt az énekeskönyv anyagába bekerült *Psalmus Hungaricus* dallamának korálkönyvi harmonizációjára, amit Kodály el is készít.¹⁵⁶

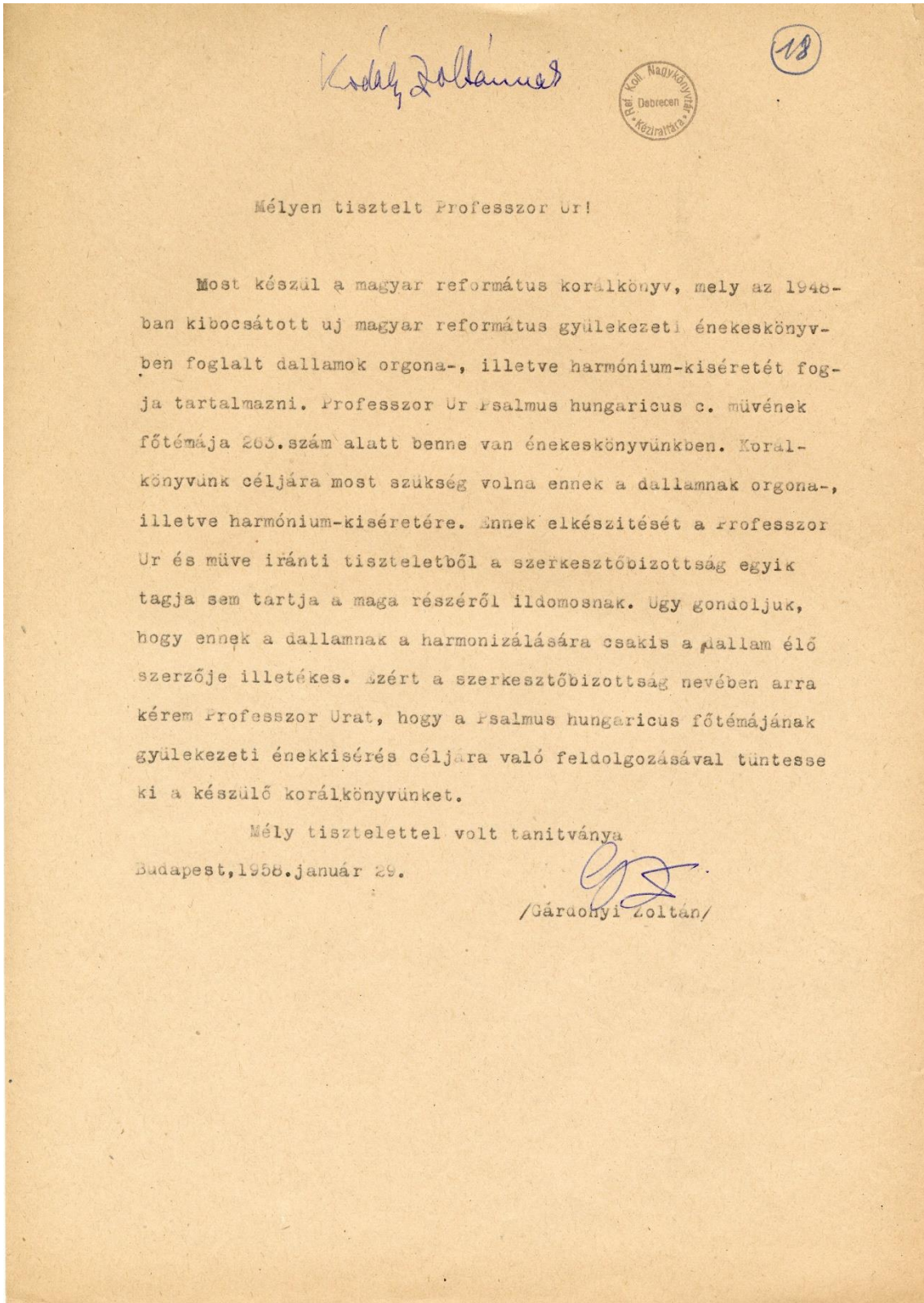
¹⁵² Gárdonyi Zoltán: „A kántorképzés előiskolája.” *Evangélikus Népiskola* XLVII/4 (1941. április): 98–99.

¹⁵³ Gárdonyi Zoltán, „Önvallomás.”, i.m., 4.

¹⁵⁴ Jegyzőkönyvekben és levelezésekben kezdetben orgonakönyvnek, majd kántorkönyvnek, végül korálkönyvnek nevezik. Én ez utóbbinál maradok, mivel a köznyelvben ez a verzió vert gyökeret.

¹⁵⁵ Az erről szóló jegyzőkönyv megtekinthető a Gárdonyi-hagyatékban, a Debreceni Református Kollégium Nagykönyvtárában. Jelzetszám: R7799/6/2.

¹⁵⁶ Gárdonyi levele Kodálynak. Debreceni Református Kollégium Nagykönyvtára, 1958. január 29., jelzet: R7799/6/18.



1. fakszimile. Gárdonyi Zoltán levele Kodály Zoltánhoz.

Ugyancsak itt található két, a Konventi Elnökséghez címzett levél 1958-ból, amelyeket a disszertáció függeléke tartalmaz, s amelyekben Gárdonyi a Korálkönyv

Szerkesztőbizottsága nevében kéri a kántorképzés elindítását.¹⁵⁷ A megfelelő adottságok és körülmények miatt helyszíneként Fótot javasolják, ahol a folyamatos kántorképzés mellett továbbképzések és konferenciák megtartására is lehetőség nyílna a már működő kántorok és lelkipásztorok számára. A második levélben javaslatot tesznek a képzés háromfajta módjának megszervezésére: a *rendes* képzés öt hónapos, bentlakásos, mindennapos oktatási rendszerben működhetne, amelynek végén a résztvevők segédkántori oklevelet kapnának. Amennyiben valaki három ilyen tanfolyamot elvégez, kántori oklevelet szerezhethet. A második típusú *levelező* képzésben a hét egy meghatározott napján reggel érkeznek és este távoznak a tanulók, a többi napon önállóan folytatva a munkát; végül az *időszaki* képzést ismertetik, amelyben évente legalább két négyhetes – téli és nyári –, bentlakásos tanfolyamon kellene részt vennie a jelentkezőknek. Ez utóbbi két képzésben a kijelölt tananyag elsajátítása után segédkántori, illetve kántori vizsgára bocsájthatók a résztvevők. Javasolt tantárgyak: egyházi ének, istentiszteleti harmónium-ill. orgonajáték, egyházi énekkarvezetés, zeneelmélet, Biblia- és kátéismeret, gyülekezeti munka.

Még 1958 júliusának végén Gárdonyi Zoltán, Arany Sándor és Kalocsay Ferenc egy újabb levélben kezdeményezik a kántorképző tanfolyam elindítását az év őszén: alapfokú, rendes képzést Fóton és középfokú, rendes képzést a belső-józsefvárosi egyházközség helyiségeiben.¹⁵⁸

Ennek következményeként a református egyház az evangélikusokkal közös rendezésben 1958-tól 1961-ig három télen át bentlakásos, négy hónapos tanfolyamot hirdetett meg Fóton.¹⁵⁹ 1961-től azután négy év kényszerű szünet következett, majd 1965-ben a debreceni Kollégiumban Gárdonyi Zoltán vezetésével elindult az első háromhetes, nyári kántori tanfolyam. Csomasz Tóth Kálmán és Gárdonyi Zoltán közös cikke, az *Énekreform és kántorképzés* részletesen beszámol ennek szakmai eredményeiről és tanulságairól.¹⁶⁰ Két, a jövő szempontjából fontos észrevételt tesznek: egyrészt a helyszín ideálisnak bizonyult, így szeretnék a kántorképzés állandó otthonává tenni; másrészt pedig a továbbiak szempontjából szükségesnek látják, hogy készüljön egy zeneelméleti kézikönyv, amely tartalmazná a tananyagot. Ez az elképzelés az *Egyházzenei Vezérfonal*

¹⁵⁷ *első levél*: 1958. április 16., 2 oldal, jelzet: R7799/6/22; *második levél*: 1958. május 2., 2 oldal, jelzet: R7799/6/22a.

¹⁵⁸ Debreceni Református Kollégium Nagykönyvtára, dátum: 1958. július 26., 1 oldal, jelzet: R7799/6/34.

¹⁵⁹ Csomasz Tóth Kálmán – Gárdonyi Zoltán: „Énekreform és kántorképzés.” *Református Egyház XVII/10* (1965. október): 219–222. 219–220. Reprint in: Bódiss Tamás: *Hagyomány és haladás. Csomasz Tóth Kálmán válogatott írásai születése 100. évfordulójára*. (Budapest: Református Egyházzeneszek Munkaközössége, 2003.) 149–155.

¹⁶⁰ I.h.

I. és II. kötetekben öltött testet Csomasz Tóth Kálmán, Fekete Csaba, Gárdonyi Zoltán, Gárdonyi Zoltánné, Kalocsay Ferenc, Máté János, Máté Jánosné, Sepsy Károly munkájának köszönhetően.¹⁶¹ A kiadvány célja, hogy egyrészt vezesse a tanfolyami munka menetét, másrészt pedig a tanulók magántanulását segítse a köztes időkben.¹⁶²

A nyári kántorképzés mellett fontos továbbképzési lehetőségnek számítottak a tahi lelkészüdüelőben tartott egyhetes összejövetelek, amelyeket a Dunamelléki Egyházkerület szervezett.¹⁶³ Világossá vált, hogy a nyári tanfolyamok közötti időben is szükséges tanulási lehetőséget biztosítani a kántoroknak, ezért évközi tanfolyamok indultak Budapesten, Szolnokon, Cegléden, Székesfehérváron, Miskolcon és Kecskeméten, valamint a megnövekedő igények miatt egy idő elteltével már négy helyszínen zajlottak a tanfolyamok azonos tanterv és tanmenet mellett: Budapesten, Debrecenben, Pápán és Sárospatakon.¹⁶⁴

Az évközi tanfolyamok gondolata Gárdonyi fejében már korán megszületett, amint azt Fekete Csaba debreceni lelkésszel folytatott 1966-os levelezése tanúsítja.¹⁶⁵ (Lásd: Függelék) Ebben azt írja, hogy jó lenne, ha mindkét teológiai akadémia városában lenne kántorképzés, de a teljesen kezdőket területi vagy megyei szinten kellene képezni, így már korábban ki lehetne szűrni az alkalmatlan jelentkezőket. Azonban még két érdekes információ található a levélben. Egyrészt Berkesi Sándorról tesz említést, akit a megüresedett gimnáziumi énektanári állás betöltésére agítál, s aki 1967-től közel fél évszázadig meghatározó – máig is aktív – vezetője lesz a Kollégium Kántusának és a debreceni kántorképzésnek. Másrészt figyelemre érdemes az a válasz is, amelyet Fekete Csaba egy korábbi levélben feltett kérdésére ad, amelyben felvetette, hogy talán érdemes lenne Kodályt rávenni, dolgozza fel az összes zsoltárdallamot.¹⁶⁶ Gárdonyi a következőt írja, amelyben külön figyelmet érdemel a diézissel kapcsolatos utolsó félmondat:

Nem tartom valószínűnek, hogy Kodály Zoltán vállalja zsoltárdallamaink két- és háromszólamu feldolgozását. De ha vállalná is, számolnunk kellene azzal, hogy ő a kritikus sorzáratokban ragaszkodnék a diezisekhez, amint ezt a 33., 121., és 150. zsoltárunk ismert feldolgozásánál is tette. Ebben a kérdésben a zenetudomány az ő

¹⁶¹ Máté János: „Református kántorképzés.” *Confessio* 18/4 (1994): 104–106. 105.

¹⁶² Gárdonyi Zoltán: „Készül az Egyházzenei Vezérfonal.” *Református Egyház* XX/12 (1968. december): 269.

¹⁶³ Csomasz Tóth – Gárdonyi, „Énekreform és kántorképzés.”, i.m., 220–221.

¹⁶⁴ Máté János, „Református kántorképzés.”, i.m., 105.

¹⁶⁵ Gárdonyi levele Fekete Csabához. Debreceni Református Kollégium Nagykönyvtára, dátum: 1966. augusztus 7., 1 oldal, jelzet: R8462/7/5.

¹⁶⁶ Debreceni Református Kollégium Nagykönyvtára, 1966. július 29. 2 oldal, jelzet: R8462/7/3–4. 4.

álláspontját igazolja és én is csak a jó békesség kedvéért függesztettem fel az új énekeskönyvvel szemben nem is titkolt ellenvéleményemet.¹⁶⁷

Pár szó erejéig kis kitérőt kell tennem ezen a ponton, mert a diézisek kérdése és az akörül folyamatosan létező véleményellentétek Gárdonyi kórusműveire is hatással voltak. 1981-es visszaemlékezésében a zeneszerző maga utal erre, a Református Korálkönyv szerkesztőbizottsági munkájáról írva:

Ez lett volna az utolsó alkalom a genfi zsoltárdallamok próbakiadására vonatkozó kritikám érvényesítésére, de a bizottságban magamra maradtam: a jó békesség kedvéért inkább kivontam magamat az általam inkriminált dallamok harmonizálásából.¹⁶⁸

Az említett probléma alapjairól Papp Ákosnak, a szerkesztőbizottság egyik tagjának cikkéből informálódhatunk, aki röviddel a Korálkönyv megjelenése után ismertetőt közölt a *Református Egyház* című folyóiratban.¹⁶⁹ Ebben külön fejezetet szentelt a dallami zárlatok „V alakú formulája” jelenségének: nevezetesen, hogy a középső hangot – az alsó váltóhangot – vezetőhangosítva vagy anélkül kell-e megszólaltatni. Végül olyan megoldást választottak a harmonizálások során, amely mindkét megoldást lehetővé tette, de a *Próbaénekeskönyv*ben továbbra is a vezetőhang nélküli verzió szerepel. Éppen ezért azokban a kórusművekben, amelyekben Gárdonyi ezeket a dallamokat dolgozta fel, konzekvensen a vezetőhang nélküli verziót használta, hogy ezzel is a liturgikus használat ügyét szolgálja. Berkesi Sándor kérésére Gárdonyi 1979-ben végül *Széljegyzetek a magyar református énekeskönyvhöz* című tanulmányában kifejtette a problémára vonatkozó véleményét, és nyilvánvalóvá tette, hogy zeneelméleti és tudományos szempontból egyaránt a vezetőhangos verzió a helyes.¹⁷⁰ Azonban ez az írás már csak 1992-ben, a szerző halála után jelenik meg a *Református Egyház*ban, majd 1993-ban a ReZeM újból publikálja, javítva az első kiadás sajtóhibáit. Ez a másodközlés további kiegészítéseket tartalmaz Gárdonyi Zoltántól, amelyeket 1979 és 1986 között fűzött a tanulmányhoz.¹⁷¹

¹⁶⁷ Debreceni Református Kollégium Nagykönyvtára, dátum: 1966. augusztus 7., 1 oldal, jelzet: R8462/7/5.

¹⁶⁸ Gárdonyi Zoltán, „Önvallomás.”, i.m., 4.

¹⁶⁹ Papp Ákos: „A készülő korálkönyv és a zsoltár-probléma.” *Református Egyház* XI/5–6 (1959. március 1–15.) 93–96.

¹⁷⁰ Gárdonyi Zoltán: „Széljegyzetek a magyar református énekeskönyvhöz.” *Református Egyház* XLIV/9 (1992. szeptember): 200–203.

¹⁷¹ Gárdonyi Zoltán: „Széljegyzetek a magyar református énekeskönyvhöz”. In: Török Bálint (szerk.): ...

Gárdonyi Zoltán egyházzeneszként felbecsülhetetlenül nagy munkát végzett a kántorok képzésének ügyében, legyen szó gyakorlati tanácsokról, elméleti írásokról, orgonaművekről, karénekekről vagy a kántorok tanítását célul kitűző továbbképzésekről, tanfolyamokról. Az 1930-as évektől hatalmas utat járt be, fáradhatatlanul tevékenykedve a protestáns egyházzene színvonalának emelése érdekében, és közben végig hű maradt az 1937-es protestáns egyházzenei konferencián elhangzott, már fiatalon megfogalmazott gondolatához: „A jövő protestáns egyházi zene fellendülésének legbiztosabb alapja a kántorképzés színvonalának az emelése.”¹⁷²

eleitől #ogva ... Tanulmányok, dolgozatok, hozzászólások a genfi zsoltárok énekléséről. (Budapest: Református Egyházzeneszek Munkaközössége, 1993.) 7–12.

¹⁷² Gárdonyi, „A kántorképzés problémái.”, i.m., 326.

2. Gárdonyi Zoltán vegyeskari egyházzeneje

Paradicsomnak te szép élő fája... Gárdonyi Zoltán
(1858)

Lassan D 7 7 9 7 / E / 12

Debrecen Református Kollégium Kéziratára

Soprán: Pa - radi - som - nak te szép é - lő fá - ja, ó, kegyes Je - zus, b - ten - nek Ba -

Alto: ke - gyes Je - zus, ke - gyes Je - zus, b - ten -

Tenor: ke - gyes Je - zus, kegyes Je - zus, b - ten -

Bass: ke - gyes Je - zus, kegyes Je - zus, b - ten -

Te vagy lel - ki - nek nek i - gaz Meg - val - to - ja, Spa - ra - di - to -

ra - nya, Te vagy lel - ki - nek nek Meg - val - to - ja,

nek Ba - ra - nya, Te vagy a mi lel - ki - nek nek spa - ra - di - to - ja,

nek Ba - ra - nya, lel - ki - nek nek spa - ra - di -

ja é - des Je - zus, é - des Je -

Sza - ra - di - to - ja. Ó Je - zus, é - des Je -

Meg - val - to - ja.

to - ja. é - des Je - zus - smul, men - teld meg lel - ki - nek - ket, Ho - gy meg -

zus, é - des Je - zus, men - teld meg,

zus, é - des Je - zus, men - teld meg,

csa - nek mi is a bű - nő - ket Minde - nek - nek, kik el - len - nek ve - tet - tek,

Kintu.

2. faksimile. *Paradicsomnak te szép élő fája*, 1. oldal – kézirat másolata, a Debreceni Református Kollégiumban őrzött hagyatékból.

Az előző fejezetek kísérletet tettek Gárdonyi Zoltán rendkívüli sokoldalúságának bemutatására: alkotóművész, karmester, zongorista és orgonista, kutató zenetudós, valamint az egyházzene területén működő pedagógus volt egy személyben. Az elmúlt évtizedekben mindazonáltal tudományos és egyházzenei munkássága sokkal nagyobb figyelmet kapott, mint zeneszerzői életműve – ennek okairól már esett szó a korábbiakban.¹ Kompozícióira az 1990-es évek eleje óta vetül több fény, amikor is fia, Gárdonyi Zsolt hathatós segítségének köszönhetően végre elkezdődhetett azok közzététele és népszerűsítése.²

Az egyházi kórusművek szerepe Gárdonyi életművében című fejezetből kitűnik, hogy életművében milyen nagy hangsúlyt kapnak az énekhangra írt alkotások. Ezek között az egyházi használatra írt kórusművek száma meghaladja a százhetvenet, amelyekből kilencvenkettő készült vegyeskarok számára. Első pillantásra talán különösnek tűnhet, hogy a Liszt és Bach művészete iránt elkötelezett tudós és kiváló billentyűs muzsikus ilyen nagy számban komponált vokális darabokat. Az okok között természetesen a soproni évek sokoldalú munkáját kell sejtenuünk, ahol előadó-művészként számos vokális produkciót tanított be és vezetett, illetve kísért zongorán. A fő ok azonban minden bizonnyal a Kodály-iskola tanításában keresendő. Gárdonyi így fogalmaz egyik visszaemlékezésében: „Kodály ellenpont-tanítására visszaemlékezve, különösen a vokális dallamszerkesztés gyakorlásának kell sokrétű jelentőséget tulajdonítanom.”³ Nem meglepő tehát, hogy *Kerényi György: Az énekkari műveltség kezdetei* című írásához publikált kritikájában 1938-ban kiemelt helyen említi az énekkarok ügyét:

Jól szervezett énekkarok működése nem csupán az esztétika szemszögéből nézve lehet értékes, hanem az együttes éneklés közösségalkotó hatása révén erkölcsi szempontból is. Az énekkarok működése tehát nem csupán zenei szakkérdés, hanem szoros kapcsolatban áll egyes társadalmi és társadalomlélektani problémákkal is.⁴

A női és férfihangokat egyaránt magába olvasztó vegyeskari apparátus sokszínű lehetőséget teremt a zeneszerzői önkifejezés számára – stílusában, szerkezetében és

¹ Lásd: 1.1. fejezet végének ide vonatkozó passzusai.

² Szabó Balázs: „Gárdonyi Zoltán élete és életműve.” *Parlando* 2016/4 <https://www.parlando.hu/2016/2016-4/SzaboBalazs-Gardonyi.pdf> (Utolsó megtekintés dátuma: 2023.07.19.)

³ Gárdonyi Zoltán: „Palestrina szakrális zenéje Kodály tanításában.” *Vigília* 37/7 (1972. július): 457–460. 458.

⁴ Gárdonyi Zoltán: „Kerényi György: Az énekkari műveltség kezdetei.” *Protestáns Szemle* XLVII/1 (1938. január): 36.

harmóniavilágában is összetettebb művek megírására inspirál. Nincs ez másként Gárdonyi esetében sem: a vegyeskari darabok mutatják meg leginkább zeneszerzői tudásának magas színvonalát és kifejezőeszközeinek gazdag tárházát. A protestáns egyházzenei gyakorlatban nagyobb számmal találunk vegyeskarokat, mint egynemű karokat, következésképpen a liturgikus használatra komponáló Gárdonyi életművében ezek az alkotások nagyobb súllyal vannak jelen. Ugyancsak a praktikum szempontjait szem előtt tartva hangszerkíséretes darabjai közül azokat vizsgálom, amelyekben az énekkar mellett csak az orgona kap szerepet – ide véve az eredetileg zenekarra írt, de végül orgonára átdolgozott verziókat is. Analíziseimet ezekre a területekre fókuszálom, kiválasztott művein keresztül szeretnék rávilágítani a Kodály- és Hindemith-iskola hatásainak egyéni ötvözésére, a zenetörténeti hagyománnyal való élő kapcsolatra, valamint arra a zeneszerzői teljesítményre, amely Gárdonyi Zoltánt a 20. század egyik legkiemelkedőbb protestáns egyházzeneszérévé teszi.

2.1. Az egyházi vegyeskarokban megjelenő hagyományos zenei műfajok

Egyházi kórusdarabjait olyan műfajokban komponálta meg, amelyek könnyen beilleszthetőek a liturgia menetébe. E választások tudatosságát könnyen beláthatjuk a tárgykörhöz tartozó írásai nyomán. Álljon itt példaként pályája kezdetéről egy cikk az *Evangélikus Népiskola* 1942-es évfolyamából, amelyben a protestáns énekkari irodalom 20. századi helyzetéről ír, s amelynek bevezetőjében kitér arra, hogy mi a funkciója a karénekek az istentiszteleteken: „A karénekek csak akkor szerves része az istentiszteletnek, ha lényegét tekintve nem más, mint igehirdetés.”⁵ Ugyanitt hozzáteszi, hogy a kórusmuzsika alapvetően az érzelmekre hat, az által emel Istenhez. Ezért fontos a zene jelenléte az egyházi szertartásokon.

A folyóiratban más helyeken is nyilatkozott a gyülekezeti karénekekkel szemben támasztott kívánalmakról. A *Modernség az egyházi zenében* című írásában megjegyzi, hogy csak olyan kompozíciós eszközöket szabad használni, amelyek a lélek épülését segítik, azt nem akadályozzák.⁶ Ily módon a gyülekezet számára szokatlan diszsonanciákat kerülendőnek minősíti. Tesz még egy fontos megállapítást, amely magyarázattal szolgál arra, hogy egyházi kóruszenéje miért tűnik konzervatívnak

⁵ Gárdonyi Zoltán: „Protestáns énekkari irodalmunk.” *Evangélikus Népiskola* XLVIII/4 (1942. április): 95–97. 95.

⁶ Gárdonyi Zoltán: „Modernség az egyházi zenében.” *Evangélikus Népiskola* XLII/6 (1936. június): 263–264. 263.

hangzásban és műfajválasztásban, holott – csak kórusművészeténél maradva – a *Szeptember végén* című, Petőfi versére komponált művében például igazán modern eszközöket használ, többek között distanciális skálákat és újszerű madrigalizmust.⁷

Mivel az egyházi zenében a megszokottság ilyenformán nagy jelentőséggel bír: ennél fogva a zene összes ágai közül az egyházi zene a legkonzervatívabb. Mindamellett szükséges, hogy az egyházi zene stílusában is legyen haladás és fejlődés. Azonban a zenének ez az ága nem alkalmas kísérletezésekre. Újítások dolgában csak azt veheti fel, ami a világi zenében már bevált érték, leszűrt eredmény.⁸

Tennivalóink című írásában kitér a darabválasztás kérdésére.⁹ Kompozíciós-technikai oldalról a polifón szerkesztésű, ellenpontozó technikát alkalmazó műveket említi, mint az egyházi jelleg megőrzésére legalkalmasabb stílust.

Mindezek után tekintsük meg, milyen hagyományos zenei formákat használ Gárdonyi, amikor vegyeskarral komponál szakrális zenét. E műveinek sokszor archaizáló hangvétele a liturgikus felhasználási igényből táplálkozik. Egy-két alkotásában – mint látni fogjuk – nyit a modernebb hangzások felé, amelyekkel célja a gyülekezet zenei és stílusi befogadókészségének bővítése, a közösség edukálása – fokozatosan megnyitva a teret a kortárs magyar kóruszene minél szélesebb körű istentiszteleti használata előtt.

Az életmű ezen fejezetében éppen úgy találhatunk a reneszánsz és a barokk mintákat követő darabokat, mint a romantikus elődök harmóniavilágát és a 20. század elejének újszerű zenei világát magukban összegző alkotásokat, találkozunk a reneszánsz cantus firmus motetták, a barokk korálharmonizációk, korálfantáziák és fúgák világával, valamint az oratórium műfajával. Gárdonyi vegyeskari kórusműveinek vizsgálatakor ezért a következő csoportosítást alkalmazom: először a rögzített dallamra – cantus firmusra – írt egyszerű harmonizációkat tekintem át, majd ezt követik a kis motetták, nagy motetták, orgonakíséretes darabok, ez utóbbin belül a kis oratóriumok. Mindegyik témakörön belül előbb a cantus firmusra komponált alkotásokat veszem szemügyre, majd azt követően térek rá a szabad invencióból született kompozíciókra.

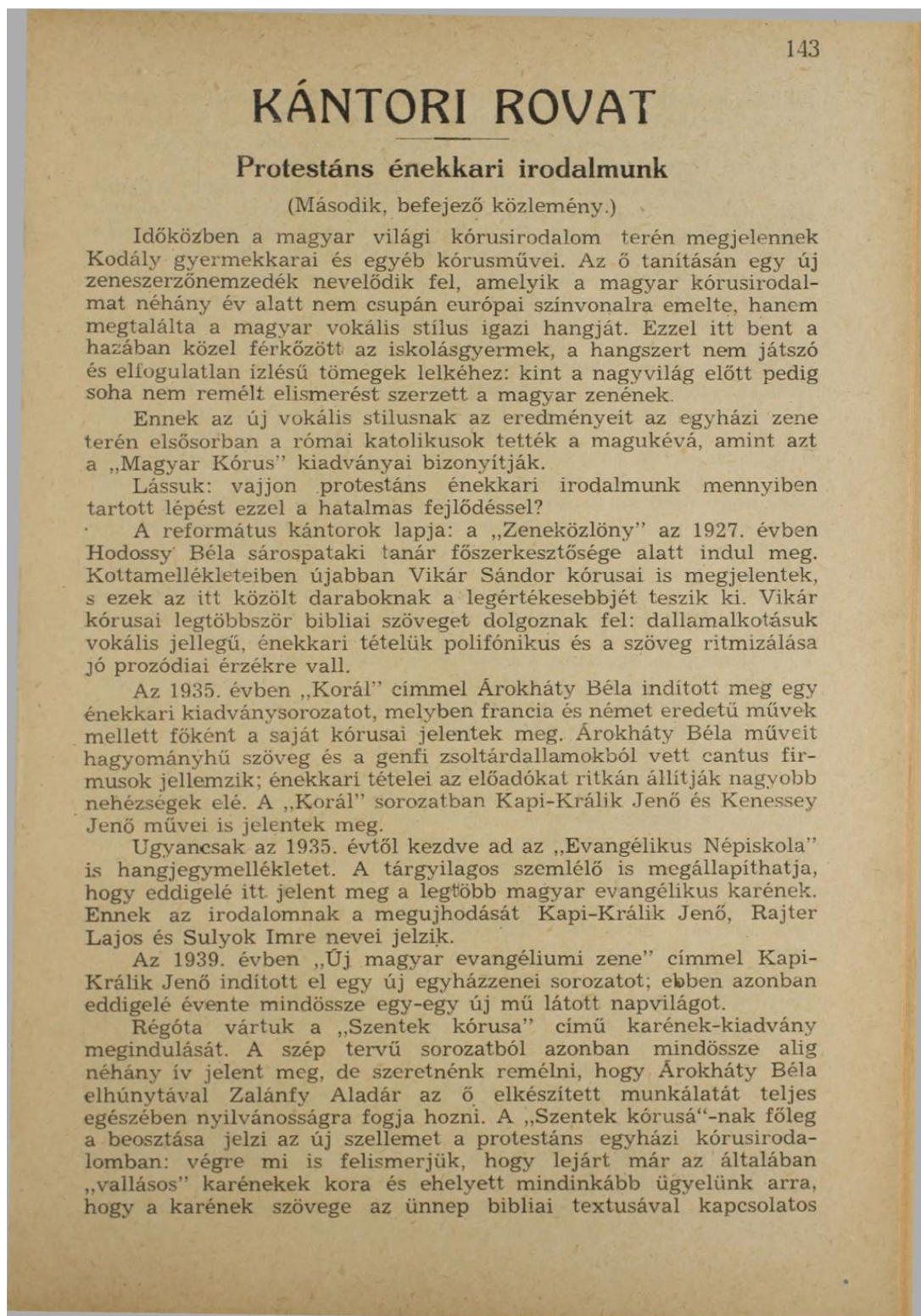
⁷ A *Szeptember végén* című mű részletes elemzése itt olvasható:

Szabó Balázs: „Szeptember végén – Gárdonyi Zoltán kórusműve.” http://zti.hu/files/mza/docs/Evfordulok_nyomaban_2016/Gardonyi%20Zoltan_Szeptember%20vegen_tanulmany.pdf (Utolsó megtekintés dátuma: 2023.07.19.)

⁸ Gárdonyi Zoltán, „Modernség az egyházi zenében.”, i.m., 263.

⁹ Gárdonyi Zoltán: „Tennivalóink. (Harmadik közlemény.)” *Evangelikus Népiskola* XLIII/4 (1937. április): 158–159. 158.

2.2. Magyar protestáns kóruszene a 20. században – rövid áttekintés¹⁰



3. faksimile. Gárdonyi cikkének első oldala az *Evangélikus Népiskola* Kántori rovatából.

¹⁰ Gárdonyi Zoltán nyomán, vö. „Protestáns énekkari irodalmunk.”, i.m., 95–97.; folyt.: *Evangélikus Népiskola* XLVIII/6 (1942. június): 143–144.

Az *Evangélikus Népiskola* 1942-es évi 4. és 6. számában – egyik utolsó megnyilvánulásaként a folyóiratban – Gárdonyi cikket ír a magyar protestáns énekkari irodalom helyzetéről. Összefoglalását a 16. század végi besztercebányai evangélikus gimnázium szabályzatával kezdi, amelyben motettaéneklést írnak elő. Majd megemlíti Debrecent, Maróthi Györgyöt, aki 1743-ban adta ki négyszólamú zsoltárkötetét. Mindkettőről megállapítja, hogy nem magyar karénekek voltak, mert ezeknek nincs nyomuk; Maróthinál pedig csak a szöveg volt magyar, a zene a genfi zsoltárok Goudimel-féle feldolgozása. Ezután kiemeli Sárospatakot, ahonnan az első magyar protestáns karénekek maradtak fenn az 1700-as évek második felében. A huszadik század elején szintén Sárospatak jeleskedik abban, hogy 1905 és 1911 között a *Református Zeneközlönyben* rendszeresen jelentet meg vallásos karénekeket.

A 20. század kóruszenéjére óriási hatással volt Kodály Zoltán kórusművészete: Gárdonyi bemutatja, hogy a protestáns karirodalom hogyan reagált erre az impulzusra. 1927-ben a *Zeneközlöny* jelentet meg műveket, közöttük Vikár Sándor alkotásait. 1935-ben Árokháty Béla indít énekkari kiadványt *Korál* címmel. Ugyanezen évben kezdi el kottamellékleteinek publikálását az *Evangélikus Népiskola* is. 1939-ben Kapi-Králik Jenő indít egyházzenei sorozatot *Új magyar evangéliumi zene* címmel. A felsorolást a *Szentelek kórusa* zárja.

Rövid áttekintésemet egy Gárdonyi-idézettel fejezem be:

Ha végigtekintünk ezeken az új kiadványokon, akkor elfogultság nélkül is megállapíthatjuk, hogy a megújulás jelei minden vonatkozásban felismerhetők. Ennek a megújulásnak a lelkeket átformáló hatása azonban csak akkor fog érezhetővé válni, ha az idegenből átültetett karénekek helyett minden templomi énekkarnak bőven áll majd rendelkezésére a magyar művek tömege. [...] A zeneszerzéshez nem csupán emberi akarat, hanem elhivatottság kell. Ez az elhivatottság viszont azzal az elkötelezettséggel jár, hogy a zenei kifejezés eszközeit az emberileg lehető legteljesebben el kell sajátítani. Ez pedig csakis tanulás útján lehetséges. Az elhivatott, képzett magyar zeneszerzőkön van a sor, hogy megszabadítsák a magyar protestáns énekkari irodalmat a dilettantizmus veszedelmétől.

2.3. Egyszerű harmonizációk, népének-feldolgozások

A kötött dallamra írt kompozíciók száma jóval magasabb Gárdonyi Zoltán egyházi kórusműveinek repertoárjában, mint a „szabad” műveké. Ennek oka semmi esetre sem az invenció hiányában keresendő – sokkal inkább a hitből és az egyházzene iránti nagyfokú alázatból fakad, amely olyannyira jellemző Gárdonyi személyiségére és életútjára. Magasrendű kompozíciós tudását a dallamok művészi feldolgozásának sokrétűségében is jól felmérhetjük. Már a soproni esztendőkből is valósággal ontotta a liturgikus használatra írt műveket, ezek között is az egyszerűbb két-, három- vagy négyszólamú feldolgozásokat.

Ebbe a kategóriába az összes olyan kórusművet helyezem el, amelyekben a szoprán által hordozott dallam egy szinte orgonakíséret-jellegű homofón kíséretet kap. A feldolgozásokra a hagyományos harmóniavilág, egyszerűbb szólamvezetés jellemző, megnyitva a kaput a liturgikus felhasználás előtt: nemcsak az énekesek számára jelent viszonylag könnyebben megoldható feladatot, hanem a gyülekezet számára is jól befogadhatóvá teszi a népének egyszerűségét előtérbe helyező, tradicionális harmóniákkal élő műveket.

Ilyen feldolgozásokat találunk többek között a *Válogatott kórusművek* című kötetben – az ebben található négy háromszólamú és két négyszólamú letét a református énekeskönyv dallamaihoz a következők: *Dicsérd Istent, keresztyénség (RÉ 313)*, *Dicsőség mennyben az Istennek (RÉ 326)*, *Ó, jöjjetek hívek (RÉ 327)*, *Jöjjetek Krisztust dicsérni (RÉ 328)*, *Felvirradt áldott szép napunk (RÉ 356)* és *Testvérek, menjünk bátran (RÉ 455)*. A *Szívemnek kösziklája* kötetből: *Emlékezzünk e napon (RÉ 351)*, *Krisztus feltámadott (RÉ 185)*, *Ó, örök hatalmú (RÉ 402)*, *Bocsásd meg, Úr Isten (RÉ 220)*; a *Magasztaló ének* kötetből a vegyeskari alkotások közül mindössze egy ilyen mű tartozik ide, az *Erős vár a mi Istenünk (RÉ 390)* kezdetű evangélikus korál.¹¹

E feldolgozásokra jellemző, hogy a dallamot majdnem minden esetben az 1948-as *Énekeskönyv*ben közölt hangnemben tartja, esetenként egy hanggal feljebb transzponálja. Ennek három okát tudom elképzelni: a letétek készítésekor Gárdonyi tudatosan figyelt arra, hogy azokat orgona- vagy harmóniumkíséretként is lehessen használni; a dallamokat az eredeti magasságukban megszólaltatva tudat alatt segítséget nyújtott a gyülekezet tagjainak, hogy jobban azonosuljanak a kórus énekével; nyitva

¹¹ Szeretném jelezni, hogy a 2021-ben megjelent *Új Református Énekeskönyv* az említett dallamokat más szám alatt közli: dolgozatomban a művek azonosítása céljából a Gárdonyi Zoltán által használt, az 1948-as *Énekeskönyv*re utaló számozást alkalmazom.



akarta hagyni azt a lehetőséget, hogy a gyülekezet tagjai is hozzá tudják énekelni a dallamot a többszólamú kísérethez.

A *Válogatott kórusművek* első hat darabja minden szempontból megfelel ezeknek a megállapításoknak: visszafogottan egyszerű művekről van szó, amelyeknek elsődleges célja a minél szélesebb körű gyülekezeti használat. Kiemelkednek ezek közül a háromszólamú letétek, hiszen segítségükkel olyan együttesek is bekapcsolódhattak a többszólamú éneklésbe, amelyeknek tagjai között vagy kevés férfi volt, vagy a tenorszólam volt hiányos. Az is elképzelhető, hogy ifjúsági énekkarok számára születtek, ebben az esetben a fiúk hangjának mutálását figyelembe véve írt számukra Gárdonyi jól énekelhető szólamokat. A háromszólamú vegyeskari feldolgozások megalkotását tehát mindenképpen pedagógiai cél is inspirálta: a karénekre való nevelés és különböző szintű együttesek számára is elérhető repertoár fejlesztése. Ebben a műfajban Gárdonyi kiemelkedő színvonalat ért el, hiszen a művekben a szólamhiányos felrakás ellenére folyamatosan teljes értékű, komplex hangzást hozott létre úgy, hogy közben a technikai nehézségek sem lépik át a kevésbé képzett énekkaroktól elvárható szintet. Példaként két darabot szeretnék kiemelni ebből a gyűjteményből.

A *Dicsérd Istent, keresztyénség* kezdetű dicséret 16. századi dallama önmagában rendkívül egyszerű, egy dó-pentachord keretét gyakorlatilag alig lépi át – összesen kétszer megy fel *lá*-ra –, mindkét dallamsora repetícióval kezdődik, ritmikai szempontból pedig többnyire negyed értékekben mozog. Gárdonyi feldolgozásának egyik nagy erénye, hogy ezt a dallami és ritmikai monotonitást megtöri a kísérő szólamokkal, élővé varázsolva azt. Már a felütést követő első ütemben a skálamozgású, nyolcadmozgásban lefelé rohanó basszus-szólam hatására úgy érezzük, hogy kitágul a hangzó tér: ezzel a megoldással kiemeli a szoprán-dallam legmagasabb pontját a 2. ütem elején, másrészt ritmikai és dallami szempontból azonnal ellensúlyozza a nyitóütem monotonitását. A nyolcad-mozgások továbbra is jelen vannak a kísérő szólamokban átmenőhangok formájában, amelyek lekerekítik a cantus firmus eredendő szögletességét. Egyetlen olyan pillanat van a műben, amikor Gárdonyi mindhárom szólamban megtartja a negyedelő mozgást, ezzel mintegy nyomatékot adva a 7–8. ütemnek, rámutatva, hogy a dallamnak ez a valódi zárata – az utána következő, a szöveget ismétlő toldalék a kóda szerepét tölti be.

A dallam felépítése a klasszikus periódusra emlékeztet: az első négy ütem kvázi zenei kérdés, amelyre négy ütemes válasz érkezik, két ütemes kódával. A harmonizáció is klasszikus jellegű: egyfelől az egész tételben egyetlen módosított hang sincs, végig

maradunk az F-dúr diatonikus környezetben; másfelől az egyes fordulatok mind klasszikus jellegűek. Külön figyelmet érdemel a 7–8. ütem, amely a párhuzamos d-moll felé tekint ki, s a 4. ütem V. fokú domináns zárlatára felelve a 8. ütemben egy álzárlaton át lendül tovább a zárlat tonikája felé. A könnyű szólamvezetés igénye rendkívül érdekes, ritkán látható helyzetet teremt itt: az alt szólam repetált *f*-hangjai és az utolsó ütem lehajló *e*-je használatával a 7. ütem utolsó előtti negyedén terc- és kvinthiányos g-moll szeptim, az utolsó negyeden pedig terchiányos, az álzárlatra oldódó a-moll szeptim torzója áll. Azzal, hogy ilyen előzmények után Gárdonyi az álzárlatban a hatodik fokú harmónia helyett a nála markánsabb karakterű, negyedik fokot jelentő B-dúr akkordot szólaltatja meg, sokkal erőteljesebb igényt támaszt a továbblépésre, nem engedve a túlzott megállást ezen a helyen.

A *Quem pastores laudavere* kezdetű latin nyelvű karácsonyi ének az ünnepkör egyik legkedveltebb dallama, a reneszánsz kor óta számos zeneszerző feldolgozta. Gárdonyi Zoltánt is megihlette a táncos karakterű, 6/8-os lüktetésű vidám melódia, ugyancsak háromszólamú letétet komponált rá. A magyar gyakorlatban *Jöjjetek Krisztust dicsérni* szöveggel ismertté lett dal karakterét sokszínű ritmikája, valamint tercekben és kvartokban bővelkedő, lendületes dallamvonala biztosítja. Már az első két ütem megalapozza a tánckaraktert ritmusával: , karakteres sorzáró  ritmusképlete minden sor végén megjelenik, a záróütem kivételével. Gárdonyi minden alkalommal a kíséretben is követi ezt a lüktetést a kéthangos zárómotívumban, amelyre így kifejezett figyelem irányul. Az utolsó két ütemben a feldolgozás korábbi szakaszaihoz képest a ritmika tobzódását látjuk: az alt a reneszánsz gyakorlat figurált díszítéseit idézi aktív tizenhatodjaival, és az eddig többnyire a szoprán követő basszus is folyamatos nyolcadmozgásra vált.

A szólamvezetés szempontjából az első két ütem máris felsorakoztatja a tétel tipikus fordulatait: a nyitóütemben mindhárom szólam az F-dúr hármashangzat alap- és kvartszext-fordítását szólaltatja meg; a második ütemben pedig mindhárom szólamban megjelenik a skála, mint alapelem. Az ütem végén a szoprán leugró kvartját a folytatásban Gárdonyi továbbviszi: a basszus és alt szólamokban is terc-, kvart- vagy kvintugrásokat helyez el. Mindez nemcsak a táncos karaktert erősíti, a basszus nagyobb hangközlépei a reneszánsz kórusmuzsika világát is megidéznek.

A *Magasztaló ének* kötetben található *Erős vár a mi Istenünk* (1977) korál háromszólamú feldolgozását érdemes közelebbről is megvizsgálni. Habár a harmonizálás módjában nincs lényegi különbség az előbb bemutatott tételekhez képest, a lejegyzés

miatt azonban célszerű pár szót ejteni róla. A szöveget és a dallamot egyaránt a reformáció atyja, Luther Márton szerezte. Az *Erős vár a mi Istenünk* népének az evangélikus felekezet himnuszaként tisztelt éneke, a reformáció zenei szimbóluma: istentiszteleteken és a nagyobb ünnepek alkalmával ma is gyakran felhangzik, az evangélikus mellett a többi protestáns egyház gyakorlatában is helyet kapott. A háromszólamú Gárdonyi-feldolgozás a zeneszerző pályájának utolsó, németországi szakaszában készült, 1977-ben – 450 évvel azután, hogy Luther megkomponálta az éneket, valamikor 1526 és 1528 között.¹² Gárdonyit a reformáció 360. évfordulójának köszöntésén túl minden bizonnyal az is inspirálta, hogy mind a református, mind a lutheránus gyülekezeti énekkarok számára egy, a liturgiában is jól használható feldolgozást adjon kézbe, amely a kisebb létszámú egyházi énekkarok férőhiányát kiküszöbölve csak két női és egy férfi szólamot igényel.

Az eredeti Luther-dallam gazdag ritmikájú, változó lüktetésű (1. kottapélda), míg a mai protestáns liturgiában ennek egy kiegyenlített verziója él.¹³

Ein fes - te Burg ist un - ser Gott, ein gu - te Wehr
Er hilft - uns frei aus al - ler Not, die uns - jetzt hat
und Waf - fen. Der alt - bö - se-Feind mit Ernst er's jetzt meint;
be - trof - fen.
groß macht und viel List sein grau - sam rüs - tung
ist, auf Erd ist nicht seins-glei - chen.

1. kottapélda. *Ein feste Burg ist unser Gott*, ritmikus változat.

Gárdonyi a kiegyenlített, a gyakorlatban elterjedt verziót (2. kottapélda) dolgozta fel oly módon, hogy a letét a tagolásra és a levegővételek általa vélt helyes hosszára is mintát adjon, amelyet azután az énekkari előadáson keresztül a gyülekezet is követhetett. Minderre abból a megjegyzéséből következtethetünk, amely a ritmikus korálok egységes éneklésére irányuló törekvések kapcsán kiemelt helyen kezelte az egyházi kórusokat,

¹² Ecsedi Zsuzsa: „Az énekszerző Luther Márton és az *Erős vár a mi Istenünk*.” *Vallástudományi Szemle* XIII/4 (2017): 27–40. 36.

¹³ I.h.

mint az egységesítés időigényes folyamatának egyik kiváló eszközét: „Máról-holnapra a ritmikus éneklés nem vezethető be; célszerűnek mutatkozik tehát a korálreform részleges előkészítése oly módon, hogy kisebb körben: bibliaórán, ifjúsági egyesületben, iskolában, egyházi énekkarban [...] igyekezzünk megismertetni ritmikus korálokat.”¹⁴ Az énekkar mintaadó előadásán keresztül a gyülekezet is könnyebben megtanulhatja a korál helyes éneklését.

E - rős vár a mi Is - te - nünk, Jó
Ha - ő ve - lünk, ki el - le - nünk? Az

fegy - ve - rünk és ol - paj - zsunk, Az
Úr a mi ol - tal - zsunk,
munk.

ő s el - len - ség Most is ül - döz még, Nagy

a se - re - ge, Csa - lárd - ság fegy - ve - re; Nincs

i - lyen több a föl - dőn.

2. kottapélda. *Erős vár a mi Istenünk*, kiegyenlített dallam.

A 2. kottapéldában látható, 1948-as énekeskönyvi változathoz képest Gárdonyi több helyen élt hosszabb megállásokkal: az első két sornál ezeket félkottás záróhanggal és az azt követő negyed szünettel jelzi. Az új zenei anyagot tartalmazó 3. és 4. soroknál látható metrumváltásnál – háromnegyedes ütemmutatóval – folyamatos éneklést ír elő, beírt szünetek nélkül, ezáltal megőrizve a népének lendületességét. A szakaszt záró „serege” szó utolsó hangját szerkezetileg már a visszatérő első struktúra részeként kezeli, erre utal a 3/2-es ütemmutató és a szünetes tagolás visszatérése.

¹⁴ Gárdonyi Zoltán: „A dallamegységesítés problémái.” *Evangélikus Népiskola* XLIV/12 (1938. december): 445–448. 448.

Furcsának tűnhet, hogy az ütemekbe rendezés látszólag semmilyen zenei logikát nem követ, ami a hangsúlyok kezelését illeti, csupán arra nézvést ad információt, hogy a sorkezdő hangok mind súlytalanok, mert vagy felütésként látjuk őket, vagy pedig az ütemek második negyedén. Viszont ez a magyar kiejtés szabályait nem követi. Ahhoz, hogy az ezt mozgató gondolati szálakat megértsük, hadd idézzem hosszabban Gárdonyi egy 1935-ben az *Evangélikus Népiskolában* megjelent írásának részleteit, amelyben a ritmikus koráléneklés és lejegyzés problémájáról írt:

Ha a régi korálok eredeti lejegyzésmódját követnők, sokszor hiányoznák a mai kántor ritmusérzékének a mankója: az ütemvonal. Ezért határozta el a német énekügyi bizottság 1926-ban, hogy minden dallamot be kell osztani ütemekbe. [...] Az ütemvonalak következetes alkalmazásával összefüggő hangsúlyozási elv: hogy t. í. az ütemvonal utáni hang a többinél súlyosabb, a régi koráldallamok keletkezésekor még nem volt meg. Tehát nem is szabad ezt a hangsúlyozási módot rájuk alkalmazni. A régi dallamoknak az ütemekbe való beosztása csak a ritmusképletek közötti könnyebb tájékozást szolgálja, de nem jelenthet olyan hangsúlyokat is, amikre a régi dallamok szerzői nem is gondolhattak. [...] Az sem hagyható figyelmen kívül, hogy a főhangok megállapításánál a szubjektív érzés is érvényesülhet, hiszen a szerző nem jelölte meg e hangokat, ma pedig sokszor kétség támadhat, hogy melyik hangok a tulajdonképeni [sic!] főhangok? Ennek az eldöntésénél még a zenei értelmezéstannak (az úgynevezett frazeálásnak) is nagy szerep jut; [...] az ütemvonalak a ritmikus korálnál csak a szem számára valók, de a fül nem vesz róluk tudomást. [...] Az egységes éneklés érdekében azokat a dallamokat, amelyeket a német korálkincsből vettünk át, nálunk is az új német dallamoskönyvben közölt és a fenti szempontok figyelembevételével kiválasztott alakjukban kellene énekelni, tekintet nélkül arra, hogy népies-e annak a ritmusa a magyar fül számára.¹⁵

Ha ez alapján vesszük szemügyre a Luther-éneket, láthatjuk, hogy a Gárdonyi-féle dallamértelmezés forrása az eredeti verzió – amelyet egyébként az *Új Református Énekeskönyv* más szöveggel, 161. számmal közöl. Tehát Gárdonyi kórusfeldolgozásának elemzésénél és előadásánál is figyelembe kell venni, hogy az ütemvonalak nem a hangsúlyos szavakat jelzik, hanem csupán az eligazodáshoz nyújtanak segítséget.

¹⁵ Gárdonyi Zoltán: „A ritmikus korál problémái.” *Evangélikus Népiskola* XLI/7–8 (1935. július–augusztus): 229–232.

Harmóniai szempontból nem használ modern fordulatokat, azonban zeneszerzői kvalitásait mutatja, hogy a bachi kontrapunkt stílusát követve a háromszólamú harmonizáció során minden szólam önmagában is értelmezhető, szép melódiavonalakat rajzol, amelyeknek összegéből egységes, telt, ünnepélyes hangzásoképek formálódnak. A letét akár egyszerűbb billentyűs kíséretként is használható istentiszteleti alkalmakkor.

Bocsásd meg Úr Isten ...
Balassa Bálint csekeiből,
dallama a Károgó-könyvből (17. szöveg)

Ahílttal,
♩ = 60

Gárdonyi Zoltán
1960/1981

1. Bocsásd meg Úr Isten, ifjúságomnak vét - kát, sok hitetlensé - gét,
2. Az én búsult lelkem én nyavalyás tes - tem - ben té's tava bujdos - sik,
3. Bátorítsad, U - ram, azért biztató szö - dal, mit használok szegénynek

1. Bocsásd meg Úr Isten, ifjúságomnak vét - kát, sok hitetlensé - gét,
2. Az én búsult lelkem én nyavalyás tes - tem - ben té's tava bujdos - sik,
3. Bátorítsad, U - ram, azért biztató szö - dal, mit használok szegénynek

1. Bocsásd meg Úr Isten, ifjúságomnak vét - kát, sok hitetlensé - gét,
2. Az én búsult lelkem én nyavalyás tes - tem - ben té's tava bujdos - sik,
3. Bátorítsad, U - ram, azért biztató szö - dal, mit használok szegénynek

1. Bocsásd meg Úr Isten, ifjúságomnak vét - kát, sok hitetlensé - gét,
2. Az én búsult lelkem én nyavalyás tes - tem - ben té's tava bujdos - sik,
3. Bátorítsad, U - ram, azért biztató szö - dal, mit használok szegénynek

4. faksimile. A *Bocsásd meg, Úr Isten* kéziratának első oldala, a Debreceni Református Kollégium hagyatékából.

A homofón harmonizációk között az egyik legkiemelkedőbb a Balassi Bálint szövegét alapul vevő *Bocsásd meg, Úr Isten* (1960/1981) kezdetű dicséret vegyeskari feldolgozása. A 16. században keletkezett magyar reneszánsz vers az istenes költészet egyik korai gyöngyszeme. Egyértelműen a Kodály-iskola hatását fedezhetjük fel a szöveg kiválasztásánál mutatkozó igényességben. Mesteréhez hasonlóan Gárdonyi is több Balassi-szöveget megkomponált – érdekesség, hogy a *Bocsásd meg, Úr Istent* mindketten érdemesnek találták a feldolgozásra. Maga a vers is különleges, hiszen a 25. zsoltár 7. verséből indul ki, és az egészet átszövi a zsoltár verseinek gondolatmenete, miközben a versszakok kezdőbetűiből Balassi Bálint neve rajzolódik ki.¹⁶ A református énekeskönyvek nem közlik az összes versszakot, Gárdonyi pedig mindössze hármat használ fel művében: az elsőt, másodikat és ötödiket. A második versszak harmadik sorát az eredeti költemény negyedik versszakának harmadik sorára cserélték a református énekeskönyv szerkesztői, valamint ezen felül még kisebb szövegbeli módosításokat alkalmaztak más helyeken. Ennek okáról ugyanazt feltételezhetjük, mint amit Papp Ákos írt a Szenczi Molnár Albert-féle szövegek alkalmazása kapcsán a Korálkönyv ismertetőjében: „figyelembe véve azt, hogy az ének elsősorban gyakorlati és nem kultúrtörténeti célokat szolgál, igazítsunk a legszükségesebb helyeken”.¹⁷

A fríg hangsorú dallam önmagában ritkaságnak számít a modális skálákra épülő melódiák között, ugyanakkor a régi magyar dallamanyagban számos szép példát találunk rá. A típusba tartozó dallamok karakterét erősen meghatározza a *mi* záróhangot felülről, kis szekund lépéssel elérő fríg zárlat. Gárdonyi úgy nyúl ehhez a különleges hatású dallamhoz, hogy annak karakterét előtérbe állítva komponálja meg a másik három szólam anyagát. Bravúros könnyedséggel hidalja át azt a nehézséget, hogy az alapvetően mély járású dallam miatt a többi szólamok egy szűkebb hangzástérbe szorulnak, ugyanis az énekelhetőség miatt mélyebbre alig mehetnek. A feldolgozás külön értéke, hogy e nehezítő körülmények ellenére – a szopránban felhangzó cantus firmus mellett – az alt, a tenor és a basszus is önálló dallami értékkel bíró szólamot kapott. Közülük is kiemelkedik a tenor, amely akusztikai szempontból – hiszen mint férfi szólamot magasnak halljuk – virtuálisan szinte végig a szoprán fölött lebeg, s drámai kifejezőereje ilyen módon hatványozottan érvényesül. A zene folyamatosságát és folyékonyságát Gárdonyi az alaphelyzetű akkordok elkerülésével hozza létre – az egész darabban összesen hét ilyen

¹⁶ Papp Anette: „Bocsásd meg, Úr Isten ifjúságnak vétkét.” <http://egyhazzene.reformatus.hu/v/228/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2023.08.01.)

¹⁷ Papp Ákos: „A készülő korálkönyv és a zsoltár-probléma.” *Református Egyház XI/5–6* (1959. március 1–15.) 93–96. 94.

találunk –, és így a fordítások révén valósítja meg, hogy a szólamok szinte állandóan csak szekundlépésekben haladnak előre.

Az első ütemben a tiszta kvintből kibomló négyszólamúság a könyörgő ember halk imáját idézi. Ebből az intim hangvételtől nem is igazán mozdul ki a darab: a legmagasabb dinamikai szint a mezzoforte (7–8. ütem), amely a vers érzelmi tetőpontját hangsúlyozza, amikor a konfliktusban őrlődő ember a megoldás felé fordul. A tetőpontra vezető fokozást ritmikai és harmóniai értelemben is szépen építi fel Gárdonyi: a nyolcadmozgás egyre intenzívebbé válik a kíséretben, a zárlat előtti négy ütemre (7–10.) már komplementer, állandósult nyolcadlűktetésbe torkollva. Sőt a nyolcadik ütemben a basszus szólamban megjelenik a darab egyetlen, tizenhatodokat tartalmazó ritmusképlete is.

Dallamvezetési és harmóniai szempontból ezzel párhuzamosan az első dallamsor viszonylag szűk szerkesztésű textúráját a második sorban kinyitja Gárdonyi, a negyedik ütem második negyedén érkezve el a legtágabb felrakású akkordhoz. Ezen ponton a legmélyebb és legmagasabb hangok között több mint két oktáv a távolság, ami az első sorhoz képest sokkal teltebb hangzást eredményez. A dallam harmadik sorában megjelennek a módosított hangok (8. ütem), valamint a *b* hang és a *h* hang váltakozása a szólamok között itt ugyancsak a fokozás eszközeként szolgál. A drámai hatást tovább erősítik a szekundúrlódások, négyeshangzatok, szűkített és bővített harmóniák.

A zenei tagoláshoz is segítséget nyújt a feldolgozás, szinte magától értetődnek a kisebb és nagyobb szakaszhatárok. A harmadik ütem végén a sorzáró e-hang alatti feszült késleltetés valósággal továbbblendíti a zenei folyamatot, így itt egy rövid levegővételen kívül nagyobb megállásra a harmóniafüzések miatt nincs is lehetőség – csak a második sor végén, ahol egy pillanatra minden szólam félkottán áll meg. Különleges lendületet adnak a darabnak a korábban említett, soronként egyre szaporodó belső nyolcadmozgások és az akkordfordítások által létrejövő folyamatosság, a sorok és ütemek kapcsolásakor felbukkanó nyolcadoló átvezetések, valamint az, hogy minden dallamsor zenei gravitációja az aktuális záróakkord felé hat. Ezt a hatást úgy éri el Gárdonyi, hogy a sorkezdések pillanatában nem használ alaphelyzetű akkordot, a sorzáró harmóniák pedig mindig dúr hangzatok. Tehát a lágy, kevésbé biztos momentumok felől haladunk az erőteljes és határozott záradékok irányába. Az egyetlen hangsúlyos – ütemkezdő – helyen szereplő alaphelyzetű harmónia az utolsó két ütem elején található, amely magában a versben is a megoldást tartalmazza: „könnyebbítsd lelkem terhét” az első, és „szép magasztalásokkal” a harmadik versszakban. A második strófában („akar esni

kétségbe”) ez a szövegkifejezés kevésbé érvényesül, viszont a megelőző 7–8. ütem erős disszonanciája és sodró lendülete jól illeszkedik az ott található szövegre: „tőled elijedett, tudván, hogy vétkezett”. A strófikus kompozíciók esetében a legnagyobb problémát pontosan ez jelenti, hogy különböző szövegekhez ugyanaz a zenei anyag társul, így a versszakonkénti tökéletes egyezés szinte teljesen kizárható. Mégis, Gárdonyinak olyan harmonizációt sikerült komponálnia, amely az általa választott három versszak mindegyikére nagy százalékban jól illeszkedik.

Nem szűkölködik madrigalizmusokban sem ez a rövid darab, az imént említetteken felül másutt is találunk rá példát: kétszer szerepel a darabban bővített akkord, az első versszakban pont a „vétkét” és az „álnokság” szavaknál. Ezen felül a korábban említett 7–8. ütemek disszonanciái, a *b* és *cisz* alterált hangok megjelenése a Bach-korálokra emlékeztető módon emeli ki a szövegben felidézett rútságot és álnokságot, ami által még egyértelműbben nyugszik meg és szabadul meg zenei súlyaitól az utolsó két ütem: „könnyebbítsd lelkem terhét”.

A harmadik versszakhoz Gárdonyi egy rövid kódát illeszt, amely ugyancsak a Bach-korálokra olyannyira jellemző finom lezárást szolgálja, valamint zenei értelemben a fríg hangnem megerősítését.

Johann Sebastian Bach kapcsán – aki Gárdonyi Zoltán zenetudományi munkásságának egyik középponti figurája volt – érdekességként hadd hívjam fel a figyelmet néhány különös pillanatra. Lehet, hogy mindössze a hangsor azonossága az oka, lehet, hogy a bachi zenével való mélyreható foglalkozás tudatalatti eredménye a következő motívumok egyezése, de mindenképpen említésre méltó a hasonlóság Gárdonyi *Bocsásd meg, Úr Isten* művének és Bach *Christus, der uns selig macht* koráljának kezdete és vége között (3. kottapélda).

J. S. Bach: Christus, der uns ...

Gárdonyi: Bocsásd meg, Úr Isten

3. kottapélda. J. S. Bach: *Christus der uns selig macht* és Gárdonyi Z.: *Bocsásd meg, Úr Isten* kezdő és záró ütemeinek összehasonlítása.

A harmóniai váz valós egyezést mutat a két darab első szakaszában: leginkább szembevetendő ez a basszus szólamvezetésében. Ugyanez igaz a két mű zárataira is, ami a figurációkat és az orgonapontok használatát jelenti. Nem állítom, hogy tudatosan idézi a barokk mestert Gárdonyi, de azt mindenképpen figyelembe kell venni, hogy a Bach zenéjében való jártasság egy olyan fokán állt, amikor az ilyen stílárius hasonlóságok már a saját zenei nyelvezetének részeként, nem tudatosan is megjelenhetnek.

Még egy érdekes egybeesés az ember és Isten szembeállítása kapcsán: míg a nagybőjti Balassi-ének szereplője a bűnös, aki bocsánatért esdekel, addig a nagyheti Bach-korál a büntelen Jézusról szól, aki minden embert megváltott.

Végül egy olyan háromszólamú harmonizációt vizsgálok meg tüzetesen, amely már polifon elemeket is használ, s mint ilyen, előremutat az összetettebb kompozíciók felé. A *Krisztus feltámadott* (1973) kezdetű húsvéti örömeének a ma ismert legrégebbi magyar nyelvű egyházi énekünk, amely számos nyelven létezett Európa szerte.¹⁸ Szövege egyszerűen és tömören mondja el a húsvéti ünnep örömhírét. Alapjául a gregorián *Victimae paschali laudes* húsvéti szekvencia szolgált, amely után zendült fel a liturgiában a *Krisztus feltámadott* népének. Jelentőségét mutatja, hogy minden keresztény felekezet dalkincsében és húsvéti szertartásain szerepel.

Gárdonyi ehhez a középkori eredetű dallamhoz stílusos, archaikus hatású feldolgozást ír szoprán, alt és basszus szólamra. A darab hangzasképe fokozatosan nyílik ki, gazdagodik – mintha az egyszólamú gregoriánból a polifón többszólamúsáig eljutó zenei evolúciós utat járnánk be a mű segítségével. Ez a belső utazásra emlékeztető formálás teszi különösen is ünnepélyessé és örömtelivé a megérkezést, a kompozíció befejezését. A kórusmű formája a BAR-formára, pontosabban az első dallamsor visszatérése miatt a német mesterdalkokok által használt „kettősversre” (AABA) emlékeztet.

Az első rész megzenésítése a korai többszólamúság, illetve a reneszánsz világot idézi fel. A nyitóütemben például a szólamok majdnem teljes unisonóját csak három plusz hang színezi, az ütem utolsó negyedén megszólaló kvint-oktáv hangzás pedig mintha a középkor orgánumait visszhangozza. A folytatásban is a tiszta hármashangzatok körében marad Gárdonyi, a hang-hang elleni ellenpontos szerkesztésből mindössze három pillanatra tekint ki az alt szólam tizenhatod átmenőhangjaival, hogy a szófestés eszközével élve kiemelje az „örvendezzünk”, „Krisztus” és „vigaszunk” szavakat.

¹⁸ Bódiss Tamás: „Surrexit Christus.” <http://egyhazzene.reformatus.hu/v/432/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2023.08.01.)

Az A rész ismétlésében az utolsó három ütem (8–10. ütem) majdnem tökéletes egyezést mutat az első rész 3–5. ütemével, a 6–7. ütemekben azonban sokkal intenzívebb, a teljes hármashangzatokat hangsúlyozó harmonizálást alkalmaz Gárdonyi. Ezáltal a dinamikai értelemben visszafogottabb piano szakasz hangzásában egyértelműen gazdagabb az előzőnél. A basszus szólam nagy hangközöket is ugrik már, sok esetben az akkord alaphangját szólaltatva meg, így ez a két ütem már egyértelműen az egyszerűbb homofon reneszánsz motetták hangzását utánozza.

A harmadik szakaszban váratlan fordulat áll be: a B rész (11–13. ütem) elején a basszus – mintha gregorián intonációt utánozna – szólóban énekli az „Alleluja!” frázisát, s a továbbiakban a cantus firmus ebben a szólamban marad. A többi szólam egy-egy ütemes késéssel lép be, az alt szólamban egy tizenhatod-skálamenet díszíti az anyagot a 13. ütemben. Az A rész második felének visszatérésében (14–17. ütem) az alt szólamba kerül a népének, amelyet a szólam végig is visz a darab lezárásáig. A két szélső szólam egyre növekvő intenzitással veszi ki részét a folyamatból, továbbra is az „Alleluja!” szó ismétlésével. A zárlat szinte orgonaszerű zengéssel hangsúlyozza a szövegben kifejezett örömhírt: a 15. ütemtől a basszus szólam kettévál, a baritonok egyvonalas *f*-ről induló dallamát a basszusok egy oktávval lejjebb kopulázzák, majd az ütem végétől mindkét szólam önálló identitást nyerve, négyszólamú szövetet alkot, s a *d*-orgonapont felett egy jellegzetes barokk stílusú, késleltetési zárlattal fejezi be művét a zeneszerző.

A darab látszólag egyszerűnek tűnik, alapvetően háromszólamú szerkesztése is ezt sugallja, azonban a jó előadáshoz ugyanaz a nagyfokú fegyelmezettség és arányérzék kell – elsősorban a basszusénekesek részéről –, mint Kodály *Adventi énekében*. Az alsó szólam néhol magasra törő hangjait olyan finomsággal kell megszólaltatni, hogy a mélyen fekvő női szólamokat ne nyomja el; a darab végén váratlanul megjelenő négyszólamú textúra hangzásában pedig a helyes arányokat kell beállítani az immár két szólamú férfikarnak, úgy, hogy a hallgatóság ezt a strukturális változást szinte észre se vegye.

Az elemzett darabok példáján keresztül jól megfigyelhető, hogy a legegyszerűbb szerkesztésű anyagokhoz is széleskörű zenetörténeti háttértudással és a maximális technikai tudás birtokában nyúlt Gárdonyi, törekedve rá, hogy az adott dallam karakteréből és korának stílusából merítse a kíséretekhez használt technikai elemeket. Ennek köszönhetően feldolgozásai nem sablonosak, hanem mindig az adott zenei anyaghoz, valamint a liturgiában betöltendő funkciókhoz igazodnak. Habár saját állítása szerint az egyházi muzsika nehezen tűri meg a modernebb hangzásokat, még sincs olyan

érzésünk, hogy ez a visszafogottság gúzsba kötné zeneszerzői fantáziáját.¹⁹ Sőt érezhető, hogy a kis műveket valóban szívvel-lélekkal komponálta, örömmel kalandozva a régi korok zenei stílusaiban.

2.4. Kis motetták

A most elemzendő vegyeskari alkotások a gyülekezeti énekek egyszerű feldolgozásainál már magasabb szintű karénekesi kvalitásokat kívánnak a hangterjedelem és a technikai elvárások tekintetében. A cantus firmus-alapú kompozíciók csoportjába Gárdonyi által kiválasztott népénekek között zoltárdallamokat, református dicséreteket és evangélikus népénekeket egyaránt találunk. Ha az előző fejezetben felsorolt művekre igaz, hogy többségük istentiszteleti alkalmakon tudja igazából betölteni a funkcióját, akkor a kis motetták között már olyanok is akadnak, amelyek akár egy tematikus koncert műsorán is szerepelhetnek.

A *Szívemnek kösziklája* kötetből ide tartoznak: *Pünkösdi himnusz (RÉ 373)*; *Az 54. genfi zoltár*; *Paradicsomnak te szép élő fája (RÉ 337)*; *A 121. genfi zoltár*; *Krisztusom kívüled (RÉ 226)*. A *Magasztaló ének* kötet darabjai közül: *Régi hitben megújulva (RÉ 60, 493)*; *Magasztaló ének (RÉ 275)*. Végül a *Válogatott kórusművek* gyűjteményből: *Jer; dicsérjük e szent napon*; *Hadd áldlak teljes szívből*; *Az Úr dicsérete*.

Jelen alfejezetben elsősorban azt vizsgálom meg néhány példa segítségével, hogy milyen módon és milyen eszközökkel próbálta Gárdonyi segíteni a protestáns egyházi kórusok fejlődését. A kortárs, magyar nyelvű repertoár bővítése mellett ezeknek a műveknek az a célja ugyanis, hogy az éneklő közösségek színvonalát, zenei tapasztalatát és tudását bővítse, képessé tegye őket egyre komplexebb kórusművek megszólaltatására. Továbbá egyfajta horizonttágítás is ez a műkedvelő, Isten dicsőségére éneklő együttesek számára különböző korok zenéi felé.

¹⁹ „Az istentisztelet zenei részében a zeneművészet eszközei közül csak azokat volna szabad használni, amelyek alkalmasak a lelki épülés szolgálására. Nem megfelelő tehát mindaz a zenei kifejezőmód, amelyik a hallgató figyelmét túlságosan a zene érzékelhető, hangzásbeli oldala irányában tartja lekötve, mert ezáltal a zene belső tartalma nem részesülhet kellő figyelemben. Ilyen zenei kifejező eszközök főként az élesebb, disszonánsabb hangzások, továbbá a különlegesebb hangszínek, mivel ezek a nagy tömeg számára szokatlanok.” Gárdonyi Zoltán, „Modernség az egyházi zenében.”, i.m., 263.

3

RÉGI HITBEN MEGÚJULVA.

GÁRDONYI ZOLTÁN

Szopran *Lassan* *p* Ré - gi hit - ben meg - u - jul - va kö -

Alt *p* Ré - gi hit - ben meg - u - *mf* jul - va

Tenor Ré - gi hit - ben

Basszus *p* Ré - gi hit - ben meg - u - jul - va

4. kottapélda. *Régi hitben megújulva* első sora az *Evangélikus Népiskola* kottamellékletéből.

Az elemzésem alapjául szolgáló köteteknek az anyagában az egyik legkorábban keletkezett vegyeskari mű 1937-ben jelent meg az *Evangélikus Népiskola* kottamellékletében, ***Régi hitben megújulva*** címmel. (4. kottapélda) Az eredeti népének a 16. századból származik, szerzője az evangélikus lelkész, Philipp Nicolai, szövege pedig a régi dunántúli evangélikus énekeskönyv 490. számú énekének második verse, Sántha Károly szerzeménye.²⁰ Az egyházi tisztviselők beiktatására ajánlott énekek között szerepel (1. melléklet).

A darab az egyik legtökéletesebb példája és bizonyítéka, hogy a Kodály Zoltán zeneszerzés-osztályában zajló tanulmányok egyik fontos alapköve Palestrina zeneszerzői technikájának tanulmányozása volt. Ismert, hogy Kodály elsősorban a dán zenetudós, Knud Jeppesen könyve alapján tanította ezt a tárgyat,²¹ a kötet tanulmányozását kötelező penzumként adva növendékeinek is.²² Gárdonyira is mély benyomást tett ez a stúdium, erről tanúskodik a *Palestrina szakrális zenéje Kodály tanításában* címmel publikált írása.²³

A harmincas évei elején járó Gárdonyi erre a tudásra támaszkodva stilizál *Régi hitben megújulva* című művében. A reneszánsz kor cantus firmus motettáit veszi alapul a komponálásakor: a rögzített dallam a tenor szólamban jelenik meg, abban semmilyen változtatást nem eszközöl. Stílusbeli jártasságáról és nagyfokú alázatáról mutat példát

²⁰ N.N.: *Keresztyén énekeskönyv. Tizedik kiadás.* (Budapest: Hornyánszky Viktor Könyvkiadóhivatala, 1914.) 383–384.

²¹ Knud Jeppesen: *Ellenpont.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1975.)

²² Dalos Anna: „Miért éppen Jeppesen? Kodály és az ellenpont-tankönyvek.” *Magyar Zene* XXXVIII/1 (2000. február): 5–26. 5–6.

²³ Gárdonyi Zoltán, „Palestrina szakrális zenéje Kodály tanításában.”, i.m., 457–460.

ismét, amikor a 16. századi dallamot egy 16. századi zeneszerző nyelvezetét alkalmazva komponálja meg, pedig a népének dallamának nagyobb hangközugrásai, a több mint egy oktávot rövid idő alatt bejáró melódiavonal első pillanatban talán nem a pontosan ezeket a helyzeteket kerülő, szigorú szabályok szerint működő stílus használatát sugallná. Gárdonyinak azonban olyannyira sikerült a cantus firmust a Palestrina-stílus elemeivel feldolgoznia, hogy utólag magától értetődőnek tűnik annak kiválasztása.

EGYHÁZ ES ISKOLA

Dallama: Erős vár a mi Istenünk.

489. Uram, hozzád fohászokunk, Házadba hogy belépünk; Előtted áll új pásztorunk, Kit rendeltél minékünk. Biztató hite hozta őt ide; Légyen ő vele Szent lelked ereje, Midőn megkezdí tiszteit.

2. Igazságát, a szent erőt Keresse csak te nálad, Járván mindig néped előtt, Bölcsen vezesse nyájad. Merre szava int, Járjon arra mind; Ki rossz útra tér, Azt mint hű, jó vezér, Terelje vissza hozzád.

3. Szent ügyed ellenségének Legyen kész ellenállni, És ne kedvezzen senkinek, Amikor kell dorgálni. De a bánatos Hogyha roskadoz, Azt emelje fel Az Úr igéivel, Legyen vigasztalója.

4. Midőn megzendül ajakán Hitünknek szent reménye, Ahítva csüggyön hű szaván Községed ifja, véne. Legyen örökös Gondos magvető, Hintse magvait Jó termőföldbe itt, S arasson majd százannyit.

5. Mit szent igéddel hirdettél S követett életében, Az hassa át a híveket, Hogy jó gyümölcse légyen. Engedd, Istenünk, Őt megértetünk. Állandó legyen, Rajtunk, te népeden A békesség szent lelke.

Csegey Gusztáv.

Dallama: Vigyázatok, azt kiáltják.

490. Ránk virradt az öröm napja, A bőkegyelmű Isten adja, Gyűljön szívünk szent hálára! Itt vezérünk, mint új oszlop. Sionunknak gyásza eloszlott, Már nem özvegy, már nem árva. Tűnj el rémes kétség, Támadj szép reménység, Tündöklő nap! Él az

384

EGYHÁZ ES ISKOLA

Isten, Hogy segítsen S éjszakánkra fényt derítsen.

2. Régi hitben megújulva, Könyörgünk, Isten, leborulva: Légy szolgálóddal, oh légy véle! Megkenvén őt Szentlelkeddel, Tisztére te magad szenteld fel S harmatozz áldást fejére. Bölcsesség, igazság, Szeretet, buzgóság Lelkesítse Az egyházért, A hazáért S a Krisztusnak valóságért!

3. Áldjad Isten, Sionunkat, Áldjad mi drága szép honunkat, S a királyt és koronáját! Áldott legyen ige, oltár, Áldott, akit most választottál Hogy vezesse Krisztus nyáját. Ő értünk, mi érte, E hűség lesz vértje Egyházunknak. Isten védjen, Ő segítjen, Hogy hajónk révpartra érjen!

Sántha Károly.

Új iskola felavatásakor.

Dallama: Jövel Szentlélek Úristen.

491. Halld meg Uram, énekünket, Téged dicsér ez az ünnep; Kik nevéért lelkesültünk, Örvendezni most begyűltünk. Háza kész az ifjú népnek, Lelki kincsért, melybe lépnek, Kiket vonz a tudás vágya, Az ismeret világossága A tudomány csarnokába.

2. Uram, ez is a te házad, Téged keres itt is nyájad; A tudomány minden ága Isten örök igazsága. A természet nagy rejtelmét Ha vizsgálják éles elmék, Egy-egy titkot ha feltárnak, Benne mentől mélyebbre szállnak, Végül is csak rád találnak.

3. Minden igaz ismeretnek Szálai hozzád vezetnek; S hol a tudás véghatára: Figyeljünk

1. melléklet. *Keresztyén énekeskönyv (1914)*, 490. dicséret.

A Palestrina-stílusra jellemző jegyeket tehát érdemes megfigyelnünk ebben a művében: fokozatosan felfelé haladó, majd ereszkedő – kupolás – dallamvonalak; törekvés a teljes hármashangzatok használatára, amelyeket alapvetően horizontális, dallami gondolkodás hoz létre, s ezáltal a polifon szövet komplexitása bizonyos értelemben mérséklődik a 15. század általános gyakorlatához képest; átmenő és előkészített diszszonanciák; a zene letisztultsága és egyensúlya.²⁴ Már a hangnemválasztás is archaizál, nem utolsósorban azért is, mivel gyakran írták a műveket egy *b* előjegyzésben a könnyebb nyomtathatóság kedvéért, függetlenül attól, hogy milyen hangmagasságban szólaltatták meg azt.

²⁴ Horusitzky Zoltán: „A Palestrina-stílus.” *Olasz Szemle* I/5 (1942. szeptember–október): 673–685. 676–677. és 680.

Az egész darab egyetlen *f* hangból indul és építkezik, a harmadik ütemben belépő tenordallamot már jól előkészített zenei környezet várja. A nagyobb hangközlésekben haladó korál megszólaltatásában figyelemre méltó, hogy a szoprán-alt-tenor hármast a folytatásban számos alkalommal szólamkeresztezéssel vezeti, így a finoman kidolgozott szövetben némileg felpuhulnak a melódia markáns körvonalai.

A szó szoros értelmében vett imitációt mindössze egyet találunk a darabban, a 13. ütem végén, amikor a tenor *c*-ről induló skálaszerű, lefelé futó motívumát a szoprán két negyed késéssel megismétli. A cantus firmusban megismétlődő skálamotívumra (15. ütem) ugyanakkor a 15. ütem végén az alt ad ritmikai szempontból kissé variált választ.

A motivikus építkezésre, apróbb motívumok variálására és továbbszövéseire azonban annál több példát találunk, ez lesz az eszköze a nagy önállósággal rendelkező szólamok összefogásának. Néhány példát szeretnék mutatni ezekre a megoldásokra a teljesség igénye nélkül: az 1. ütemben minden szólam *f* hangról indul, amely a cantus firmus kezdőhangja is egyben. A szoprán felfelé haladó, a cantus firmust mintegy „előrajzoló”, az egész darabot átszövő skálamotívuma a basszus lassú léptű, ugyanabba az irányba tartó indításában visszahangzik, megfordítása a 4. ütemben ugyancsak a basszusban hangzik fel. Ennek a lefelé skálázó motívumnak a gyökere szintén a cantus firmusban található, a harmadik dallamsorban: a skála ott *c*-ről halad lefelé az alaphangig. Nem véletlen, hogy a dallam ezen részét feldolgozó területen (13–16. ütem) a többi szólamban is gyakrabban találunk felfelé vagy lefelé tartó skálameneteket. A darab vége felé újra hangsúlyosan bukkan fel a skálamotívum, de míg a darab elején felfelé tartó vonalakat látunk, itt a szólamok iránya megfordul: a 18. ütemben a szoprán *g*-ről, az alt *a*-ról indítja a motívumot, amire egy ütemmel később a basszus felel ugyancsak *a*-ról. Ezek a képletek egyben a dallam utolsó dallamsorának lefelé tartó vonalát is megelőlegezik (18–19. ütem).

A népénekben megjelenő kvartugrás (5. és 6. ütem) is több helyütt választ kap: a szopránban a 6. ütem végén, illetve az alt a 6–7. ütemek kapcsolásakor egy kvinttel mélyebben ugyancsak kvartot ugrik.

A 6–11. ütemek között például a basszusszólam vizsgálata ad az elemzőnek további lehetőségeket annak felismerésére, hogy a motivikus gondolkodás milyen mélyen jelen van a kompozícióban. (5. kottapélda) A 6. ütem *c-a-f* hármashangzata a cantus firmus első három hangjának tükörfordítása (1. szám); az ezt követő képlet a dallam 2. számmal jelölt szakaszával mutat rokonságot a karakteres leugró kvinttel; a 8–9. ütem anyaga ugyancsak rokona ennek, a kvintet tükörfordításban és augmentációban

szólaltatva meg. A kiemelt szakasz végén a basszus dallamvonalala pedig a darab elején a szopránban felhangzó, *f*-től *c*-ig szaladó skála, ami a cantus firmus kezdő dúr-hármashangzatának átmenő hangokkal kitöltött változata (1. szám).

5. kottapélda. *Régi hitben megújulva*, motivikus egyezések.

Mindezzel arra szerettem volna rávilágítani, hogy Gárdonyi neoreneszánsz motettáját a legmélyebb szintig tudatos szerkesztés jellemzi, a legnagyobb alázattal tisztelve Palestrina stílusa és a magasrendű egyházzene eszméje előtt. Ennek a szintnek az elérése persze kemény munka eredménye volt, amelyre Gárdonyi így emlékezett: „stílusgyakorlatok százainak szellemi gimnasztikához hasonló fokozatait járva, bele kellett tanulnom a stilizálásba: meg kellett szoknom a zenei képzelőerő fegyelmezését, ami a dallam és a ritmus, valamint az együtthangzás legapróbb részleteinek a tudatos megszerkesztésére vezetett.”²⁵

Mint a dolgozatom első fejezetében is láthattuk, a soproni évek után sem szakad meg teljesen a zeneszerző kapcsolata az evangélikus körökkel. *Magasztaló énekét* a Budai Egyházmegye 1961. évi pályázatára írta, ahol művével II. díjat nyert. A 6. számú kottapélda a nyomdai kiadás első oldalát mutatja, amelyet Nádasdy Lajos esperes küldött hálából Gárdonyinak, szeretetük és tiszteletük jeléül. A kórusmű alapjául szolgáló dallam ugyancsak a 16. századból származik, a *Prágai graduál*ból. A szövege az evangélikusok által használt verzió első, második és negyedik verse – lévén, hogy az ő felhívásukra küldte be a pályaművet.²⁶

²⁵ Gárdonyi, „Palestrina szakrális zenéje Kodály tanításában.”, i.m., 458.

²⁶ Ma 338. számú népénekként szerepel az evangélikusok énekei között, viszont az utolsó versszak, amelyben a címadó sor is szerepel ebben már nincs benne. Az 1957-es Keresztyén énekeskönyvben ez a 778-as ének, ott még szerepel ez a 4. versszak. N.N.: *Keresztyén énekeskönyv*. (Budapest: Evangélikus Világszövetség, 1957.) 382–383.

RFK. Koll. Nagykönyvtár
Debrecen
Kézirat

27757/E/3 Gárdonyi Zoltán
1962. június

A Budai Egyházműgye 1961. évi kórus pályázatán II. díjat nyert

Magasztaló ének

(Ék v. 778. sz.) GÁRDONYI ZOLTÁN

Moderato giusto

S. Is-ten né-kem e-róm, bi-zo - dal - mam, Nyu-go - dal-mam,
A. Is-ten né-kem e-róm, bi-zo - dal - mam, Nyu-go - dal-mam,
T. Is-ten né-kem e-róm, bi-zo - dal - mam, Nyu-go - dal-mam,
B. Is-ten né-kem e-róm, bi-zo - dal - mam, Nyu-go - dal-mam,

Süjt - son bár sok fáj - da - lom. Én ha-tal - má - ban bi-zom s ol-tal -
Süjt - son bár sok fáj - da - lom. Én ha-tal - má - ban bi-zom s ol-tal -
Süjt - son bár sok fáj - da - lom. Én ha-tal - má - ban bi-zom s ol-tal -
Süjt - son bár sok fáj - da - lom. Én ha-tal - má - ban bi-zom s ol-tal -

má - ban Él - tem foly - tá - ban
má - ban Él - tem foly - tá - ban él - tem foly - tá -
má - ban Él - tem foly - tá -
má - ban Él - tem foly - tá - ban

A szerzővel szereltesük és közöltesük jeleül
Budapest, 1962
Károly László
esepes

6. kottapélda. A *Magasztaló ének* nyomdai kiadásának első oldala.

Az első strófa Gárdonyi egyszerű korálharmonizációira emlékeztet, amelyekben a szoprán dallamát a többi szólam homofon kísérete támasztja alá. A dallam utolsó két negyedhangját meghosszabbította a zeneszerző, ezáltal a tagolási pontokat erőteljesebben jelzi a versszakok között. A kezdő három ütem előénekest idéz: a szólamok unisonóban

éneklik az első dallamsort, s csak utána nyílik ki többszólamúvá a szövet. Az eredeti népének második dallamsora (itt a 4–8. ütem) rendkívül markáns karaktert kap a kezdet nyolcadmozgásait „befékező” negyedek megjelenésével. Olyan hatása van az első sor után, mint egy hirtelen fellépő augmentációnak. A szigorúan homofon szerkesztésű első szakasz – az átmenőhangok kedvéért csupán egyetlen egyszer szerepel a cantus firmustól eltérő ritmusképlet a kíséretben (basszus 12. ütem) – egy rövid zárlati formula után c-mollban állapodik meg, majd kvinttel lejjebb, vagyis a szubdomináns irányban, f-mollban hangzik fel a második versszak.

A darab struktúrája alapvetően változik meg ezen a ponton: egyrészt a teljes szakasz a szopránt nélkülöző háromszólamú szerkesztése miatt. A polifon szövet fokozatosan épül fel: a második strófát a basszus indítja, az első dallamsorral, egy-egy ütem eltolással csatlakozik hozzá előbb az alt, majd a tenor szólam. Az eddig jellemző forte dinamika hirtelen pianóra vált. Egészen különleges a tenor szólam belépése (19. ütem): egy rakétaszerű felütéssel a következő ütemben magához ragadja a cantus firmus előadását. Ettől a ponttól már végig marad a tenorban a népének, az alt és basszus szólamok önálló életet élő kíséretével. Az első versszaknál említett ritmikai tagoltságot itt a kíséretben megjelenő folyamatos nyolcadmozgásokkal puhítja fel Gárdonyi, egyetlen helyet kivéve: a 20–21. ütemben a „jót remélek” szöveg kiemelődik a negyedek hatására. A 25–26. és 27–28. ütemekben az alt szólam motivikus értelemben kapcsolódik a tenor vezérdallamához: mikro-imitációkat találunk a tenor és az alt között az említett helyeken.

A második szakasz végén egyfajta fokozást érzékelünk: habár a cantus firmus utolsó előtti hangja konzekvensen itt is megduplázza értékét (30. ütem), a harmadik szakasz egy elízióknak köszönhetően a záróhang megszólalásának pillanatában máris kezdetét veszi (31. ütem), a szoprán dallamkezdő c hangja egy f-moll akkord kvintjeként szólal meg – a valós hangnemváltásra a c-moll felé csak három ütemmel később kerül sor.

A harmadik rész önmagában olyan hosszú, mint korábban az első kettő volt. Ennek legfontosabb oka, hogy a darab dramaturgiájában újabb fontos kompozíciós gondolat, a cantus firmus augmentációja jelenik meg. A bachi korálfantáziákra és motettákra emlékeztető zene ez: a fődallam hosszabb értékekben a szopránba kerül, míg a kíséret apró értékekben, de motivikusan a dallam anyagából kiindulva formálódik. Először lefelé tartó szekvenciális fordulatokat társít a két középső szólam a felfelé haladó dallamhoz, majd a 37. ütemtől ez megfordul, és ahogy a szoprán lefelé mozog, a három alsó szólam – a dallam kezdőmotívumát idézve – felfelé tör. Amíg az első két versszakban

Gárdonyi inkább modális jellegű harmóniakezelést és szólamvezetést használt, addig most a tonális gondolkodás felé fordul.

Különleges akusztikai élményt nyújt a tenorszólam a 41–47. ütemek között: egyre feljebb emelkedik, az utolsó két ütemben a mélybe ereszkedő szoprán fölé kerülve.

A strófa második felében a cantus firmus – mintegy az orgona pedáljára „hangszerelve” – a basszusba kerül, továbbra is augmentált ritmusértékekben. Rövid időre az alt kilépésével újabb háromszólamú, áttetszőbb hangzású szakasz jön létre, amely az Istent immár a teljes kórus apparátusán magasztaló, a darabot lezáró 55–61. ütemek előkészítéseként hat. Ezt a cantus firmus utolsó dallamsorára építő szakaszt látványosan indítja a darab legmagasabb hangja (g) a szopránban, amely valósággal kiragyog a hangzásoképből. Méltóságteljes barokk zárlat tesz pontot a kompozíció végére.

A következőkben egy olyan zsolnárfeldolgozást vizsgálok meg, amely sok szempontból hasznos előtanulmányként szolgálhat a kórusoknak az ilyen típusú, nagyobb lélegzetvételi alkotások betanulásához és előadásához.

Az 54. genfi zsolnár (1964) soraira írt művében Gárdonyi egy szimmetrikusan felépített, a homofón és polifón elemeket vegyítő, izgalmas kompozíciót alkotott meg. Bár léptékét tekintve kisebb méretű darabról beszélhetünk, a benne felvonultatott zeneszerzői ötletek és bizonyos szerkezeti elemek a nagyobb zsolnárfeldolgozásokat idézik.

Az eredeti zsolnárdallam szerzője Pierre Davantès, szövegét Théodore de Bèze írta, a fordítás pedig Szenczi Molnár Albert munkája. Gárdonyi a két részből álló darabhoz az első verset hiánytalanul felhasználja, majd a második rész szövegét úgy alakítja, hogy a 3. vers végét illeszti a dallam első felére, míg a második felére a töredékes negyedik verset alkalmazza, így alkotva meg egy „saját” strófát.²⁷

A dicsőítő tematikájú zsolnárszöveg hangulatában pontosan hozzáillő feldolgozást nyer. Már láttuk, hogy Gárdonyi előszeretettel indítja a cappella kórusműveit unisono szerkesztéssel: ez a megoldás egyfelől a gregorián intonációkra, másfelől a protestáns gyakorlatban a kántor a népéneket bevezető orgona-előjátékára emlékeztet. Az első vers első fele egyszerű korálharmonizációt kap, a zsolnárdallammal a szopránban, homofon, egyszerű akkordikus kísérettel.

Az első versszak második felében továbbra is a szopránban marad a dallam, de a kíséret „önálló életre kel” és imitációs belépésekkel szegődik a nyomába (a 14. ütemtől).

²⁷ Eredetileg a 3. vers ezen szakasza a zsolnárdallam végéhez illeszkedett volna, Gárdonyi azonban az első részhez illeszti hozzá.

A 19. ütemben a basszus és a hozzá unisono csatlakozó tenor veszi át a dallamot (19. ütem), s indítja a női szólamok imitációit. Zárkózott, csendes könyörgést hallunk itt, amelynek bensőséges atmoszféráját a piano dinamika és a háromszólamúvá redukált zenei szövet egyaránt hatásosan jeleníti meg.

A mű második nagy része továbbra is megtartja a tricinia-szerkesztést. A domináns C-dúrban indul, amelynek emelkedett, világos karakterét azonnal hangsúlyozza a tenor rakétaszerűen feltörő C-dúr hármashangzat-felbontása. A cantus firmus az alt szólamban hangzik fel, majd a 32. ütemben átkerül a tenorba. Alapvetően vékonyan hangszerelt ez a szakasz is, a tenor közel marad az althoz – olyan hatást kelt ez a felrakás, mintha női kar énekelne.

Ez a hangzáskép azonban tudatos döntés eredménye, ugyanis így a strófa második fele erőteljes zárószakaszként funkcionálhat. Visszatér az alaphangnem, az F-dúr: a tonika újbóli megjelenése, az unisono kezdés és a homofon faktúra egyértelmű utalás a mű kezdetére.²⁸

A mű szerkezete ugyanakkor e megoldás nyomán más szempontból is értelmezhető. Bár szövegileg és a zsoltdallam egysége alapján a két strófa két nagy egységet alkot, ha azonban a textúrát nézzük, úgy a darab homofón szerkesztésű első és utolsó szakasza áll szemben a háromszólamú két középső szakasszal – utóbbiakat előbb az imitációs szerkesztés, majd a hangnemváltás is elkülöníti az előzményektől és a befejezéstől. Ez a kettős kapcsolatrendszer adja azt az érzetet, amelytől az egész kompozíció egyetlen nagy gondolattá, nagy zenei ívvé áll össze.

Gárdonyi *54. genfi zoltára* izgalmas struktúrája és sokszínű technikai megoldásai alapján lélekemelő és kedvelt repertoárdarabja lehet az egyházi kórusoknak.

Az alfejezet zárásaként a *Paradicsomnak te szép élő fája* (1958) kezdetű dicséret alapján született vegyeskari művet vizsgálom meg. A különleges hangzású és korábbiaktól eltérő szerkezetű alkotás cantus firmusa részletesebb bemutatásra érdemes.

„»A Krisztusnak a keresztfán lett hét szavából« szerzett régi magyar passióének a versfők tanúsága szerint a 17. században élt Pécseli Király Imre saffikus verse. A régi hagyomány szerint Krisztus keresztre: élőfa. Énekünkben az ősi életfa úgy jelenik meg, mint maga Krisztus.” – írja Pap Anette az ének szövegéről.²⁹ A 18. századi Kolozsvárról származó dallamon Gárdonyi néhány kisebb korrekciót végzett: az eredetileg 4+4+2

²⁸ A 47. ütem basszus-szólamának első hangja sajtóhiba: nem *c*, hanem *d*, ami a kéziratban jól látszik, de a harmóniai környezet is egyértelművé teszi.

²⁹ Papp Anette: „Krisztus hét szava a keresztfán.” <http://egyhazzene.reformatus.hu/v/277/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2023.08.03.)

ütemből álló éneket az utolsó, rövidebb sor kibővítésével háromszor négy ütemessé változtatta. Ezt úgy valósította meg, hogy az utolsó előtti negyedből félkotta, a záróhangból pedig egészkotta lett. A dallam szerkezetét ez oly mértékben befolyásolja, hogy a lendülettel záró dallam ezáltal egy kényelmes kiszélesítést nyer, nyugodtabb tagolással lép tovább a következő strófára.

„Csomasz Tóth Kálmán javaslata szerint a passió éneklési szokásai szerint 1–3. valamint 12–15. verseit a gyülekezet együtt énekelheti, a közbülsőket pedig egy elbeszélő (női) és egy Krisztust megszemélyesítő férfi hang.”³⁰ Erről a szokásról nagy valószínűséggel Gárdonyi is tudomással bírt, mert a kórusműben pontosan ezek közül a versek közül választotta ki a megzenésítendő strófákat (1., 12., 15.). Ennek fényében érdekes, hogy a középső vers a basszus szólamba került, bár valószínűsíthető, hogy sokkal inkább ismét egy „pedáldallam” igénye, semmint a passióének hagyományai – miszerint Krisztus hangját férfihang jeleníti meg – áll a döntés hátterében. Ettől függetlenül látni fogjuk, hogy a nő-férfi kettősség folyamatosan jelen van a darabon belül.

A három részből álló műben a két külső versszakban a női szólamoknál van a dallam e-mollban, míg a középső versszakban – együtt az 1# előjegyzésből a 2# felé való kitéréssel – a *h*-ről induló dallam a mélyfekvésű basszus hangszínnel társul. Az egész darabra jellemző, hogy az alapvetően mély járású dallam mellett – függetlenül attól, hogy a felső vagy alsó szólamban halljuk éppen – a tenor szólam nagy önállósággal bír, mintha egy virtuális második cantus firmust hordozna. Hasonló a helyzet a korábban tárgyalt *Bocsásd meg, Úr Isten* kezdetű darabhoz: a magas férfi szólam többször is a szoprán fölé kerül, így akusztikailag kiemelkedik a szövegből és kulcsszerepet játszik a harmóniai és dallami történésekben.

Az első versben (1–16. ütem) az altban, majd a szopránban felhangzó népénekdallam és a férfikar hozzájuk járuló kísérete nem egy metrumban mozog: a népének a korábban említett 4+4+4+4 ütemes tagolást követi, míg a kíséret 3+3+4+4+2 ütemekre osztja fel a zenei anyagot. A harmóniak és a dallam is két külön világból indulnak: a dicséret dallama természetes moll hangsorban áll, míg a férfikar az első nyolc ütemben a tenor *aisz* módosított hangjának köszönhetően a cigányskála kivágatából álló hangkészletben mozog.

³⁰ N.N.: „491. Paradicsomnak te szép élő fája.” <https://enekeskonyv.reformatus.hu/digitalis-reformatus-enekeskonyv/enek/483/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2023.08.03.)



7. kottapélda. A cigányskála első öt hangja.

A 2. és 5. ütemben a dallam *d* hangjával együtt ezek egy egészhangú skála hangjaiból is felépíthető hangzatot alkotnak (*d-e-fisz-gisz-aisz*), amely harmónia Liszt zenéjét idézi meg. Az *e-h* tiszta kvintből a *d-fisz-aisz* bővített hármashangzatra lépő harmóniaváltás – az előbb említett metrikai megoldással látszólag elszakadva a cantus firmustól – háromszor ismétlődik a „Kegyes Jézus, Istennek Bíránya” szövegre, mintha szerzetesek monoton zsolozsmáját hallanánk. Az egészhangúság nyomait találjuk még a 26. ütem utolsó szoprán hangjától indulva az alt 28. üteméig (*cisz-h-a-g*).

A különböző hangsorok jelenléte figyelhető meg a 7–10. ütemek anyagában. Leginkább szembeűnő ez a tenor szólamban, ahol a modális hangsorok dallamvezetési szabályszerűsége érvényesül: egy *e*-alapú dallamos moll skála jellegzetes, felfelé tartó *h-cisz-disz-e* menetét visszafelé már *e-d-c-h* hangokkal szólaltatja meg. Látens módon még a kromatika is jelen van a szólamok szövetében, amely egy helyen egyértelműen is előbújik: a 13–14. ütemben az alt *d-cisz* lépését a 15–16. ütemben a tenor folytatja (*c-h-aisz*).

Ez a későromantika és 20. századi zene határán mozgó harmóniakészlet erős eszközzé válik Gárdonyi kezében a keresztút fájdalmának, a passiótörténet drámájának megjelenítéséhez. A hatást fokozzák az állandóan felbukkanó *a-disz* tritonuszok (2., 5., 10., 26., 31., 47–48. ütemek), a végső zárlat előtti ütem fájdalmas *c-h* kisszekundja az alt és tenor között (50. ütem), valamint a 49–51. ütemben az alt szólamban felhangzó keresztmotívum. (8. kottapélda). Ezek a tudatosan használt kifejezőelemek Gárdonyi darabjában tökéletes egységben szolgálják a szövegkifejezés céljait, úgy, hogy alkalmazásukkal a zeneszerző nem lépi át az egyházzenei gyakorlatban még tolerálható modernség határát.

Habár a darab vegyeskarra készült, mégis folyamatosan jelen van benne a női kar és férfikar szembeállítás. Az első versszakban a női kar által bemutatott cantus firmushoz a férfikar ad a metrikus rendet felborító kíséretet. A népének második strófája a basszusba kerül, amelyhez az előbb látott „ellenmetrum” rendjét követve most a két női szólam – a végén a tenorral kiegészülve – társít dallamos ellenszólamokat. A harmadik versszakot unisono kezdik a női szólamok, a szoprán viszi a dallamot, a férfiszólamok szintén unisono kísérik őket imitációs jelleggel (34–40. ütem). A passió éneklésének szokását

ismerve tudatosságot érzek a férfi- és női kar látványos elkülönítésében: ezt az elválasztást nem találjuk meg máshol Gárdonyi vegyeskari egyházzenejében.

The image shows a musical score for a choir. It consists of five staves. The lyrics are: nek. id - ves - sé - günk - nek. sé - günk nek. sé - günk - nek. A red rectangular box highlights the notes and lyrics 'id - ves - sé - günk -' in the second staff.

8. kottapélda. *Paradicsomnak te szép élő fája*, 49–51. ütem: keresztmotívum az altban.

A harmadik, egyben befejező versszakban Gárdonyi a dallam kezdőmotívumának daktilusát kihasználva ellentmondást nem tűrően szab irányt a zenei történéseknek. A lány pianóval éneklő női szólamokkal szemben a férfikar felfelé tartó szekvenciája mintha a Golgotára tartó menetet akarná szimbolizálni: a darab rendkívül erős koherenciájából fakad, hogy az előbbieken tárgyalt metrikus kétértelműség itt is felfedezhető az egymáshoz képest eltolt ütempárok párbeszédében.

A darab utolsó ütemeiben, az „És megszerzője szent békességünknek, idvességünknek” szövegrészhez érkező (41. ütem), a szólamok újra egyenrangúvá válnak, kis imitációkkal haladnak együtt a zárlat felé, amely a daktilusok ritkulásával, a korábban említett, a fájdalmat kifejező keresztmotívum elhangzása után megnyugodva simul bele a záró E-dúr akkordba.

Jól érzékelhető, hogy Gárdonyi a nagyobb, összetettebb műfajok felé fordulva egyre többször nyúl a komplexebb zeneszerzői megoldások eszköztárához. Ennek megfelelően egyre színesebbé válik a paletta – a reneszánsz stíluselemek mellett Palestrina, Bach és Liszt zenéjének jellegzetes, olykor merészebb fordulatai is felbukkannak kis motettáiban

Az önálló invencióból származó kis motetták esetében legnagyobb részben ugyanazokat a jellegzetességeket figyelhetjük meg, mint a cantus firmusra írt társaiknál. Szerkezetüket tekintve többségükben két- és háromrészes formák; harmóniavilágukban és szólamvezetésükben közepes nehézségűek, elsősorban az egyházi énekkarok

repertoárjába illeszkednek. A *Szívemnek kösziklája* című gyűjteményben a következő darabok sorolhatók ide: *Jelige; Énekeljete az Úrnak; Hálaének; Ahova te mégy; Epigramma Kodály Zoltán emlékére, Jób könyvéből. A Magasztaló ének* kötetből ide tartoznak: *Ahova te mégy; Szép könyörgés.*

Az 1963-ban született *Hálaének*et – bár teljes mértékben önálló kompozíció – első hallásra cantus firmus-feldolgozásnak vélénk. Ennek okai a következők: szövegének alapja a 111. zsoltár első, második és hatodik verse – Szenczi Molnár Albert fordításában –, ami nem kapott önálló melódiát a genfi zsoltároskönyvben, ezért a népszerű 24. zsoltár dallamával éneklük az istentiszteleteken. Gárdonyi azonban – mintegy pótolva a hiányt – saját cantus firmust komponált a szöveg számára, amely a háromrészes kórusmű első és harmadik részének alapjául szolgál. A második versszak ettől eltérő, saját zenei anyagot és karaktert kap – a *Hálaének* így végül hasonlóságot mutat a strófikus zsoltárfeldolgozásokkal.

A kórusmű szerkezetét tekintve háromtagú visszatérő forma: ABA_{var}, amelynek további belső tagolódását a Szenczi-féle fordítás rímképlete erősen meghatározza (aabccb). Gárdonyi követi ezt a szimmetriát a zenei felépítésben: ha a rímképlethez alkalmazott kisbetűs jelölések alatt mindig azt a rész-dallamsort értjük, amelyeknek végén az adott betűvel jelzett rím szerepel, akkor azt látjuk, hogy az azonos betűvel jelzett területek ritmikája egyező, mindössze a b-jelű, nyújtott ritmussal induló sorok között található egy minimális eltérés.

Nemcsak a háromtagú forma utal a bécsi klasszikus hagyományra, a teljes első rész a klasszikus periódus dramaturgiáját követi: a kezdő versszak első három részszora egy zenei kérdést tesz fel domináns irányú kitéréssel (előtag), amelyet a *cisz* vezetőhang is megerősít.³¹ Erre válaszol a második rész három részszora, tonikára érkezve (utótag).

A G-dúrban álló első rész (1–21. ütem) – a Gárdonyi kórusműveiben igen gyakran megjelenő – unisono intonációval indul egy háromütemes, önmagában is szimmetrikus ritmikájú frázissal. Az előtag három részszora jól elkülönül egymástól a levegővételeket jelző cezúrák mentén, de karakterben és harmóniakezelésben is fokozás érezhető: az első részszor unisonója után a második négy szólammá nyílik, a harmadik részszor a már említett domináns irányú modulációt hozza. Az előtag zengő forte dinamikájával ellentétben az utótag indulásakor (10. ütem) a piano jelzés mellett a szövet kétszólamúvá válik (c részszorok), majd a záró részszor (18–21. ütem) ismét a teljes kórus apparátusán

³¹ A Kántus tulajdonában lévő hagyatékban megtalálható kéziratban a 7. ütem tenor szólamvezetésében is *cisz* hang szerepel a *Szívemnek kösziklája* című kiadványban analóg helyén szereplő *c* helyett. Jelzetszám: R7797/E/6.

harsan fel, erősítve rokonságát az előtag harmadik részsorával (a rímképletben szintén b sor).

A második versszak (22–44. ütem) teljesen új zenei anyagot és szerkezetet kap Gárdonyitól. Az első rész G-dúr hangnemét itt a párhuzamos e-moll váltja: azonban helyesebb lenne ezt e-eol modalitásként azonosítani, mivel a Gárdonyi által komponált dallam a genfi zsoltárok modális ritmus- és dallamvilágát idézi. A 16. század reneszánsz világára emlékeztet, ahogyan az egész strófát kétszólamú kánonra építi fel a zeneszerző, így ebben a szakaszban a vertikális harmóniai gondolkodásnál erősebbek a melódiavezetés horizontális szempontjai. A „kissé nyugodtabban” előadói utasítással ellátott középrész szerkezetét ekként nem is a szimmetria jellemzi, hanem a kánonszerkesztés fegyelme – tizenegy ütemre tizenkét ütem válaszol. A hangzáskép régiessége és a kánonszerkesztés talán az idő végtelenségét, örökkévalóságát ábrázolja.

A basszus szólam indítja az eol dallamot, amelyet az alt ismételt egy ütemes távolságban. A strófa második felében a tenor veszi át a basszustól a kánon vezetését (33. ütem), a kezdőmotívum ismétlésével, egy terccel feljebb. Erre most a szoprán felel, szintén egy ütemes eltolással. A középrész egy ponton mutat távoli rokonságot az első és a harmadik résszel, mégpedig a verset záró részsorban (39. ütem). Itt a férfikar unisonóban egyesül, amire a női kari unisono felel. Habár dinamikai szintjében nem emelkedik ki ez a néhány ütem, a szólamok duplázása révén ez a hatás mégis létrejön – ezáltal a záró sor itt is hangsúlyossá válik annak ellenére, hogy sem a dallam, sem a ritmus nem mutat kapcsolódást az első szakasz záró sorával.

A harmadik versszak (45–65. ütem) variált visszatérésként értelmezhető. Újra G-dúrban járunk, az első versszak dallamát halljuk, viszont a felrakás és ezáltal a hangzáskép dúsabb, ünnepi jellegű. Az egyszólamú intonációt és az azt követő szigorú homofóniát itt szabadabb szerkesztésű ellenpont váltja: a női szólamok önállósulva elszakadnak a férfikar unisono vezetett cantus firmusától. A domináns irányú kitérés után a szopránba kerül a dallam, s négy szólamban folytatódik – a dinamika ennek megfelelően csak mezzofortéig süllyed. A művet egy kodetta zárja, az eddig is hangsúlyos utolsó részsor megismétlése: a reneszánsz hagyományt idézve a tenorba kerül a dallam és tiszta kvint-oktáv hangzással (terc nélkül) csendül ki a kórusmű. Az egyre erőteljesebbé váló hangzáskép természetes módon teljeseedik ki a záró strófában – az emelkedett hangvételi hálaadást szolgálva.

Gárdonyi Zoltán *Hálaének* című kórusműve szép példája a Kodály-iskola stílusát követő komponálásnak: a szöveghez illeszkedő saját cantus firmus megalkotása, a régi

korok szerkesztési elveinek érvényesítése felidézik a Kodály-osztály sajátos légkörét, amelyben ez a fegyelmezett, sokrétű zeneszerzői gondolkodás alapvárás volt. A mű nem tartozik Gárdonyi nehezebb művei közé, rövidsége és az egyszerűbb kompozíciós technikákat felvonultató anyaga – homofon szerkesztés és kánon –, a szólamok viszonylag kis hangterjedelme, valamint könnyen megjegyezhető dallamossága révén kiváló ünnepi műsorszám lehet az egyházi kórusoknak.

A következőkben egy közkedvelt bibliai szakasz két különböző megzenésítését vetem egybe. Ruth könyvének első fejezetében (Ruth 1, 16–17) található az *Ahova te mégy* kezdetű versek, amelyek Gárdonyit tizennégy év különbséggel két kórusmű megírására indították. A szöveg a hűségéről, odaadásról és alázatról szól, ezért rendszerint esküvői szertartásokon találkozhatunk vele – jóllehet ez félreértés, hiszen itt két asszony, anyós és menyé párbeszédéről van szó.

Vizsgálatomat a korábbi, **1956-os verzió**val kezdem, amelyik az egyházi kórusok körében ugyancsak nagy népszerűségnek örvend, és amit Gárdonyi eredetileg a Fóti Református Énekkar számára komponált. A darab három részre tagolódik – ami tartalmi szempontból inkább kettő –, ahol a harmadik részt a második rész megismétlése adja, rövid, néhány ütemnyi kódával kiegészítve. Az alapvetően homofón szerkesztésű mű vezető dallama végig a szoprán szólamban található – ezt a szerkesztést egy-két polifón gesztussal oldja fel Gárdonyi. Rögtön a mű elején, a puha *d* hangból kibomló első rövidebb szakaszban: az egyetlen hangból induló darab az egymás után belépő szólamok révén az ötödik ütemben éri el a négyszólamúságot.

Az első rész felépítése a szimmetria és aszimmetria érdekes ötvözetét mutatja: az egyenlő két tagból álló, 9+9 ütemes zenei kérdés–válasz mindkét tagjának végén egy ütemes bővülés található (4+5) – talán a gyülekezeti énekgyakorlatból ismerős megnyúlt záróhangokat idézve. Az első kilenc ütem kísérőanyaga a dallam nyitómotívumából táplálkozik: a légiesen könnyed szinkópák és az egyenletes nyolcadmozgások a szövegben felsejlő vándorlás hangzó szimbólumaiként is felfoghatók. Az egymást visszhangzó, hosszú hangokkal induló kísérőszólamok a zenei térbe helyezve talán a szereplők bizonytalan jövőjét jelenítik meg, amelyet a vállalt együvé tartozás tesz elviselhetővé – erre utal a 10. ütemtől megjelenő szöveg („néped az én népem és Istened az én Istenem”) homofon kinyilatkoztatása.

A halál gondolata nagyfokú zaklatottságot kölcsönöz a második rész (19–41. ütem) indításának, amely önmagában egy 4+4 ütemből álló, szabályos periódus. A kétely hangját erősítik a dallamsorok szinkópás indításai, a *h*-alapú összhangzatos moll

hangkészlet, továbbá a biztonságot adó alap, a basszus szólam hiánya. A szoprán dallamának szűk kvintes ambitusa és a szólamok között megbúvó bővített szekund hangköz együttes hatása két tőről fakadhat: egyrészt Liszt zenéjének hatásáról árulkodik, ugyanis Gárdonyi a feszültség kifejezésére gyakran nyúl a bővített szekundhoz moll dallam esetén; másrészt a közel-keleti zenét idéző atmoszféra a bibliai történet helyszínére is utal.

A feszültséget a hangnemi viszonylatokban is érzékelteti: a D-dúrban induló első rész egy III. fokú *fisz*-alaphangú, terchiányos akkorddal zár, amely – a hiányzó terc ellenére – mellékdominánsként viselkedik, autentikus lépéssel a második rész *h*-alaphangját célozva. Ez a hangnem a D-dúr párhuzamos molljaként egy természetes folyamatba illeszkedik, azonban Gárdonyi azonnal újabb mellékdominánsként jeleníti meg a terc felemelésével (*disz*) és a dallamokban szereplő *a*-szeptimhanggal, így a teljes terület (19–26. ütem) a megérkezés helyett az e-moll felé tartó domináns funkciót nyer. Az újabb alaphangnemet a 27. ütemben éri el, ahol hosszabb szünet után a basszus is csatlakozik a többi szólamhoz – ismételten szinkópás ritmussal erősítve meg a fogadalom kimondását: „Úgy tegyen velem az Úr akármit, hogy csak a halál választ el engem tőled.” A zene rendkívüli dinamikával halad tovább, az e-moll érintése után a párhuzamos G-dúrba tér (30. ütem), majd a halál újbóli említésével (32. ütem) ismét talajt veszít, zaklatottan siet a zárlat felé: a *cisz* és *c* hangok váltakozása révén a tonalitás-érzet sem erős, a G-dúr és a D-dúr lehetőségei között inog. Végül a 36. ütemben utoljára kiemelt „halál” a maga mellékdomináns D-dúr terckvartakkordjával és az azt követő ütem *b*-re épülő bővített négyeshangzatával és annak egy *e*-alapú félszűk szeptim terckvartfordítására való oldásával egy pillanatra még a *g*-moll lehetőségét is felvillantja. A 38. ütem A-dúr szeptimje azután már biztosan vezet a 41. ütemben elérkező, kitisztuló D-dúr zárlatra.

Az első rész nyugalomához és letisztultságához képest a második rész drámai pillanatokban bővelkedik, amelyeket Gárdonyi a hangsorok és hangnemek, valamint a homofon és polifon szerkesztés változtatásával ér el. A polifon elemek az emberi érzelmeket és gesztusokat jelképezik: bizonytalanság, vívódás, valamint a halál gondolatától való félelem, míg az isteni jelenlét és az általa való vezetettség a homofon szakaszokban nyilvánul meg. A drámai második rész ismétlése után következő kóda visszhangszerű imitációkkal él, amely az újra és újra kimondott fogadalom elhangzásával Istenben találja meg a végső választ.

Az egyszerű gesztusokkal és dallami fordulatokkal dolgozó művet sokszínűsége és drámai kifejezőereje közkedvelté tette a kórusok körében, közepesen képzett együttesek is biztonsággal és tartalommal kitöltve tudják megszólaltatni.

Már első ránézésre is feltűnő, hogy a bibliai szöveg 1970-ben merőben más feldolgozást kapott. Gárdonyi nem a korábbi változatot gondolta tovább, vagy annak zenei anyagát dúsította, cserélte néhol – teljesen új invenció öltött testet az új darabban.

Az *Ahova te mégy (1970)* ezen változatában az első feldolgozás négyszólamúsága helyett a tenort nélkülöző háromszólamú letétet találunk. A faktúra különlegessége, hogy a férfiszólamot kimondottan magas basszusoknak (baritonoknak) szánta a zeneszerző. A metrum is változik, a 2/4-ről 3/8-ra. Habár a darabok *d*-alaphangja közös, az 1956-os verzió D-dúrját itt d-moll tonalitás váltja. Ugyan mindkét darab kivilágosodó dūr befejezést kap, ám míg az első verzióban ünnepélyes kijelentést fejez ki a himnikus D-dūr kóda, addig itt az ígéret szelíd határozottságát erősíti meg a pikárdiai terces dūr akkord.

A későbbi verzió egyik fő szervező elve a kánon: az első tizenhat ütemben az alsó szólam szinte végig tökéletes kánont alkot a szopránnal, csak a zárlati négy ütemben tér el attól. A 17. ütemtől a kánon a ritmika szintjén tovább folytatódik a 30. ütemig, a dallamvonal azonban már más a két szélső szólamban. A 31. ütem végétől a faktúra távolról a kezdeti többszólamúság *faux bourdon* technikájára emlékeztet – ebben a gregoriánból származó dallam a legtöbbször a szopránba kerül, amit alatta kvart távolságra az alt, szext távolságra a basszus követ párhuzamban – a szólamok összessége alap- vagy szexthelyzetű hármashangzatokat alkot. Ugyanezen a helyen változik a női és férfi szólamok közötti kapcsolat is: a 32. ütemtől a szoprán önállósul, az eddig vele tartó alt a baritonszólamhoz csatlakozik. Az eredeti felállás a kódában (40–47. ütem) tér vissza.

A két mű különbségeit mélyebben megvizsgálva megállapíthatjuk, hogy a szöveg tagolása és hangsúlyos pillanatai néhol átrendeződnek. Például míg az első verzióban a „halál” szónál bocsátkozik ismétlésbe Gárdonyi, addig a második feldolgozásban ezen kívül az „úgy tegyen velem az Úr” kifejezés is – fanfárokra emlékeztető motívumokkal – négyszer hangzik el. Illetve egy helyen a szövegből egy szót is kihagy.³² Apróbb érdekesség lehet a férfi és női szereplők különválasztása az 1970-es darab kapcsán, ami a korábbi verzióban még nem volt jelen: a szöveg esküvői gyakorlatokban történő felhasználása adhat magyarázatot erre a kettősségre.

³² A 25. ütemben hiányzik a bibliai szövegből az *is* kötőszó.

A jelentős különbségeken túl mindazonáltal párhuzamokat is találunk a Ruth könyve 16–17. versének két megzenésítésében. A legfontosabb ezek közül a darabok tagolásában lelhető fel: a második változat is két nagyobb részre és egy kódára osztható fel – igaz, itt az első felét is megismétli Gárdonyi. Ebből fakadóan az 1956-os változatnál mindössze hét ütemmel rövidebb. A dallamvezetés tekintetében is felfedezhetünk rokon vonásokat: a szoprán által vitt fő melódia mindkét esetben felfelé halad, a dallamvonalak közös váza egyértelműen kirajzolódik.

1956-os verzió

A-ho-va te mégy, o - da me - gyek, és a-hol te meg-szállsz, ott szál-lok meg; ____ né -

1970-es verzió

A - ho - va te mégy, o - da me - gyek, és a - hol te meg-szállsz, ott szál-lok meg;

1956-os verzió

- ped az én né - pem és Is - te - ned az én Is - te - nem. ____

1970-es verzió

né - ped az én né - pem és Is - te - ned az én Is - te - nem.

9. kottapélda. *Ahova te mégy*, a dallamvezetés hasonlóságai.

Ezen felül az „Ahol te meghalsz” kezdetű sor mindegyik verzióban egy mellékdomináns hangzatot jár körül, illetve a dallamokban ütköző bővített szekund megjelenése – előbb *c-disz*, majd *esz-fisz* – is markáns hasonlóság. Ugyanitt a szoprán frázisa megegyezik a négyszólamú letét alt anyagával. Végül pedig a szöveg érzelmi csúcspontját – „csak a halál választ el engem tőled” – mindkét feldolgozásban erős eszközökkel érzékelteti a komponista: az első esetben a 37. ütem váratlanul megjelenő mollbeli hangzatával, a második esetben pedig a struktúrában a korábban már említett szólampár-cserével (32–39. ütem).

Az *Ahova te mégy* motették – bár sok ponton mutatnak fel hasonlóságokat – a hangnem, a lüktetés és a szólamok egymáshoz való viszonya tekintetében mégis

olyannyira markáns saját vonásokkal rendelkeznek, amelyek alapján az 1970-ben született feldolgozást egyértelműen önálló műnek, nem pedig a korábbi kórusmű variánsának kell tekintenünk. Ugyanezt tapasztalhatjuk majd a későbbiekben a *107. genfi zsoltár* feldolgozásai esetében is: ebből azt a következtetést is levonhatjuk, hogy a szóban forgó két szöveg kiemelten fontos volt Gárdonyi számára.

2.5. Nagy motetták

Ebben az alfejezetben Gárdonyi azon komplex kórusműveit vizsgálom meg, amelyeknek előadása egyfelől emelt szintű analitikus ismereteket, másfelől – a drámai kifejezés és a hangzások igényessége szempontjából – magasabb elvárásokat támaszt a karnagyok és a kórusok felé. Ezek a darabok már elsőrangúan alkalmasak arra, hogy a liturgia keretein túllépve a koncerttermek pódiumán és a templomi hangversenyek műsorán is megjelenjenek. Úgy gondolom, komponálás közben Gárdonyi tudatosan törekedett erre: ki akarta emelni ezeket a darabokat az egyházzene szűkebb kereteiből.

Az alábbi cantus firmusra komponált nagy motetták találhatók a Szívemnek kősziklája kötetben: Szelíd szemed, Úr Jézus; A 148. zsoltár; Szívemnek kősziklája; A 107. genfi zsoltár; Az Úr az én pásztorom. A Magasztaló ének című gyűjteményben a következők szerepelnek: A megváltottak hálaéneke; Áldott legyen az Istennek neve; Oh én kegyelmes Istenem; Élet és békesség; Isten a mi oltalmunk.

A folytatásban elemzendő alkotások még egy szempontból különlegesek: az alapjukat képező cantus firmusokat Gárdonyi többszöri feldolgozásra is érdemesnek találta.

Az első darab az életmű 1990-es években újtárra indult hazai újrafelfedezése óta egyre gyakrabban hangzik fel énekkari hangversenyek programjában, egyházzenei körökben pedig vitathatatlanul alapművé vált. A *Szelíd szemed, Úr Jézus* kezdetű népének eredetileg finn területekről került át a hazai gyakorlatba, magyar fordítását éppen az a Podmaniczky Pál evangélikus lelkész végezte el, aki a harmincas években Gárdonyival együtt a soproni teológián tanított a pécsi tudományegyetem kihelyezett karán.³³

A dicséret első feldolgozása 1935-re datálható: ebben az évben az *Evangélikus Népiskola* kottamellékleteként egy négyszólamú férfikari változata jelenik meg.³⁴ 1959-

³³ N.N.: „Podmaniczky Pál.” In: Kenyeres Ágnes (főszerk.): *Magyar életrajzi lexikon. Második kötet. L–Z.* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1982.) 423–424.

³⁴ Ez a kotta még nem került elő. A Győri-féle műjegyzék még vegyeskari alkotásként szerepeltette, de a

ben publikálta Gárdonyi a vegyeskari változatot, amely akkor a pesti evangélikus egyházmegye belső használatára készült – miként erről a hagyatékban fellelhető kotta és Gárdonyi Zsolt közlése is tanúskodik –, később az evangélikusok által kiadott *Karénkeskönyv* közli ugyanezt a verziót.³⁵ Ugyancsak a *Szívemnek kősziklája* gyűjtemény jegyzetében olvashatjuk, hogy a zeneszerző 1979-ben egy német nyelvű változatot is készített, ami feltehetőleg megegyezik a debreceni hagyatékban található újabb – magyar szöveggel ellátott – verzióval, amely a függelékben látható.

A következőkben a *Szelíd szemed, Úr Jézus* első vegyeskari, 1958-as keletkezésű változatát vizsgálom meg tüzetesebben, ami a korábban már említett népszerűséget vívta ki magának. Gárdonyi Zoltán e művében mind a négy énekeskönyvi versszakot külön harmonizációval és karakterrel látta el. Izgalmas a darab hangnemi terve, amelyben egy helyütt eltér a klasszikus, a kvintkörön általában a szomszédos hangnemek felé történő kitekintéstől – az alaphangnem d-moll, amely a második versszakban domináns irányba, a-mollba, majd a harmadik versszakban váratlanul az a-moll tercrokon hangnemébe, cisz-mollba modulál, hogy a negyedik strófánál visszatérjen az alaphangnembe. A mű szerkezete ennek megfelelően alakul: az első és negyedik (alaphangnemű) versszak homofon letétet kap, míg a két közbülső versszakban (a-moll és cisz-moll) inkább a polifon struktúra dominál.

Az első versszakban a szopránban felhangzó népének orgonajellegű harmonizálást kap, amelynek dinamikai jelzései is a hangszerszerű gondolkodást igazolják. A szólamok egymáshoz viszonyított fekvése határozza meg alapvetően a hangerő mértékét is: a szűk fekvésű pianóból – egyetlen *d* hangból indulnak a szólamok – az ötödik ütemre, a harmadik dallamsorra érik el távolságuk maximumát a basszus és a szoprán közötti több mint egy oktávval, ezáltal a szakasz dinamikai tetőpontját is kijelölve (*mezzoforte*). Ezt követően a kvint-terjedelembe összeháruló szólamok a 6. ütem végén a versszak leglágyabb pontjához érkeznek. A záró dallamsorra lépve a szöveg szelíd könyörgését hangsúlyozza az álzárlati VI. fok, és a belőle kibomló, lefelé hajló basszus-szólam, amely egy pillanatra megtöri az eddig jellemző anapestus-ritmikát. A motivikus építkezés kérdésében ugyanis az első versszak rendkívül egységes, a dallamot indító felütéses képletből táplálkozik a teljes szakasz szerkezete. Az energikus, általában

Kántori rovathoz tartozó szóbeli közlésből kiviláglik, hogy férfikarra született meg 1935-ben. Hamar Gyula: „Kottamelléleteink.” *Evangélikus Népiskola* XLI/3 (1935. március): 96.

³⁵ Gárdonyi Zsolt, a műre vonatkozó közlése a *Szívemnek kősziklája* című kiadvány jegyzetében olvasható. Gárdonyi Zsolt (közr.): *Szívemnek kősziklája. Gárdonyi Zoltán egyházi kórusművei I.* (Budapest: Református Egyházzeneészek Munkaközössége, 1999.) V. Az említett hagyatéki kotta a Debreceni Református Kollégium Nagykönyvtárának R7797/E/17. számú jelzete alatt található.

a lovaglást idéző anapesztus egyébként a zenetörténet során egyik gyakran használt eleme a zenei fokozás felépítésének.³⁶ (10. kottapélda)

A kifejezőerőt növelik a szép számmal alkalmazott madrigalizmusok is, mint például a „szelíd szemed” szöveghez társuló prím hangközök és szekundlépések; látványos a tenor szólam virtuális szoprán fölé ívelése a „vétkemet” és a „ne vesse meg” kifejezéseknél, amellyel ugyancsak a szöveg drámaiságát kívánja fokozni. A harmóniai szövetben is megjelenik ez a feszültség: a „ne vesse meg” szavakra egymásnak feszülő diszszonanciák – *b-cisz* szekund (5. ütem vége) és *c-cisz* keresztállás a tenor és szoprán szólamok között (6. ütem) – figyelhető meg, utóbbi előkészítéseként a tenor váratlanul felfelé ugrik egy kvintet, a szoprán fölé tornyosulva. Mindezek hozzájárulnak ahhoz, hogy a bűnbánatból és önmarcangolásból eredő feszültséget kézzelfogható közelségbe hozza a zeneszerző a hallgatósághoz.

10. kottapélda. A *Szelíd szemed* anapestusai.

A második versszak a bűnei láttán magába roskadt ember hangját szólaltatja meg. A cantus firmus az altban hangzik fel, áttetszően vékony kísérszövettel: a váratlanul egy szólamban induló népénekhez előbb a basszus, majd az őt imitáló szoprán csatlakozik (két rövid motívummal). A ritmika eddigi éles dinamikája tompul, két nyolcadra itt már három negyed következik – egy anapestus mellé egy spondeusz is kerül –, ami a korábban jellemző „zakatolást” elgondolkodó elmélkedéssé alakítja. A meghitt és visszafogott hangulatból a dallam felkiáltásszerű harmadik dallamsora billent ki

³⁶ Gondoljunk például Rossini közismert *Tell Vilmos-nyitányára* és egyéb hasonló példákra.

bennünket a cantus firmushoz tercparhuzammal, képzeletben felülről csatlakozó tenor szólammal megerősítve. Ehhez előbb a basszus imitációja, majd a szoprán drámai felkiáltása társul a magas *e* hangról induló motívumával: „Adjon békét”. A fokozáshoz Gárdonyi újra felhasználja az alt szólamban a felütéses anapesztus ritmusképletet, amelyet azután folyamatos negyedmozgással vezet vissza a mélybe, hűen a szöveg és zene kapcsolatában kifejezett lelkiállapothoz.

A strófa zárása hosszabb is egy ütemmel a megnyújtott záróhang miatt: a lassuló folyamat elbizonytalanítja a hallgatóságot, ennek hatására a következő versszak cisz-moll hangneme szinte észrevétlenül születhet meg. A szopránban megjelenő módosított hangok által a záró A-dúr akkord az I. fok helyett az új hangnem VI. fokaként is értelmezhető. Különlegessé teszi a váltást az a tény is, hogy amíg a darab szólamaiban a modális hangsorok szólamvezetési törvényszerűségei érvényesülnek, itt ebből teljesen kilépve a szoprán ereszkedő dallama alterációkkal teletűzdelve jelenik meg.

S szinte egy új világba is vezet ezzel: a harmadik versszak a darab drámai mélypontja, igazi *De profundis*, a mélységből az Úrhoz kiáltó ember bűnbánatának kifejezése. Ezt az összetett érzelmi állapotot jeleníti meg a három, mély járású szólam, a d-molltól öt kvint távolságra lévő cisz-moll hangnem és – a szoprán kezdeti imitációját leszámítva – az egymástól látszólag függetlenül mozgó szólamok. A népénekhez társuló kíséret majdnem végig negyed értékekben mozog, így az ezzel létrejövő metrikus darabosság is a mellkasát verő bűnbánó embert idézi. A dallamvonal emelkedését itt nem követi a kíséret, ezért a tenorban a „vétkeztem én” kezdetű harmadik dallamsor szinte kikiált a szövegből. A drámai beismerést a többi szólam is megerősíti: egyfelől a basszus szólamban oktávot ugró *gisz* hang a szoprán *a* hangjával ütközve kemény disszonanciát képez; másfelől a szoprán dallamos mollból kölcsönzött fordulatának emelt hangjai és a tenor lefelé hajló természetes hangjai találkoznak a 23. ütemben, ettől a *h* hang természetes és felemelt (*hisz*) változata egyszerre megszólalva bővített oktáv hangközt hoz létre egy pillanatra. A szakasz szelídülését az alt tárgyilagos belépése hozza el a 23. ütemben, majd a 24. ütemben a cisz-moll kvartszext / *gisz*-moll / *h*-moll szekund / A-dúr harmóniaváltások és ezt követően a basszus és a szoprán két oktáv távolságban kifeszülő *a*-orgonapontja között a középszólamok lefelé hajló motívumai vezetnek vissza d-mollba. A 23–25. ütemekben a szoprán és az alt anyaga egészhangú skálát alkot, amely elbizonytalanítja a korábban biztos tonalitásérzetünket. Az alt immár a d-moll hangnemben értelmezhető motívumát a tenor kánonszerűen folytatja a következő ütemekben. (11. kottapélda)

Az utolsó versszak tehát visszakanyarodik a d-moll alaphangnembe, amelynek első két üteme (28-29. ütem) elíziós pillanatként is értelmezhető: bár az előző versszak domináns A-dúr záróakkordja a 27. ütem utolsó negyedén oldódik a d-mollra, a teljes megnyugvást csak az ezt követő ütemek plagális zárata hozza el. A népének az első versszakhoz hasonlóan négyszólamú, homofon kíséretet kap, a zenei folyamat a folyamatos akkordfűzések révén a levegővételi helyeken sem szakad meg. Gárdonyi e művében is rendkívül biztos kézzel nyúlt a tagolások / nem tagolások kérdéséhez: a zene folyamatos áradását láthatóan nem akarta megtörni a népének előadási gyakorlatából fakadó levegővételekkel. Remek példa erre a 31. ütem, ahol a szöveg értelme szerint ugyan nincs megállás a versszak második és harmadik sora között, a gyülekezeti énekgyakorlat viszont e helyen mindig szünetet tart. A kórusmű ezt elkerüli: a szopránban lévő dallam kvartuigrását a basszus és az alt oktávugrásai támasztják alá, ám mindkettő azonnal tovább is szövi mondandóját – a basszus például egy az előző motívumot azonnal továbbvivő újabb oktávugrással –, megőrizve a folyamatosság érzetét. A tenor mindeközben harmóniát nem, csak pozíciót vált – a szólamok együttműködéséből a harmadik dallamsor gördülékeny megindítása következik, miközben az előadásban a tagolási pont szinte magától megszületik, akár még egy gyors levegővételt is engedélyezve.

ke-z-tem én, í - tél - jen el sze - lid sze - med.

Én vét-kez-tem, én vét-kez-tem, í - tél - jen el sze - lid sze-med.

tél - jen el sze - lid sze-med Úr - Jé - zus, í - tél - jen le sze - lid sze-med.

tem, í - tél - jen el sze - lid sze - med, Úr Jé - zus.

11. kottapélda. *Szelíd szemed*, egészhangú skála.

A 31–33. ütemek szövege egy nagy közös vágy kifejezése: a dallam csúcspontját követően mindegyik szólam több mint egy oktávambitust jár be, amely a basszusnál szinte robbanásszerűen jelenik meg a két egymásra következő oktávugrással. S ezáltal

illúziót keltően harsan fel a kiáltás: „csak várom, hogy majd rám tekint”. A szerény piano a 33. ütem utolsó negyedén szinte magától születik meg az első versszakban már látott technika jóvoltából: a basszus és a szoprán között a távolság hirtelen öt hangra csökken a megelőző több mint két oktávnyi terjedelem után – a hatást a szólamok lefelé ereszkedő, a módosított hangokat kerülő dallamvonala segíti létrehozni.

Az imádkozó lélek megnyugvását festi a négy ütemes kóda is, amely kis terjedelemben mintha Kodály *Szép könyörgését* idézné, egyfelől a *fisz* pikárdiai terc megjelenésével, másfelől a szólamok mozgásával, valamint a végén az ötszólamúvá duzzadó befejezéssel. Azonban míg ott az „Amen” szöveg megzenésítésével az Istenbe vetett hit diadalát érzékeljük, addig a *Szelíd szemed* halk kicsengése a protestáns egyházzenesz Jézusban való bizodalmanak erősségét fejezi ki.

A következőkben ugyanazon genfi zsoltár két, egymástól tizennégy év különbséggel készült feldolgozását vizsgálom meg. A 107. genfi zsoltár láthatóan erősen foglalkoztatta Gárdonyi Zoltánt, mert a két vegyeskari alkotást követően 1976-ban – egy évvel a második kórusmű elkészülte után – *Zsoltár-fantázia* címmel nagyszabású, fiának ajánlott orgonadarabot írt a zsoltár dallamára.

Három darab, három különböző címmel: *A 107. genfi zsoltár* (1961), *A megváltottak hálaéneke* (1975), valamint *Zsoltár-fantázia* (1976). Az első verzió címadása Kodály Zoltán zsoltárfeldolgozásaira utal, s nem véletlenül, hiszen zenei anyagában és szerkesztésében is mestere műveivel rokonítható. A második feldolgozás a református énekeskönyvben olvasható alcímet kapta: *A megváltottak hálaéneke*. Ez és az egy évvel később keletkezett orgonakompozíció már a zeneszerző Németországba való kitelepülése után keletkezett. Konkrét információval nem rendelkezem erről, de talán nem tévedek, ha az új hazába való érkezés lelki felszabadulásának, a megpróbáltatások bizonyos fajtájától való megszabadulásnak az élményét látom a második címadás mögött: a Gárdonyi-család ismét egyesült és az idős komponista – a pályakezdő soproni évek után először – újra gyakorló muzsikusként, professzionális egyházzeneszként dolgozhatott.

A zsoltár szövegének mindkét kórusfeldolgozás esetében csak részleteit választotta ki Gárdonyi. *A 107. genfi zsoltár* esetében az első verset teljesen felhasználta, az ötödik vers első felét a tizedik második felével ötvözte egy versszakká, végül a teljes huszonegyedik verset és az eredetileg is feleakkora hosszúságú 22. verset vette át. *A Megváltottak hálaéneke* esetében – amely egy versszakkal hosszabb a másik darabnál – teljes versszakokat nem alkalmaz, a mű szövegét különböző zsoltárversekből kompilálja – ezeket majd az elemzésnél jelezni fogom. A magyar szöveg természetesen Szenczi

Molnár Albert munkája, aki Clement Marot szövegének Lobwasser-féle német fordításából dolgozott, a dallam Loys Bourgeois alkotása.

Elsőként a korábbi változatot tekintem át, mint a zsoltár első feldolgozását, majd ehhez képest vizsgálom meg a már külhonban született későbbi kórusművet. Habár a mű elején tempójelzésként „élénken” szerepel, ezt elsősorban a karakterre vonatkozó előírásnak, semmint tempójelzésnek kell tekintenünk. Ha figyelembe vesszük a dallam szerkezetét és a feldolgozás aprólékosságát, valamint a református gyülekezetek alapvetően dagályos éneklési hagyományát, akkor egy nyugodt, lelkiületében örömteli éneklést képzeljünk el magunknak.

A dór hangsorú zsoltárdallam kettős tagolódását Gárdonyi is átveszi, sőt erőteljesebb belső tagolásokkal él a dallam második felében, ahol az addig jellemző négynegyedes metrumot kétnegyedesre cseréli. Kétszólamú feldolgozásként indul a darab, amelyben a cantus firmust a női szólamok kapják, a férfiszólamok mind karakterében, mind dallamvonalában kontrasztáló ellenszólamával. Erőt és egységet sugároz a nyitószakasz, amelynek hatását nagymértékben erősíti a közös hangból való kiindulás, az oktávnyi hangterjedelem és a kánonjellegű befejezés.

Az első versszak második felében ellágyul a hangvétel a női szólamok és a tenor párbeszédében. A 7. ütemben megszólaló szopránmotívumra a 9. ütemben tonális imitáció érkezik a tenorban, amely néhány ütem után besűrűsödik és a 15. ütemtől a három szólam ismét homofon szövetet alkot.

A következő versszakban a basszusba kerül a dallam (19. ütem), a női szólamok egymással párban mozogva a cantus firmus karakteréhez képest merőben más, hajlékony és melodikus zenei anyagot hordoznak. Eddig a mindenkori kíséret kapcsolatban maradt a fődallammal, itt inkább fafúvósokra emlékeztető textúra jelenik meg. A 24–25. ütemben a női szólamok határozott karaktere és felfelé tartó dallamvonala a szöveg pozitív jelentését erősítik: „betölté étellel”. A versszak 25. ütemtől kezdődő második szakaszában a tenor átveszi a cantus firmust. Továbbra is háromszólamú a faktúra, ezúttal a szoprán szünetel. Emlékeztet ez az első rész analóg helyére (7. ütemtől): ugyanúgy indul, ezúttal a férfiszólamok főszereplésével. Még az alt szólam belépése is a korábbi tenor belépést idézi (9. és 27. ütemek). Mikor a szöveg azonban az „erőtlen” szóhoz ér, az egyezés megszűnik, és innentől a versszakot mély regiszterben, a 16–18. ütemek anyagát apró módosításokkal felhasználva zárja Gárdonyi.

A 37. ütemben indul a harmadik zsoltárstrófa, egyben a darab második nagy része a huszonegyedik vers szövegére. A „Kegyesen felemeli” kifejezés kiváló lehetőséget

nyújt az előző résszel való tartalmi ellentét kiaknázásához, amivel Gárdonyi él is. Habár a zenei szövet továbbra is háromszólamú, a zeneszerzői eszköztár bővül. Első hallásra mintha a szopránba kerülne a dallam, azonban a 39. ütemben kiderül, hogy a cantus firmus ténylegesen már a tenor szólamban szól, augmentált értékekben, a legmagasabb női szólam ettől kezdve ellenszólamot énekel. Ismét a bachi korálfantáziákat és motettákat idézi Gárdonyi: a szélesen hömpölygő zsoltárdallamot apróbb értékekben mozgó, egymással concertáló női szólamok kísérik. Az alt nyitómotívuma mindazonáltal képszerűen mutatja be a felemelkedést: az egyvonalas *d*-ről három ütemen belül felhullámzik a kétvonalas *c*-ig. Ugyancsak a barokk áthallást erősíti Gárdonyi a dinamikai ellentétek játékaival, a forte és piano váltakozásával.

Az első valódi négyszólamú faktúra a 49. ütemtől van jelen. Az augmentált fődallam – a cantus firmus második fele – a basszusban folytatódik, míg a másik három szólam annak motívumaiból származtatott szövetet társít hozzá, kvintenként emelkedő belépésekkel (tenor: *d*, szoprán: *a*, alt: *e*). Az 55. ütemtől az augmentált cantus firmus a szopránban folytatódik, az 57. ütemben a basszus imitációjával.

A versszak hangzsképe orgonára emlékeztet: pedáldallam (basszus), felső regiszterben folytatódó dallam (szoprán), a középszólamok egymást kergető futásával. A szaporább lüktetésű ritmika a szöveg kifejezésének szolgálatában áll: „A jók, kik ezt látják, Örvendez az ő szívek”. Nagy dramaturgiai fordulattal ez az örömteli vigasság a strófa zárásában azonban fokozatosan a szólamok drámai összeütközésébe torkollik a „De szájukat dugják, Akik gonoszul élnek” szövegre.

A feszültség a tartalmat összegző, a zsoltárt lezáró félstrófában oldódik fel: „Akinek esze vagyon, Megnézze ezeket, És meglátja jó módon Az Isten kegyelmét”. Gárdonyi a bachi korálokot idéző homofon harmonizációt társít az augmentált cantus firmushoz (a 61. ütemtől). Jóllehet a struktúra inkább barokk, a harmóniakezelés visszautal a 16. századra: számos plagális fordulattal találkozunk. A kadencia dallamossága, a szöveg tartalmának kiemelése pedig a Kodály-kórusművek jellegzetes záró szakaszait juttatják eszünkbe. A dinamika hullámzása is a szöveget nyomatékosítja: az első piano (64. ütem) kifejezetten fenyegetően hat, míg a második (70. ütem) Isten végtelen kegyelmét ábrázolja.

Összefoglalóan is elmondhatjuk, hogy mind a szófestés gazdag eszköztára, mind a prozódia – már ahol a zsoltárdallam ezt lehetővé teszi –, mind pedig a jól énekelhető szólamvezetés a Kodály-iskolában elvégzett tanulmányok eredményességét igazolják. Hatásában és eszközeiben a mű talán Kodály *A 121. genfi zsoltár*ával mutatja a

legközelebbi rokonságot, a háromszólamú faktúrák, a harmóniakezelés és a szófestés révén. A 61–69. ütemek pedig *Az 50. genfi zsoltár* végét idézik („Az, ki hálát ad, engem az becsül.”) tömörszerű akkordjaikkal és a kiszélesedő homofóniával – további kapcsolat, hogy mindkét műben ez a záró szakasz hordozza a tanulságokat összegző gondolatokat. Ezért a Gárdonyi-mű kódája is fogottabb tempóban tolmácsolandó, függetlenül attól, hogy erre a kottában írásos utalást nem találunk. A kórus számára a belső szólamok szövegalapú, helyes tagolása és a szólisztikus momentumok megfelelő felmutatása igényel külön odafigyelést. Énektechnikai szempontból pedig a hangterjedelem tágassága és a szép hangképzés igénye jelent leküzdendő kihívásokat.

A 107. genfi zsoltár 1975-ben született második változata jobban elszakad a kodályi zsoltárfeldolgozások mintájától, sem hangzasképében, sem dramaturgiájában nem idézi azokat. Még Gárdonyi saját, 1961-es verziója is csak egy-egy pillanatra sejlik fel az alkotás háttérében, így nem átdolgozásként, hanem önálló, új műként kezelendő. Talán az új cím – *A megváltottak hálaéneke* – is erre utal.

Di - csér - jé - tek az U - rat. Mert
 nagy ő jó vol - ta, És ő - rök - ké meg -
 ma - rad Az ő nagy ir - gal - ma.
 A - kik meg - vál - tat - tak Ő ál - ta -
 la ke - gye - sen. Kín - től meg - tar -
 tat - tak. Ő - tet dí - csér - jék hí - ven.

12. kottapélda. *Református énekeskönyv (1948)* dallama, 107. zsoltár.

A kórusmű egy versszakkal hosszabb a korábbi változatnál: külön érdekessége, hogy egyetlen strófája sem eredeti, a zeneszerző különböző szövegszakaszokból illesztette össze. A textus így áll össze: 1. eleje és 10. vége; 21. eleje és 4. vége; 15. és 14.; a 16. és 11. első és második fele; zárásként az 1. vers első szakaszának ismétlése.

Jelentős különbség mutatkozik a dallam tagolásában is. A zsoltár első felében az énekeskönyvi közlésben látható (12. kottapélda) rövidebb megállásoknál mindössze csak gyors levegővételt ír, míg a hosszabbat egy egységnyi szünettel jelöli. A második részben viszont függetlenül az énekeskönyvben javasolt rövid–hosszú tagolástól, végig egybetartozó, csak kis levegőkkel elválasztott sorokkal dolgozik. A két feldolgozás alapján kijelenthető, hogy Gárdonyi a zsoltárdallam második felét mindenképpen egy nagyobb lélegzetű zenei folyamatként értelmezte.

Alapvetően mindkét feldolgozás felépítése azt az elvet követi, hogy áttetsző hangzásképpel, sok esetben három szólamban komponálja meg a versszakokat; a cantus firmust elosztja a szólamok között; a négyszólamú szövet telt hangzásképe inkább a szakaszok végén jellemző. Ez a korábbi verzióban csak a darab végén jelent meg leginkább, ezúttal a négy és fél versszakból a harmadik első felében és ismét a darab utolsó szakaszában találkozunk a teljes kórushangzás kiaknázásával. A két verzió között kapcsolódási pontokat inkább a darabok első felében találunk, a harmadik versszak második feléig, de ezek is inkább csak rokonságot mutatnak, semmint pontos egyezést.

Az első strófa első fele itt is intonáció jelleggel, unisono szólal meg a férfiszólamokon, a második dallamsorra válik kétszólamúvá. A korábbi darabra a tenor ellenpontjának egy töredékmotívuma emlékeztet. A zsoltárdallam második felének előadását a női szólamok veszik át (9. ütem). Az egymásra következő két bicinium-szakasz Josquin des Prez motettáinak és miséinek jellegzetes szerkesztési elvét idézi – feltehetően nem véletlenül.

A folytatásban viszont több ponton is visszaköszön a korábbi Gárdonyi-feldolgozás. A 10–13. ütemek a korábbi verzió 25–30. ütemeivel állíthatók párhuzamba, míg a 15–17. ütemek ellenszólama a korábbi változat alt szólamának átdolgozása (13. kottapélda). További újdonság az 1975-ös verzióban, hogy nem *d*-tonalításban tartja a zsoltárdallamot, hanem felváltva *d*-ről és *a*-ról indulnak a strófák. Ezért a két letét közötti kapcsolatok szinte kizárólag a *d* alapról induló versszakokban mutathatók ki. Így az *a*-ról induló második versszak (17. ütem végétől a 34. ütem elejéig) indulása néhol csak apró gesztusokkal utal a korábbi feldolgozásra, de alapvetően teljesen új kompozíciónak számít. Ugyancsak újraírt anyag a negyedik versszak (51. ütemtől), ahol ismételt *a*-ról indul a téma. Ezekben a szakaszokban az alt kapja meg a dallamot – először átadja a basszusnak, másodsor végigviszi. Érdekesség, hogy a 107. genfi zsoltár korábbi letétében egyedül az alt nem részesül a cantus firmus megszólaltatásából.

2. Gárdonyi Zoltán vegyeskari egyházzeneje

A legközvetlenebb kapcsolatot a harmadik versszak első fele (34–43. ütem) hozza, ahol az 1962-es változat vége, a 61–72. ütemek közötti rész köszön vissza – néhány harmónia cseréjétől eltekintve –, jóllehet nem ugyanarra a szövegre. Hasonló megoldást látunk a darab lezárásában: az első versszakot idézi fel Gárdonyi (70–79. ütem), amelynek zenei anyagához háromütemnyi kódát kapcsol, valóban ünnepi hangulatban zárva a kompozícióját.

A megváltottak hálaéneke

(A 107. genfi zsoltár)

S

A

T
Dí - csér - jé - tek az U - rat, mert nagy ő jó - vol - ta, és ö - rök - kön ö - rök - ké

B
Dí - csér - jé - tek az U - rat, mert nagy ő jó - vol - ta, és ö - rök - ké meg-

7

S
Mi - helyt ő egy szót szól, meg - job - bul az e -

A
Első verzió 1-2. ütem tenor szólama Mi - helyt ő egy szót szól meg - job - bul az

T
Első verzió 25. ütem basszusa.
meg - ma - rad az ő nagy ir - gal - ma.

B
ma - rad az ő nagy ir - gal - ma.

13

S
rőt - len, a be - teg meg - gyó - gyul, mert meg - men - ti az Is - ten.

A
e - rőt len, a be - teg meg - gyó - gyul, mert meg - men - ti az Is - ten.

T
Első verzió 31. ütem altja

B

13. kottapélda. *Megváltottak hálaéneke*, motivikus hasonlóság nyomai az 1961-es verzióval.

A nagy motetták körébe tartozó alkotásokban Gárdonyi tanítómestereinek, illetve a zenetudományi munkásságának középpontjában álló nagy elődöknek, tehát Lisztnek, Bachnak és Kodálynak hatását fedezhetjük fel. Bach ellenpontművészete, Liszt merész harmóniakezelése és a szöveg tartalmának Kodálytól tanult drámai, jól felépített kifejezése egyaránt megjelenik ezekben a kivételes színvonalú művekben.

Az önálló invencióból származó nagy motetták köréből ezért egy olyan alkotást választottam ki elemzés céljából, amelyben az előbb felsorolt hatásokon felül más forrásból származó inspiráció is feltételezhető.

Az Úr az én pásztorom című kórusmű a 23. zsoltár szövegét veszi alapjául, Károli Gáspár fordítása szerint, ugyanakkor nem használja fel az ismert genfi zsoltár dallamát. Különleges státuszt tölt be Gárdonyi életművében: azon kisszámú egyházi vegyeskarok közé tartozik, amelyek modernebb harmóniavilággal dolgoznak, mint az a liturgikus gyakorlatban megszokott. A háromrészes alkotás – a szakaszhatárokat dupla vonalakkal (35. és 52. ütemek után) maga a zeneszerző jelzi – a 20. század első évtizedeit idézi: megjelennek benne a distanciális skálák, a tengelyrendszer és a kvartakkordokra épülő harmóniák, egyszóval a Hindemithnél eltöltött tanulóévek kísérletező hangja cseng vissza benne. A német mester hatását mutatja az előjegyzést nélkülöző, a módosított hangokat mindig aktuálisan jelző lejegyzés is. A darab a kézirat tanúsága szerint 1948. augusztus 1-jén keletkezett Budapesten.

Az első rész első fele (1–17. ütem) imitációs szerkesztésű anyaggal indul a basszusban. Ez a pár hang látszólag a c-moll hangnemet határozza meg, ám a belépő szólamok révén már a 6. ütemben a *fisz* alaphang köré rendeződik a zenei anyag. A 13. ütem unisono dallama a másik, Gárdonyi számára alapvetően fontos iskola szimbóluma: *disz* pien-hanggal színezett *gisz*-alapú mi-pentatóniájával, jellegzetes kvartlépéseivel a magyar népzeneből táplálkozó új magyar zene hangját szólaltatja meg.

A darab indítása a Kodály-iskola szófestő törekvéseit is folytatja: a szólamok az eltévelyedett bárányokat jelenítik meg, akiket a jó pásztor terel végül egybe. Gárdonyi az 1:2-es distanciális skálát alkalmazza itt, a basszus szólam egészen a 11. ütemig ennek a hangkészletnek a hangjaiból építkezik, ahogyan az imitációs belépések is ebből a halmazból választják kezdőhangjaikat. (14. kottapélda, piros jelzés)

2. Gárdonyi Zoltán vegyeskari egyházzeneje

Szoprán

Alt

Tenor

Basszus

Az Úr az én pász - to - rom, az Úr, az Úr, az Úr,

7

S

Úr az én pász - to - rom, az Úr, az Úr, az Úr az én

A

az Úr, az Úr, az Úr, az Úr az én

T

az Úr, az Úr, az Úr, az Úr, az Úr

B

az Úr, az Úr

14. kottapélda. *Az Úr az én pásztorom*, 1:2-es distanciális skála a basszusban és a szólamok belépésében (piros), ugyanazon skála hangjai a szólamok anyagaiban (zöld).

Ha alaposan megnézzük ezt a területet, azt láthatjuk, hogy a többi szólam is nagyon magas százalékban ennek az 1:2-es skálának a hangjaiból áll (14. kottapélda, zöld jelzés) – az előbb említett pentaton dallamhoz közeledve válnak a belső szólamok egyre inkább tonális jellegűvé. Izgalmas asszociációt keltő zenei eszköz ez, amellyel Gárdonyi az akol, a biztonság felé terelt bárányokat festi meg. A kifejezés hasonló intenzitását találjuk a „nem szűkölködöm” kifejezésre eső, magasba törő motívumokban, valamint az unisono szakasz elején a szoprán kétvonalas *gisze* és a zárlat basszusának nagy *gisze* közötti két oktávos hangtérben aláhullámzó melódia vezetésében.

Az első rész második felének (17–35. ütem) halk indulása a szöveget meghatározó nyugalom és csendesség intim ábrázolása: a tercparhuzamban éneklő női szólamokhoz egy ütem késéssel csatlakozik a tenor, egy kvinttel lejjebb, kánonban – egyetlen helyen nem pontos a kánon: a 20. ütemben nem *aiszt*, hanem *a-t* hallunk. A basszus szólam hallgat, csak a 23. ütemben csatlakozik a tenorhoz egy ütemes eltolással, a szoprán két ütemmel korábbi belépését imitálva. A két férfi szólam kemény hangzású

kvartpárhuzamban érkezik meg a 25. ütemre, ugyancsak a 20. század elejének jellemző harmóniavilágát idézően. A hullámzó szoprán–alt és tenor–basszus szólampárok gomolygása, a női szólamok hosszú melizmája (27–28. ütem) a „Lelkemet megvidámítja” szövegrész érzékletes kifejezése. A 25. ütemtől az egész terület egy A-dúr hangkészlet vonzásában áll, amely a 30. ütemben tercrokön fordulattal érkezik az „igazság” szót festő forte C-dúr akkordra. A következő ütemeket a 35. ütemben történő lezárásig egy *c*-re épülő akusztikus hangsor hangjaiból formálja meg Gárdonyi, „az igazság ösvényein vezet engem” szövegre.

Ezek a megoldások nyilván nem véletlenek: a komponista mintha a 20. század elejének új magyar zenéje melletti elkötelezettségét nyilvánítaná ki az első rész két nagy zárlatában: a pentaton dallam a magyar népzene ősi gyökereire, az akusztikus skála Bartók és Kodály zenéjére utal.

A 34–35. ütemben a *c*-akusztikus hangkészletből kiválasztott, *fisz*-re épülő félszűk szeptimen állapodik meg a zene, amelyet az előzmények után oldásként érzékelünk. A zárlati ütemekben jól látható *c* – *fisz* alaphang-váltás már ismerős: a darab elején a *c*-moll környezet pár ütemen belül hasonlóan a *fisz* alaphang felé tartott. Utólag tehát igazolást nyer, hogy az első rész harmóniai vázát Gárdonyi a tengelyrendszer alapján alakította ki: a stratégiai fontosságú hangok egy tengelyen vannak (*fisz*–*a*–*c*). Ahhoz, hogy a kör teljes legyen, látszólag hiányzik a *disz* – ám ha hangnem alaphangjaként nem is, de színező-hangként folyamatosan jelen van.

A darab második része (36–52. ütem) egyszerűbb szerkesztést mutat, a szólamok nagyobb részt egyszerre mozognak. A hangnemek köre változatlanul az előbbi tengelyen mozog: a 36. ütem *a*-mollban indul a basszus szólójával, amelyet a három felső szólam – a Kodály által is előszeretettel alkalmazott megoldással élve – visszhangszerű, mintegy a távolból felhangzó reflexiókkal támogat meg. Ezzel az effektussal festi meg érzékletesen Gárdonyi a „halál árnyékának völgyét” – a nyomasztó hangulatot erősíti a kíséret mixtúrák, tömbszerűen mozgó megfogalmazása: eleinte mollhármassokkal, majd egyre inkább dúr hangzatokat megszólaltatva.³⁷ Végül a 42. ütemben *Fisz*-dúrra érkezünk a „nem félek a gonosztól” szövegrésszel, majd egyre gyorsulva és erősödő dinamikával emelkedik a felső szólamok dúr kvartszext-mixtúrája a 47. ütem a „mert te velem vagy” magabiztosságát sugárzó C-dúr harmóniájáig. Ez a hely a 30. ütem „igazság” szavának

³⁷ Ehelyütt jegyzem meg, hogy hasonló zenei ábrázolás található Kodály *Mátrai képek* című kórusművében a sírból visszaszóló Vidróczki megformálásakor, de ugyancsak erre emlékeztet Gárdonyi *Szeptember végén* című világi vegyeskarában is, az „Elhull a virág, eliramlik az élet” sor után következő tenordallam és kíséret kapcsolata.

párhuzama: a kapcsolatot a kvartszext-fordítás, majd az ezúttal a *b*-hangot nélkülöző akusztikus hangkészlet is aláhúzza, ahogyan a zárlatot ugyanúgy a *fisz* alaphangú felszűk-akkord jelenti majd (ezúttal kvintszext-fordításban).³⁸

5. faksimile. Az *Úr az én pásztorom*, 48–53. ütem – kézirat.

A harmadik rész (53. ütemtől) indulása a hagyományos tonális gondolkodás felől értelmezhető: az 52. ütem felszűk-akkordját e-moll II. fokú kvintszextjének értelmezve a kezdő H-dúr akkord az e-moll dominánsaként viselkedik. A halk, tömbszerű akkordok a folytatásban megállíthatatlanul törnek előre: a *h*-orgonapontra épített szakasz az E-dúr érintésével az 59. ütemben újra eléri a *c*-akusztikus halmazt. A 60. ütem fanfárszerű felütéséből ugyancsak ez a *c*-alapú hangkészlet adja az Úr jóságát kinyilatkoztató, két szólamra komponált csúcspont anyagát. A harmadik rész első fele ezt követően a sötét tónusú cisz-moll felé halad, amelyet kifinomult kompozíciós megoldással, a C-dúr és cisz-moll hangzatok közös terce, a hosszan kitartott *e*-hang segítségével ér el Gárdonyi a 63–64. ütemben.

A szakasz végén azonban még egy harmóniai „csavarral” találkozunk: a 67. ütemben egy Esz-dúr harmónia szólal meg, amelyet azonban disz-g-b hangokkal jegyez le a zeneszerző, jelezvén, hogy ez nem megérkezés, csupán pillanatnyi megtorpanás. A basszus hosszan kitartott g-orgonapontja felett a felső három szólam imitációs belépésekkel indul tovább, azonban valós fejlesztés nem történik, csupán egy vibráló állóképet fest meg Gárdonyi: a 68. ütemtől a darab végéig (81. ütem) a C-dúr/moll, illetve az Esz-dúr hangjaiból építkeznek, amelyek így a tonikai tengelyt nem hagyják el, csak a plagális irányból megközelített záró ütemek anyagában, ahol az Asz-dúr/f-moll

³⁸ Egy apróbb nyomdahibára szeretném felhívni a figyelmet: a 48. ütemben a basszus szólam ritmusa a kéziratban megegyezik a felső három szólam nagy szinkópájával, és a 49. ütem első két nyolcada a tenorban két egyvonalas g hang a nyomtatott kottában szereplő *e*-k helyett. (5. faksimile)

hangsorok hangjaiból építkezik a darab. A hosszú tonikai szakasz és az egyre hosszabb ritmusértékek a szövegben kifejezett időtlenséget festik: „Az Úr házában lakozom hosszú ideig.”

Összefoglalásul még egyszer hangsúlyozzuk, hogy a mű progresszív harmóniakezelése mintegy összefoglalását adja a Gárdonyira nagy befolyást gyakorló mesterektől tanultaknak: Kodály és Hindemith, valamint Bartók zenéjének hatása egyszerre érvényesül az életműben különleges státuszt elfoglaló kompozícióban.

2.6. Orgonakíséretes vegyeskarok

Gárdonyi orgonakíséretes énekkari darabjai között is szép számmal találunk cantus firmus feldolgozásokat, amelyekben a zsoltárok és dicséretes dallama szolgál a művek alapjául, s amelyek az énekeskönyvi dallamok alapján próbálnak maguknak könnyebben utat találni a liturgikus gyakorlatba. Fontos megjegyezni, hogy habár ezek az orgonakíséretes különböző nehézségűek, még a legkönnyebbek is komoly hangszer tudást várnak el az előadótól. Gárdonyi ezekben a szólamokban a 20. század közepső évtizedeinek magyar református viszonyaiból, a templomokban ekkor használatos hangszerek adottságaiból indult ki, törekedve rá, hogy lehetőség szerint a legtöbb gyülekezetben megszólaltathatóak legyenek alkotásai.

A *Szívemnek kösziklája* gyűjteményből ide tartozik: *Mondjatok dicséretet; Pünkösdi dicséret; Psalmus poenitentialis (Az 51. genfi zsoltár); A 125. genfi zsoltár. A Magasztaló ének* kötet anyagából pedig az *Emlékezzél, Úr Isten, híveidről*.

A *Szívemnek kösziklája* című gyűjteményben található ***Psalmus poenitentialis*** (1964) több szempontból is különösen izgalmas alkotás. Egyrészt az alapjául szolgáló zsoltár fríg dallam, amelyből következik, hogy záró hangjára felülről kis szekunddal érkezik, alsó váltóhangja pedig értelemszerűen csak nagy szekund lehet.³⁹ Másrészt terjedelmes énekről beszélünk, hiszen nyolc hosszabb sorból áll, amelyen belül nincs dallami ismétlés, így ezzel a lehetőséggel a kíséretben sem tud élni Gárdonyi. Harmadrészt az orgonához Gárdonyi egy nagyon érzékeny, zárkózott hangvétellű kórusletétet társít, amelyben mindössze három szólam kap szerepet: a szoprán, az alt és a basszus. Az énekeskönyvben található versek közül hármat használ fel a bűnbánati zsoltár szövegéből: az első, a hatodikat és a nyolcadikat.

³⁹ Ezt a jelenséget vizsgáltam meg a *Bocsásd meg, Úr Isten* elemzésénél is a 2.3. fejezetben.

A terjedelmes, huszonhat ütem hosszúságú orgona-prelúdium a barokk kor zenekari szimfoniáinak méltóságteljes hangulatára emlékeztet. Különleges jelentőséggel bír a kis nyújtott ritmusok állandó jelenléte, amely nyilván nem véletlen: ez a ritmusképlet a barokk zenében a korbácsolás zenei kifejezésének egyik eklatáns eszköze volt, így megjelenése szimbólumértékű – hatására azonnal átélhetővé válik a bűnbánati zsoltár szövegének hangulata, még mielőtt megszólalna az énekesek hangján.

Az orgona-bevezető két részből áll, amelynek első részét egy 6+6 ütemes, tematikus anyagában és felépítésében lényegében megegyező, egymásra reflektáló – a klasszikus periódusok nyitás és zárás érzetét magában foglaló – szakasz alkotja. Az egyszerűség kedvéért a hat ütemes részeket elő- és utótagnak nevezem. Az előtag h-moll környezetben jár, míg az utótag már indulásakor D-dúr felé mozdul és ott is marad. A hezitálásnak és a bűnbánó ember megtört lelkiállapotának hangulatát festik meg a hasonló zenei anyagok a két tag első négy ütemében (1–4. és 7–10. ütemek) a belső bővülésekre emlékeztető motivikus ismétlésekkel és szekvenciákkal. Érdeemes röviden megvizsgálni azt a tervszerűséget, amivel Gárdonyi ezt a zenei anyagot a kezdőmotívumból kibontja, s azt különféle módon felhasználja a zenei kifejezés érdekében. Horizontális irányból tekintve az látjuk, hogy az első ütem kis szekundjából (*fisz-g*) előbb egy dallamtöredék képződik, ami aztán egy szekvencia segítségével végül önálló dallamvonallá formálódik. (15. kottapélda) Ugyanez ismétlődik meg az utótag esetében is.



15. kottapélda. *Psalmus poenitentialis*, motivikus fejlesztés.

Megannyi Bach-mű mintáját követi, ahogyan a zsoltár első dallamsorát a bevezetés dallamvonalaiba belerejti a zeneszerző (16. kottapélda).

Az 51. zsoltár első dallamsora



A *Psalmus poenitentialis* kezdő motívuma



16. kottapélda. 51. zsoltár dallamsorának megjelenése a *Psalmus poenitentialis* kezdő frázisában.

A bevezető második részében (13–26. ütem) Gárdonyi a korábban már hallott motívumokat használja fel különböző módokon: a kis nyújtott ritmusú kezdőmotívumot továbbra is megőrizve, lefelé hajló dallamívekkel jutunk el a 26. ütem visszafogott, elvékonyodó zárlatáig. Ezen felül az első részben megjelenő daktilus ritmusképlet itt is a dallamvezetés egyik alapeleme marad, csakúgy, mint a frázisok végén a lehajló, nagyobb – elsősorban kvint távolságú – hangközugrások. A bevezető ritmikai értelemben kontrasztál a rákövetkező zsoltárral, lévén a prelúdiumot Gárdonyi aprózott ritmusképletekből és folyondárszerű dallamívekből építi fel, míg a zsoltár melódiáját méltóságteljes negyed- és nyolcadértékek jellemzik. A 18. ütemben egy apró sajtóhiba kiigazításra szorul: az ütem utolsó negyedén szereplő akkord bal kezében a *kis c* hang helyett *kis d* játszandó – mind a kézirat tanúsága, mind a környezetben található analóg helyek szólamvezetési logikája szerint.

A kórus a cappella egyszerű háromszólamú harmonizációként indul a 27. ütemben, a Gárdonyi-letétekből már ismerős telt hangzással és könnyen énekelhető szólamvezetéssel.⁴⁰ Az első versszak (27–54. ütem) – Gárdonyi bejegyzése alapján – attacca indul az orgona-bevezető után, nem hagyva így teret nagyobb megállásnak, ezáltal a hangszeres előjáték és a zsoltár között a kapcsolat is sokkal szerveesebb és folyamatosabb marad. Meghitt hangot üt meg Gárdonyi az első zsoltárvers megzenésítésében, az orgona hangja után az emberi hangok kíséret nélkül szólalnak meg – a hangszer a folytatásban a dallamsorok záró frázisainak visszhangozására szorítkozik. Habár a hangzaskép elkülönül, a zenei anyag a motivikus kapcsolatuk révén egységbe kovácsolódik: mintha az orgona is énekelne, illetve a kórus is hangszerré válna – egybefornak.

Gárdonyi mindig példát ad kórusművein keresztül a gyülekezet lendületes, de mégis értelmesen tagolt énekléséhez. Most a nyolc sorból álló zsoltárdallamot két soronként szakítja csak meg nagyobb megállásokkal, ezeken a pontokon az orgona közbeszúrt frázisai azonban jól illeszkednek az a cappella kórusrészekhez. Az első három dallamsor vagy álzárlaton (32., 38. ütemek) vagy nem tökéletes zárlaton fejeződik be (44. ütem) – ezeket a nyitva maradt pillanatokat kerekíti le minden esetben az orgona, a záró motívumokat megőrizve, de a harmóniák átalakításával tökéletes zárlatokat képezve, miként ezt a 17. kottapéldában is láthatjuk.

⁴⁰ A kóruskezelés mesterfogásairól a 2.3. fejezetben hosszabban szóltam.

The image shows a musical score for a vocal and organ piece. It consists of two systems of staves. The top system has a vocal line (treble clef) and a bass line (bass clef). The vocal line has the lyrics "... végy kö - rül en-gem!". The bottom system has a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 3/4. The music features a mix of eighth and quarter notes, with some rests.

17. kottapélda. *Psalmus poenitentialis*, teljes zárlat motívum-ismétlés után.

A zsoltár 7–8. sorainak összeolvasztásával létrehozott, a kóruson felhangzó utolsó dallamsor azonban már tökéletes zárlatra érkezik, s a záróhanggal az orgonán a prelúdium kezdetére utaló négy ütemes kodetta indul el, keretbe foglalva az első versszakot.

A második versszakban egy szólamban halljuk a zsoltárdallamot a legmélyebb szólam előadásában: Gárdonyi utasítása alapján itt a baritonok énekelnek, egy fényesebb, teltebb hangszín utáni igényt jelezve. Az attacca jelzés hiányzik, azonban a zenei anyag és tagolás hasonlósága okán joggal feltételezhetjük, hogy a zeneszerző itt sem gondolt a kiírt, negyednyi szünetnél hosszabb megállásra, csupán egy nagyobb tagolási pontot jelzett a darab közepén. Ugyanis a négy részből álló darab első gondolati egysége az első két rész – orgona-bevezető és első vers – után teljessé válik, megnyitva az utat a folytatás, az újabb két strófa felé.

A bariton szólót az orgona végig egyetlen ellenszólammal támogatja meg, amely a 75. ütemtől válik két, majd háromszólamúvá. Az énekszólamhoz társított ellendallam motívikájában fellelhetjük az első részt lezáró (53–54. ütem), egyben a bevezető hasonló zárlatait idéző (például 11–12. vagy 21–22.) ütemek nyújtott ritmusait, valamint a cantus firmus elemeit, ritmusképleteit és dallamvonalának követését. (18. kottapélda) A dallamsorok végén – hasonlóan az első strófában látottakhoz – itt is az orgona tartja fenn a zene folyamatosságát, ám a dallamot ismétlő zárómotívumokat ezúttal nem a felső, hanem valamelyik belső szólamba rejtve.

Bariton

Sőt, sze-rezz tel-jes ö-rö-met én ben-nem, Tégy bi-zo-nyossá en-ge - del-med-ről!

18. kottapélda. *Psalmus poenitentialis*, ellenszólam motívumismétlései.

Nem csak az egyszólamú ének után megszólaló háromszólamú orgona hangzaskép-különbsége fejezi ki a kórus és a hangszer önállóságát: az orgona közbeszúrásai nyitó-záró dinamikai effektust is kapnak, valamint a mély járású énekszólamhoz képest magas fekvésbe kapaszkodnak fel. A szakaszt ezúttal is az orgona zárja le (79–81. ütem).

A harmadik strófa a kórus és az orgona kapcsolatában vegyesebb képet mutat az eddig jellemző letisztult és egységes szerkesztéshez képest. Az énekkar hangzasképének gazdagodását szisztematikusan felépítette Gárdonyi: kezdetben egyszólamú, majd kétszólamú, végül pedig az összes szólam unisonója után a darab végére ismét háromszólamúvá válik. A női kar egy szólamban indítja a verset, kíséret nélkül, amelyhez egy ütemmel később magas regiszterű, akkordikus kíséret társul az orgonán. A következő dallamsor két szólamot kap a kóruson, s előbb töredékes orgonamotívumokat, majd megnyugtató zárlatot a kíséretben. A mű lezárását Gárdonyi a 95. ütemtől látványos eszközökkel készíti elő: a kórus unisono énekléséhez a pedálban hangzó *d* orgonapont felett folyamatos nyolcadmozgást társít a manuálokon, érzékletesen jelenítve meg a szövegben szereplő „égő áldozat” füstjének gomolygását.

Harmóniai szempontból különleges pillanat a 101. ütem tonikaként ható H-dúr akkordja, amely révén a mutató névmás („az”) kiemelkedik a környezetéből, s mintegy rámutat a szöveg konklúziójára: „Az tenálad a kedves áldozat”. A zsoltárdallam utolsó három ütemét kánonban ismétlik az orgonával is kopulázott kóruszólamok. A 106. ütem végétől három ütemes lezárást komponál Gárdonyi a basszus zárómotívumából kibontva.⁴¹ Az utolsó két ütemben az orgona felszálló motívuma az Úr által szívesen fogadott áldozat füstjeként tör a magasba.⁴²

⁴¹ Sajtóhiba: a kánon logikája szerint – és a kézirat megerősítése alapján – a 107. ütem első hangja az altban is *fisz* hang kell, hogy legyen.

⁴² Ugyan a Biblia nem említi Káin és Ábel történetében (1Móz 4, 1–15) a felfelé szálló füstöt, azonban a

A *Szívemnek kösziklája* című gyűjtemény Tájékoztatójában Gárdonyi Zsolt a következőt írja ehhez a darabhoz: „Azok a javítások, melyeket a 29., 60. és 87. ütemben ebben a kiadásban eszközöltem, megvalósítják édesapámnak az 1948-as énekeskönyv még előttünk álló revíziójára annak idején tett javaslatainak idevágó részét.”⁴³ Először is pontosítanom kell, mert a jelzett módosítások a debreceni könyvtárban található kézirat tanúsága szerint a 32–33., 60. és 86–88. ütemekben történtek, ahol az első két említett helyen az eredetileg diézis nélküli *a* hangokat módosította Gárdonyi Zsolt *aiszra* az ének- és orgonaszólamokban. A harmadik helyen hasonló korrekcióra került sor, de itt az orgona folyamatos akkordmenetében is sor került kisebb változtatásokra – Gárdonyi eredeti harmóniamenete a 19. számú kottapéldában látható. A diézisekre vonatkozó említett javaslatokat a *Széljegyzetek a magyar református énekeskönyvhöz* című tanulmány tartalmazza.⁴⁴

S+A

Hogy az én szá - jam dí - csér - hes - sen té - ged!

19. kottapélda. *Psalmus poenitentialis*, a 85–88. ütemek eredeti változata.

A *Psalmus poenitentialis* című kórusmű Gárdonyi Zoltán egyik legmeghittebb alkotása: a barokk hagyományokat idéző, hangszeres bevezető, valamint a háromszólamú kórusanyag plasztikus, ugyanakkor áttetsző zenei szövetet alkot. A kórus- és orgonahangzás sokszínűsége, illetve a szófestő elemek révén nagy hatású darab ez, amely egy pillanatra sem veszíti el fókuszából a szöveg tartalmának pontos kifejezését. Előadása nem csak képzett, hanem szerényebb kvalitású együtteseknek is lehetséges és ajánlott.

A folytatásban Gárdonyi egy stílusában már a romantikát megidéző alkotását vizsgálom meg. A *Mondjatok dicséretet* kezdetű dicséret szövege a bártfai

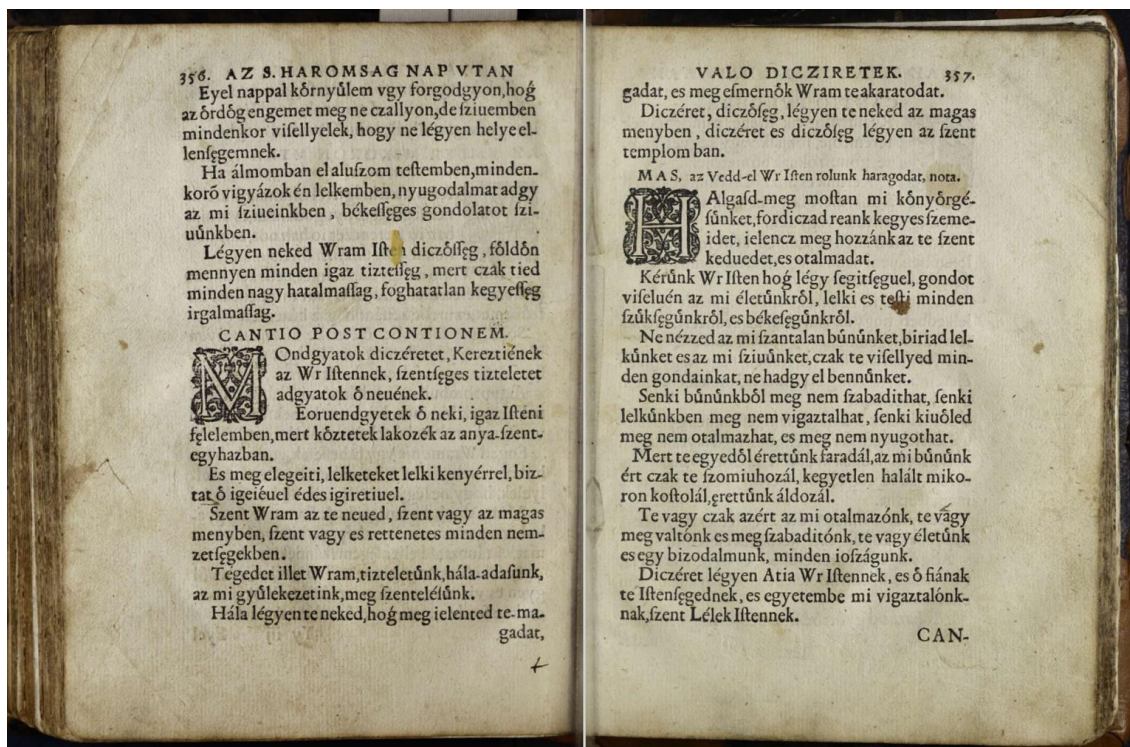
keresztény hagyományban ez a szimbólum használatos.

⁴³ Gárdonyi Zsolt (közr.): *Szívemnek kösziklája. Gárdonyi Zoltán egyházi kórusművei I.* (Budapest: Református Egyházzenei Munkaközössége, 1999.) VI.

⁴⁴ Gárdonyi Zoltán: „Széljegyzetek a magyar református énekeskönyvhöz.” In: Török Bálint (szerk.): ... *eleitől #ogva ... Tanulmányok, dolgozatok, hozzászólások a genfi zsoltárok énekléséről.* (Budapest: Református Egyházzenei Munkaközössége, 1993.) 7–12.

énekeskönyvben maradt fenn, dallama pedig az 1774-es *Debreceni Énekeskönyvből* való. (6. faksimile) Himnikus dicsérő ének, amelyet kórusra és orgonára 1949-ben dolgozott fel Gárdonyi Zoltán – harmónium-kíséretes változatot is készített, amelyet a baptisták *Evangéliumi vegyeskarok* című, 1960-as kiadványában publikált.⁴⁵ A Debreceni Református Kollégium Nagykönyvtárában őrzött Gárdonyi-hagyatékban ennek a harmóniumos változatnak a kézírata található meg.⁴⁶

Az 1948-as énekeskönyv 196. dicséretének hét verséből ötöt zenésít meg: az elsőt, másodikat, harmadikat, hatodikat és hetediket. A kórusmű négy részre tagolódik, amelyek mindegyike egy orgonás szakaszból és az utána következő versből áll, kivéve az első részt, ahol az orgona-bevezetőhöz az első és második vers együttesen kapcsolódik.



6. faksimile. A *bártfai énekeskönyv* vonatkozó oldalai.

Az előbb említettem a romantika megidézését: Gárdonyi ezen alkotásán két meghatározó előd, nevezetesen César Franck és Liszt Ferenc hatása mutatható ki. Az előbbi zenéjére utal az orgonaszólam dallamossága és gyakori hangnemi kitérései, színes harmóniavilága.⁴⁷ A francia szerző orgonaművészetét Gárdonyi jól ismerte és kedvelte, miképpen erre Trajtler Gábor is emlékeztet a halálára írt nekrológiájában: „Cesar Franck

⁴⁵ Gárdonyi Zsolt (közr.): *Szívemnek kösziklája. Gárdonyi Zoltán egyházi kórusművei I.* (Budapest: Református Egyházzenei Munkaközössége, 1999.) VI.

⁴⁶ Jelzetszám: R7797/J/21.

⁴⁷ Huzella Elek: „César Franck.” *A Zene* XIX/4–5 (1937. december 1.) 65–67. 66.

muzsikáját nagyon szerette, s vallotta, hogy saját kompozícióira is hatással van a francia mester.”⁴⁸ Már az 1947-es – jelen kórusművének megírása előtt két évvel megjelent – *Tanulmányok harmóniumra* című kiadványát is Franck hasonló célú kis művei ihlették, miként erről maga ír a kotta előszavában.⁴⁹

Az orgona-bevezető gazdag az alterációkban és a hangnemi kitérésekben: az Esz-dúrban induló motívum két ütem múlva már Asz-dúr felé tekint, majd a domináns B-dúr szakasz az azonos alapú esz-moll irányba vezeti a zenei történéseket (5–12. ütem), hogy végül a 13. ütemben egy pikárdiai terces oldással visszakanyarodjon az eredeti Esz-dúr hangnembe. A két első, egybekomponált zsoltárvers az alaphangnemben szólal meg – az első a női kar, míg a második a férfikar unisono előadásában, közöttük az orgonaszólam együttes átvezetőjével. Az orgona-bevezető és a két strófa együtt alkotja a mű első részét, amely a kisebb hangnemi kitérések ellenére sem hagyja el az Esz-dúr tonalitást. A cantus firmus záróhangja alatt megszólaló álzárlattal Gárdonyi a következő rész B-dúr hangneme felé történő kétütetes modulációt készíti elő. A Debrecenben őrzött hagyatékban található átírat harmónium-kísérete alapján a 32. ütemben egy sajtóhiba javítása szükséges: az orgona bal kézben játszott első *kis f* hangja helyett *kis d* hangot kell játszani, követve a jobb kéz és az ének dallam lefelé tartó, vonuló szinkópás dallamát.

A második részt (34–53. ütem) indító orgona-átvezetés a bevezető zenei történéseit ismétli rövidítve, egy kvinttel feljebb, a domináns B-dúr hangnemben, megőrizve az egy-két ütemes hangnemi kitéréseket. A következő versszak cantus firmusa az altban szólal meg, nagyon gazdag harmóniai szövetbe öltöztetve, amelynek kivonatát a következő kottapélda szemlélteti (20. kottapélda):

The image shows a musical score for a piano accompaniment. It consists of three staves: a vocal line (treble clef) and two piano staves (treble and bass clefs). The key signature is B major (one sharp) and the time signature is 4/4. The piano accompaniment is highly chromatic and complex, with many accidentals and chromatic lines. The vocal line is a simple melody with some rests.

20. kottapélda. *Mondjatok dicséretet*, a 46–54. ütem harmóniai váza.

⁴⁸ Trajtler Gábor: „In memoriam Gárdonyi Zoltán.” *Diakónia. Evangélikus Szemle*. VIII/2 (1986): 33–34. 33.

⁴⁹ Gárdonyi Zoltán: *Tanulmányok harmóniumra*. (Budapest: Magyar Kórus, 1947.)

Mint látjuk, a B-dúr hangnemben álló dallamot hordozó szakasz a harmadik ütemtől egy VI. fokú mellékdomináns fordulattal látszólag c-moll felé halad, de valójában g-mollban állapodik meg. Azonban ez a hangnem végig instabil marad, ugyanis a g alaphangon mindig egy mellékdomináns szeptim vagy annak fordítása áll. Miközben a harmóniai környezet a g-moll alaphangnemet feltételezi, a g-moll hármashangzat tonikai akkordként sosem jelenik meg. Gárdonyi a disszonanciák valós oldásainak elhagyásával, a funkciók összeolvadásával, az elízióval tartja fenn a feszültséget. Ennek a néhány ütemnek a drámaiságához azonban nem csak a funkcióérzetek elmosódása, hanem egy szerkezeti elízió is hozzájárul: az 54. ütemre megérkező – a fenti kottapéldában az utolsó ütemben látható – B-dúr zárlat egyben a következő orgona-átvezetés indulása is. A B-dúrt fél ütem múlva G-dúr harmónia váltja fel, amely váratlan gyorsasággal a c-moll dominánsának bizonyul. A darab hangulati mélypontját az 58. ütem első c-moll akkordja jelzi, amely az analóg helyektől eltérően itt lemond a pikárdiai terc világos dúr hangzásáról.

A harmadik rész (54–71. ütem) tehát rövidített orgona-átvezetéssel készíti elő a tenor cantus firmus-bemutatását, amelyet izgalmas harmóniai többértelműség jellemez. A cantus firmus ugyanis egyértelműen Esz-dúrban hangzik fel, amelyet Gárdonyi c-moll környezetben helyez el – a harmonizálásban ugyanakkor megjelenik a váltódomináns D-dúr akkord és vele a g-moll lehetősége, de ez végül nem vezet tényleges hangnemváltáshoz. A 68. ütem Asz-dúr álzárlatával záruló tenorstrófát követően az orgona szekvenciázó menete B-dúr felé vezet.

A negyedik részt (72. ütemtől) kezdő orgonaszakasz a bevezető elejét idézi a középszólam mozgalmas motívumaiban és az ahhoz társuló masszív akkordokban. A *b*-orgonapont felett a B-dúr terület azonban – a hangsúlyosan megjelenő *asz* hang és a szűkített hangzatok miatt – nem alaphangnemenként rögzül, hanem az Esz-dúr dominánsaként. A záradékban (76–79. ütem) az V. fokú szeptimakkord (B-dúr szeptim) és az emelt IV. fokú szűkített akkord közötti inga végül egy *ceszre* épülő, hosszan kitartott bővített kvintszexten állapodik meg, amelyről – Franckot idézően – közvetlenül lép tovább a zárószakasz ünnepi Esz-dúrjára. Az orgonaakkord feszültségét elementáris erővel oldja fel az eddig következetesen egyszólamú kórus hirtelen két-, majd négyszólamúvá válása, amely a felfelé lendülő orgonaszólammal karöltve a 86. ütemben induló kódában teljeseedik ki. A hangszerkíséret és az énekszólamok magasba törő anyaga az Isten dicsőítésének valóban impozáns kiteljesedése.

A *Mondjatok dicséretet* Liszt egyik monumentális hatású, a *Nun danket alle Gott*-korált feldolgozó művével összevetve érdekes párhuzamokat találunk, jóllehet Liszt

darabjának grandiózus jellegét nem éri el Gárdonyi kisebb léptékű alkotása. Azonban a záró vers alatt megszólaló orgonakíséret, a hirtelen többszólamúvá bomló kórusletét – amely Gárdonyi esetében a záróakkordra hétszólamúvá válik –, valamint a felfelé zakatoló nyolcadmenetek és a záradék kirobbanó erejű orgona- és kórusakkordjai elkanyarodnak a César Franckra emlékeztető, lírai jellegű, egymásba olvadó akkordfűzésektől.

Mindkét műre jellemző továbbá, hogy bennük sokkal dominánsabb szerephez jut az orgona, mint az ének. Utóbbi mintha a hangszer sajátos „vox humana” regiszterét alkotná, és az énekelt szöveggel a zene fővonalát rajzolná meg. Hasonlóak a cantus firmus alkalmazásában is: míg Liszt darabjában egy korál jelenik meg a maga méltóságteljes tisztaságában, addig Gárdonyi egy protestáns dicséretet választ. Mindkét szerző orgona-bevezetővel nyitja darabját, amelyek a fődallam motívumaiból bontakoznak ki: Lisztnél a koráldallam elemeit halljuk, Gárdonyinál pedig a dicséret dallamát indító hármashangzat jelenik meg a nyitó akkordokban, majd az ének belső súlyrendjét – miszerint az ütem egyik és hármas kapnak kis hangsúlyokat – tükrözi a folytatás szaggatott anyaga (5. ütemtől).

A művek befejezésének kidolgozása is hasonló: a monumentálisan felduzzasztott kórus egy hosszan kitartott akkordban állapodik meg, a zárlat hatását azonban tovább fokozza az orgonaszólam még mozgásban lévő anyaga. A zárszó – Lisztnél „alle Gott”, míg Gárdonyinál „Amen” – emelkedetten ünnepélyessé teszi a darabok kicsengését.

Célom ezzel az összehasonlítással nem az volt, hogy tökéletes egyezést mutassak ki a két darab között – csupán azt szeretném érzékeltetni, hogy Gárdonyi a szöveg kifejezésében bátran kölcsönöz az elődök eszköztárából, az idegen elemeket a saját nyelvezetének logikája szerint alkalmazva.

Gárdonyi orgonakíséretes darabjai között éppen úgy találunk önálló dallamú kompozíciókat, mint a cappella vegyeskarai között. Ezek a darabok a *Szívemnek kösziklája* kötetből a *Magasztaltassék fel az Úr!*; *Az Úr szabadított meg*; *Boldog nép az...*; *Isten csodálatos útainak dicsérete* és a *Mily szerelmetesek a Te hajlékaid* címeket viselik. A *Magasztaló ének* gyűjtemény darabjai közül a *Hálaadásunkban rólad emlékezünk*; *Ítélet és ígélet*; *Megszentelem e házat* és *Az Isten emberének imádsága* tartozik ebbe a kategóriába. A *Válogatott kórusművek* közül pedig *Az Úr dicsérete* című karének.

A kötött dallamú feldolgozásokhoz képest ezekben bátran nyúl a zenei kifejezőeszközök széles palettájához a zeneszerző: gyakorta jelennek meg fűgák, jellemző a tempóváltások és karakterek változatossága, valamint általában az orgona

szólama is összetettebb ezekben az alkotásokban.

Jó példa lehet erre a *Magasztaltassék fel az Úr!* orgona-átvezetőinek romantikus harmóniavilága (42. ütem), a darabban többször előforduló tercron fordulatok, valamint a végén megszólaló rövid fuga (106. ütem); de ilyen például a *Boldog nép az...* kezdetű kórusmű bevezetőjének virtuóz anyaga (21. kottapélda), a 43. ütemtől induló fuga, illetve a záró rész himnikus, a bachi zárókorálokot idéző befejezése. Bach amúgy is az egyik legfontosabb mintája ezeknek az alkotásoknak, miképpen láthatjuk azt az *Isten csodálatos útainak dicsérete* című darab első részének orgona- és kórusanyagában, vagy a *Mily szerelmetesek a Te hajlékaid* című, a 84. zsoltár szövegére írt művének 103. ütemétől, ahol Bach 4. kantátájának „Ein Spott” kezdetű része jelenik meg képzeletben szemünk előtt a kórusletét „Mert jobb egy nap” sort visszaadó ugrádozó motívumainak láttán. (22. kottapélda) De ide sorolandó *Az Isten emberének imádsága* is, amelynek számos eleme idézi a barokk zene világát.⁵⁰

Am nemcsak a 17–18., hanem a 20. század zenéje is nyomot hagyott Gárdonyi műhelyén, így az 1980-ban keletkezett *Ítélet és ígéret* című, Ézsaiás szövegére írt alkotás bevezetőjében a kvartra épülő hangzaskép és a tizenkét félhang megjelenése, a darabra később is jellemző kromatikus és enharmonikus pillanatok sokasága. (23. kottapélda) Liszt kései műveinek újszerű, valamint Gárdonyi berlini tanára, Hindemith jellegzetesen fanyar harmóniakezelése világlik át ezen az életmű utolsó szakaszában írott darabon, példát mutatva arra, hogy a tradicionális akkordfűzéseket és formákat miként lehet és szükséges a modern kompozíciós technikákkal ötvözni, hogy egy idő után utóbbiak is teret nyerjenek az istentiszteleti alkalmak használati zenéiben. Mivel ezek a művek terjedelmesebbek és sokszínűbbek az eddig tárgyaltaknál, ezért koncertek önálló műsorszámaként is tökéletesen megállják helyüket, miközben felkínálják a liturgiai felhasználás lehetőségét is.

⁵⁰ Vö. Szabó Balázs: „Gárdonyi Zoltán: Az Isten emberének imádsága – 90. zsoltár. A mű két változatának összehasonlítása.” *Magyar Egyházzene* XIV/1–2 (2006/2007): 121–140.

2. Gárdonyi Zoltán vegyeskari egyházzeneje

The image shows two systems of musical notation for an organ introduction. The first system contains measures 1 through 4, and the second system contains measures 5 through 8. The music is written in a 3/4 time signature with a key signature of one sharp (F#). The notation includes a treble clef and a bass clef, with various rhythmic patterns and articulation marks.

21. kottapélda. *Boldog nép az...*, orgona-bevezető.

35.

The image shows a musical score for four voice parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The music is in a 4/4 time signature with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are in German and Latin. The lyrics for Soprano, Alto, and Tenor are: "ein Spott, ein Spott, ein Spott, ein Spott". The lyrics for Bass are: "fraß, ein Spott, ein Spott, ein Spott aus dem...". The Alto part has the lyrics: "ein Spott aus dem Tod ist wor - den".

103.

The image shows a musical score for three voice parts: Soprano and Alto (S+A), Tenor, and Bass. The music is in a 2/4 time signature with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are in Latin. The lyrics for Soprano and Alto are: "...egy nap, egy nap, egy nap, egy nap a Te tor - ná - ca - id - ban,". The lyrics for Tenor are: "Mert jobb egy nap, egy nap, egy nap, egy nap, a Te tor - ná - ca - id - ban,". The lyrics for Bass are: "...egy nap, egy nap, egy nap, egy nap a Te tor - ná - ca - id - ban,".

22. kottapélda. *J. S. Bach: Christ lag in Todesbanden BWV 4., Versus 4, 35–36. ütemeinek* (felül) és *Gárdonyi Z.: Mily szerelmetesek a Te hajlékaid* (alul) 103–109. ütemeinek összehasonlítása.

Orgona

23. kottapélda. *Ítélet és ígéret*, orgona-bevezető.

Természetesen a romantika hangját sem kell itt elfelejtenünk: ismét César Franck zenéjének inspirációját érezzük *Az Úr szabadított meg* (1970) című műben, ahol ezt az asszociációt a folyamatosan hullámzó nyolcadmenetektől álló, önálló dallami értékkel bíró orgonaszólam, a kromatika és a gyakori modulációk erőteljes jelenléte keltik. Utóbbiak a korábban elemzett *Mondjatok dicséretet* kezdetű kórusműhöz viszonyítva sokkal merészebbek: izgalmas hangnenváltásokkal és gazdag harmóniavilággal dolgozik Gárdonyi. A mű szövegét két bibliai idézetből állította össze: a 104. zsoltár 33. verséből, valamint Ézsaiás próféta könyvéből (Ézsaiás 38,20) Károli Gáspár fordítása szerint, a két szöveget a végén ötvözi. A dallam esetében is érezzük a tematikus gondolkodás jelenlétét, ugyanis a két szöveg két különböző dallamot kap, amely következetesen végighalad a darabon. Ily módon rokonságot mutat a cantus firmus feldolgozásokkal, de jelen esetben sokkal inkább egy motivikus fejlesztés eredményét halljuk, semmint egy megkomponált ének strófikus feldolgozását.

A darab három nagyobb részre tagolódik: az első részben egy négyütemes orgona-bevezető után a zsoltárszöveg megzenésítését halljuk C-dúrban, nagyobb és bonyolultabb modulációk nélkül (1–23. ütem). Ennek a végén a kíséret átvezet a következő részhez (24–39. ütem), amelyben számos hangnemi kitérést találunk majd. A harmadik és egyben befejező részben (40. ütemtől) a két szöveg mellett a zenei eszköztár is ötvöződik: alapvetően az első rész zenei anyagát hozza vissza Gárdonyi – a kórusanyag végén idézve fel a második rész záró ütemeit –, ugyanakkor megőrizve a második rész állandósuló modulációit.

Az első rész zenei anyaga két tagból áll, amelyek egy 8+8 ütemes periódust alkotnak: az előtag domináns zárlatára az utótag tonikai zárlatára felel. Érezhető a dallam

vezetésében, hogy annak megszületése a harmóniai vázzal egyszerre történt. Erre utalnak legalábbis a módosított hangok, amelyek meghatározzák a kisebb modulációs kitéréseket: a 8. ütemben halvány e-moll színezet jelenik meg a *disz* és *fisz* hangoknak köszönhetően, ahogyan a 9. ütemben IV. fokként értelmezendő F-dúr környezet is stabilitást kap egy pillanatra a megjelenő *b* hangtól. Az egész részt átszövi a kromatika – elég csak az 5–11. ütem orgonaszólamának basszusára és a jobb kéz figurációira utalnunk –, ahogyan bőséggel találunk alterált akkordokat is ezen a területen. Bő szextes akkordok bukkannak fel például a 2., 7., 9. és 10. ütemekben, mollbeli akkordok az 1., 13., 19. és 20. ütemekben, a 17–19. ütemek között váltódomináns és szűkített akkordok alakulnak ki az orgona és kórus egyesített anyagából.

A négy ütemes orgona-átvezetés után a második rész G-dúrban indul. Az első részhez hasonlóan a dallam először unisono jelenik meg, a formarész második felében válik a szövet ismét többszólamúvá. A zene ezúttal azonban inkább ismétlődő motívumokból építkezik: az első négy ütem (24–27. ütem) G-dúrból d-mollba tartó, lefelé hajló frázisának felépítése megismétlődik a következő négy ütemben, de iránya megfordul, Esz-dúrból a párhuzamos c-mollba haladva. Azonban a várt tonika helyett annak VI. fokára, Asz-dúrra érkezik, amely hangnemet Gárdonyi a következő ütemekben meg is erősít. Az itt hallható dallam is frázisismétléssel él (32–35. ütem), majd a kórus méltóságteljes félkottái után egy Asz-dúr szeptimakkordhoz érkezünk, amelyet enharmonikusan Gárdonyi egy már a C-dúr felé mutató bővített kvintszext-akkorddá értelmez át – ezt a notáció mutatja: az *asz-c-esz-gesz* akkordot *asz-c-esz-fisz* formában látjuk. A feszült harmónia – amelynek hatását egy lassítás is fokoz – a harmadik rész indulásában oldódik majd fel (40. ütem). Az egész második részre alapvetően a c-moll környezet a jellemző, úgy, hogy maga a c-moll mint alaphangnem sosem születik meg, azt a zeneszerző következetesen elkerüli.

A harmadik részben szinte az összes rokonhangnem felé elkalandozik a zene, mire a végén újra visszatalál az alaphangnem C-dúrához: megjelennek tercrokron pillanatok (A-dúr, E-dúr), a domináns hangnem és paralelje (G-dúr és e-moll), de a zárlat előtt még a szubdomináns F-dúr is felsejlik a bővített terckvartból C-dúrba oldódó végső fordulat előtt. A terület az első rész dallamának előtagját variálja ezekben a hangnemekben, meg-megismételve annak motívumait, hogy végül bő-szextes akkordok segítségével (55. és 59. ütem) megérkezzen a tonikára. A darabot az orgona utójátéka zárja, ahol az utolsó előtti pillanatban (65. ütem) még egy nápolyi hármashangzat is megjelenik, mint a zárlatot megelőző domináns funkció képviselője.

Mint láthatjuk, ennek a kórusműnek a hangnemi térképe rendkívül összetett, s mint ilyen, különleges helyet foglal el Gárdonyi egyházzenei vegyeskari művei között. A romantika világának alterált akkordjai – mollbeli, nápolyi, bő-szextes és szűkített hangzatok –, valamint az enharmonikus átértelmezések révén elért hangnemváltások mutatják, hogy a zeneszerző a romantikus mesterek nyomába lépve szisztematikusan, egymásra épülő rendszerben próbálta az egyházi zene harmóniavilágát kiszélesíteni, és ezáltal a modernebb hangzások felé utat nyitni. Érzésem szerint Gárdonyi ezekkel a konzervatív irányból bátrabban elmozduló alkotásaival – amelyek egyébként kisebbségben vannak az életműben – az énekkarok zenés szolgálatán keresztül törekedett a gyülekezetek zenei befogadóképességét fejleszteni. Ezek az alkotások a kor legmodernebb nyelvezetének használatától persze tartózkodnak, de az alapvetően konzervatív beállítottságú liturgikus zenei repertoárban így is progresszív hatást keltenek.

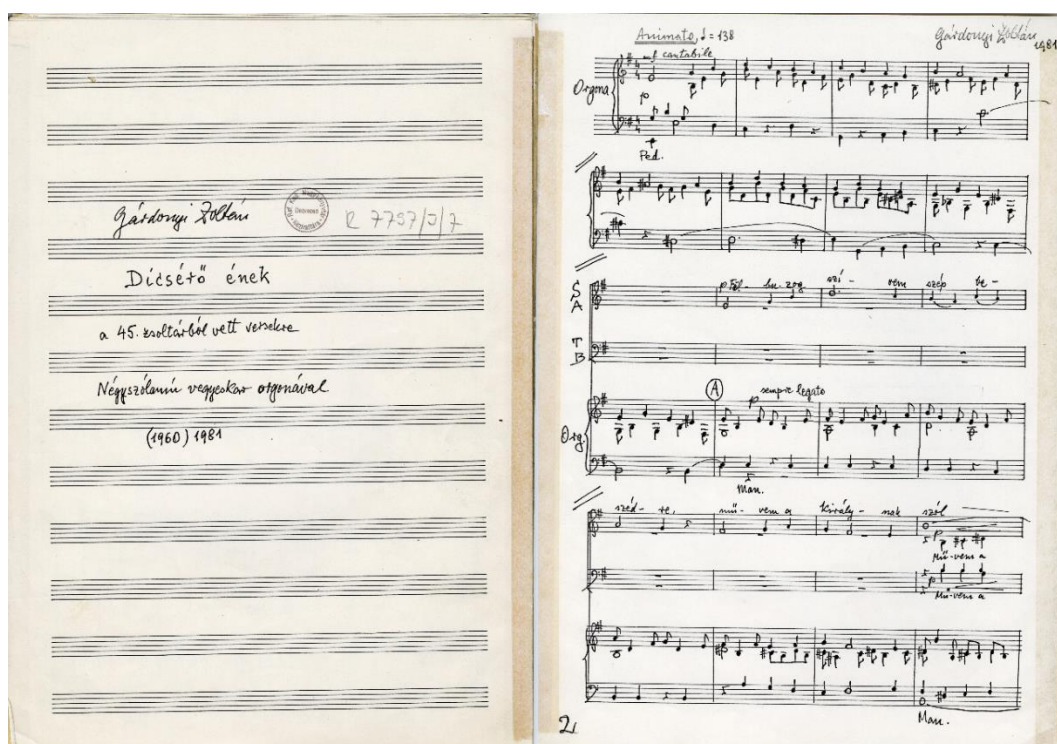
Az életmű egyik reprezentatív alkotása, Gárdonyi Zoltán *Dicsérő ének* című műve 1960-ban született vegyeskarra, szólóhangokra, zenekarra és orgonára. A jelen vizsgálat tárgyát képező énekkari és orgonás változat Karasszon Dezső kérésére 1981-ben készült el. A szöveg – egy menyegzőjére készülő ószövetségi uralkodó dicsérete – a 45. zsoltár sorainak válogatott szakaszaiból áll. A szövegben megjelenő legfőbb király természetesen Istent szimbolizálja; s a vers mintha Gárdonyi ars poeticáját is megfogalmazná: „Hadd hirdessem a te nevedet nemzedékről nemzedékre”.

A mű szövege:

Fölbuzog szívem szép beszédre, művem a királynak szól. Nyelvem gyors írónak tolla. (45:2) | Kösd derekadra kardodat vitéz! (45:4) | Rettenetesre tanítson meg téged a te jobb kezed, és ékességedben haladj diadallal az igazságért, a szelídségért és jogért. (45:5) | Elefántcsont palotából zeneszóval vidámítanak téged; mirrha, áloe, kácziaillatú minden öltözeted. (45:9) | Jobbkezed felől királyné áll ofíri aranyban. (45:10) | Atyáid helyett fiaid lesznek, megteszed őket fejedelmekké mind az egész földön. (45:17) | Hadd hirdessem a te nevedet nemzedékről nemzedékre; örökkön örökké dicsérnek majd téged a népek! (45:18)

A darab különleges atmoszféráját egy lírai hangulatú, e-moll orgona-bevezető teremti meg. A negyedekben haladó dallamvonal és a kísérszólamok szinkópáinak ütközéséből létrejövő nyolcad-lüktetés a szöveg kezdő szavait festi: „Fölbuzog szívem”. A bevezető nyitómotívuma nagy ívű dallammá alakul a szoprán belépésével (10. ütem), amelynek emelkedettségét a második frázis végén a szoprán „fejét felemelő” kvintje,

illetve az alatta megszólaló domináns akkord biztosítja. A H-dúr akkord által meghatározott térben – az orgonapont felett – a belépő többi kóruszóló megismétli a második frázist, a basszusban még egyszer hangsúlyozva az e-h kvintugrást (17–18. ütem). A tovaszaladó orgona-átvezető után újraindul a zenei történéés, immár a tercrokon g-mollból, ami a melódiavonal apró változtatásával végül – újabb tercrokon fordulaton át – F-dúrba érkezik (26. ütem). A romantika gazdag harmóniai nyelvét használja Gárdonyi, a kromatika és a gyakori hangnembváltások merész alkalmazása újra César Franck zenéjét juttatja eszünkbe.



7. faksimile. A *Dicsérő ének* borítólapja és első oldala – kézirat.

Az első rész (harmincegy ütem) zenei anyaga a maga sodró lendületével és egyre emelkedő érzelmi fokozásával a második rész merőben újszerű zenei szövetébe torkollik. A lágy nyolcadmeneteket, az egymásba fonódó hajlékony melódiavonalakat az orgona szólamban hirtelen egy akkordikus, szaggatott ritmikájú anyag váltja a 28. ütemtől. A 40. ütem piú animato lefelé dörgő skálarészletei a zenei folyamatot tovább gyorsítják és dinamizálják, ugyanakkor valódi folyamat nem indul el. Ez a kórusnak köszönhető: a 32. ütemtől a szólások egymást imitálva egy ritmikus anyaggal jelentkeznek a „Nyelvem gyors írónak a tolla” szövegre, amelynek jellegzetesen töredezett lüktetése egészen a 48. ütemig változatlan marad. Ezt az orgona a nyolcadmenetek mögött megbúvó, a kórusal egyszerre mozduló akkordjai is megerősítik.

A 32. ütemtől a 49. ütemig tartó rész karakterének formálója ismét a szöveg: itt nem csak a „gyors” szó képszerű megjelenítésére gondolok a 40. ütem imént említett nyolcadmenetei által, hanem például a magán- és mássalhangzók arányára is. Az első rész hosszú magánhangzói kedveztek a legato-jellegű dallamformálásnak, a második részben a rövid magánhangzók túlsúlya és a torlódó mássalhangzók pedig a non legato karaktert hordozzák magukban, amelyet Gárdonyi darabos negyedmozgásokkal és az első rész szinkópáira emlékezve nagy szinkópákkal valósít meg. A rendkívül erős karakterű, ritmikus zenéből a 48–49. ütem felfelé törő dallamos moll skálája – *nomen est omen* – szakít ki, és vezet át a következő, ismét melodikus jellegű formarészbe.

Az első rész kapcsán elemzett tercrokon fordulatok itt is felbukkannak. Az F-dúr akkord a 28. ütemben mintha b-moll dominánsa lenne, de a harmóniai folyamat végül a párhuzamos hangnem (Desz-dúr) azonos alapú moll párja felé halad, amelyet Gárdonyi enharmonikusan cisz-mollnak ír (desz-moll = cisz-moll). A 40. ütem tempóváltásakor a Gisz-dúr domináns akkord ezt a hangnemet megerősíti, majd egy ultra tercrokon fordulattal visszavezet az e-moll alaphangnembe a 44. ütemben, előkészítve az első rész már ismerős témáját.

A szonáták kidolgozási szakaszaira emlékeztető ötletgazdagságával tárja elénk ezt az anyagot az 50. ütemtől kezdődő harmadik rész: a témafejet szekvenciálisan ismétlő szoprán a basszussal folytat imitációs párbeszédet, a legato karaktert a középső szólamok hosszan átkötött, orgonapont-jellegű hangjai erősítik, az orgona pedig guruló akkordfelbontásokat játszik. Az 57. ütemben – az e-moll dominánsát elérve – a basszus megelőlegező h-moll hármashangzat-felbontása után az 58. ütemtől a témafej tükörfordítása veszi át a vezető szerepet, az eddig felfelé haladó szekvencia irányát is megfordítva – a dramaturgiai fordulat hatását erősíti a női és férfi szólamok párokba rendezése.

Az ismétlődő szövegrészletek és szekvenciák segítségével a két ütemes motívumból Gárdonyi egy 36 ütemes nagyobb szakaszt bont ki, amely számos hangnemi síkon halad át: a h-moll után G-dúr felé kanyarodik, majd C-dúrba érkezik (65. ütem), hogy azután az orgona továbblendítő gesztusával a G-dúron át az alaphangnemben, e-mollban fejezze be a harmadik részt. Az érzelmektől túlfűtött szólamok áradását a három záró taktus (83–85. ütem) kiszélesítésével és erős, pikárdiai terces dúr zárlatával állítja meg a zeneszerző.

Az orgonaszólam szemszögéből nézve is nagyon különleges megoldásokat láthatunk: az 50–85. ütemek közötti területen az énekes és hangszeres szólamok

organikusan csatlakoznak egymáshoz – mintha az énekszólamok az orgonaszólam hömpölygő hullámain utaznának, amelyhez az energiát a billentyűs faktúra adja. Az E-dúrba való megérkezést vizsgáljuk meg az orgonaszólam elemzésén át: a 66. ütemben induló szakaszban az addig jellemző hárfaszerű akkordfelbontások már csak ritkán fordulnak elő, a lendület lassan alábbhagy, a nyolcadok helyét az egyenletes legato negyedek veszik át – pontosan a mondat második tagjánál: „művem a Királynak szól”. Az orgona szünetet tart a 74–75. ütemben, amíg az előbbi kijelentést az unisono tenor és szoprán szólamok forte hangsúlyozzák, majd a hangszer szólamában megjelenő fél- és egéskották a zenei anyag további lassulását és végső megérkezését eredményezik.

A 86. ütemtől induló negyedik rész a második rész anyagának zaklatottságával és tömörszerűségével mutat rokonságot, amely azonnal nyilvánvalóvá lesz az orgona súlytalan részeken megszólaló staccato akkordjaiban és skálafutamaiban. A tenor harcias felkiáltására – „Kösd derekadra kardodat, vitéz!” – az orgona válaszol, a hangnemet e-mollból g-mollba fordítva. A kórus második felszólítására (g-moll/B-dúr) ismét a záróhangból indulva felel a hangszer d-mollban, majd egy ütemmel később D-dúrban. Ez a gazdag harmóniakezelés az egész területre jellemző lesz: a 94. ütemben mintha H-dúrban járnánk, ám az a-moll/A-dúr akkordok miatt állandó hezitálást érzünk a h-moll és H-dúr tonalitások között. A „katonai jelleget” erősíti az indulók és fanfárok állandó zenei eleme, a triola alkalmazása a 94–96. ütemben.

A 98. ütem Fisz-dúr akkordja elvileg a H-dúr megerősítésére szolgálna, ám az oldás pillanatában a tercron D-dúr felé halad a zene, majd újabb tá-dúr fordulatok és mollandi akkordok segítségével a 103. ütemben az orgona-átvezetés Gisz-dúr síkjába érkezik – amelyet szintén enharmonikusan jegyez le Gárdonyi. Ez a terület a kórusrecitativók hangulatát idézi az „ékességgel haladj diadallal az igazságért, a szelídségért és jogért” szöveggel.

Az ötödik rész határait a 103–205. ütemek jelölik ki: bár további három szakaszra osztható, a közös 3/4-es ütemmutató, a ritmikai elemek azonossága, a szakaszok közötti átvezetések hasonló jellege, valamint a szöveg dramaturgiája okán ezek egy nagy egységet alkotnak.

A 103. ütemben induló rövid orgona-átvezető motívumai egy ókori keleti király ragyogó udvarának képét festik meg előttünk: mintha az udvarhölgyek táncát látnánk. A különleges hangzású zenét az orgonaszólam non legato játékmódja teszi igazán kecses mozgásúvá: a váltakozó legato és staccato nyolcadok keltik a tánc hatását. Az *e* tonikai alaphang felett hullámzó szoprán szóló összhangzatos h-moll hangsorú éneke és a kíséret

között feszülő bővített szekund hangköz a kelet zenéjét eleveníti meg. A szubdomináns környezetben megszólaló alt szóló folytatja a király küllemének dicséretét (128. ütem), amelyet a kíséretben megbúvó dallamos g-moll skála tesz különlegessé – leginkább az ebből a hangkészletből kiragadott egészhangú skálarészlet vibrálása miatt (*b-c-d-e-fisz*).

A két előénekes 7+7 ütemes periódusát megismétli a háromszólamú női kar, a nem mindennapi atmoszférához a szerkezet aszimmetriája is erősen hozzájárul. A szoprán szólója a felső, míg az alté a mélyebb mezzo szólamba kerül: utóbbi esetében a szoprán és az alt a szirének énekéhez hasonló, bővülő melódiákkal kíséri a fő dallamot, amelyek révén szinte látni véljük a hajlékony táncmozdulatokat. A 155–160. ütemek a cappella pillanata és a magára maradó orgona elhalkuló motívumismétlése a távolba továbbvonuló udvarhölgyeket festi meg, majd egy puha H-dúr akkord zárja a domináns környezetben megnyugvó szakaszt.

Az ötödik rész második szakasza (161–182. ütem), enharmonikus átértelmezésekkel (disz=esz) a tercron Esz-dúrban indul: most a férfiak járulnak az uralkodó elé. Unisono, hétütemes dallamuk a király mellett álló királyné előtt tiszteleg, majd orgona-kommentár után kvinttel feljebb megismétlődik. A hét ütemes szerkesztés mindazonáltal nem előzmények nélkül való: gyökerét megtaláljuk a darabot indító e-moll téma felépítésében is – a hosszú záróhangot leszámítva a zenei tartalom ott is hét ütemre oszlik el.

A kíséretben uralkodó, *b* orgonapontra épülő osztinató két ütemes egysége a folyamatos feszültség érzetét tartja fenn ezen a területen. A vizsgálandó szakasz első felében (161–170. ütem) a *b* még domináns alaphangként van jelen, majd a 171. ütemtől az egészhangúságra emlékeztető hangzásokat hoz létre a háromszólamúvá bővült férfikar dallamos g-mollból építkező hangjaival – ez a rész is a *b-c-d-e-fisz* egészhangú skálából táplálkozik, amelynek egyik jellegzetes következménye a 172–173. ütemekben megjelenő bővített hármashangzat. A záró ütemekben az orgona megerősíti a g-moll dominánsának D-dúr hangzatát, amiből újabb tercron fordulattal halad tovább a zene az ötödik rész harmadik szakasza felé.

A Fisz-dúrban megszólaló vegyeskar női és férfi szólamainak rövid áldáskívánásával a kórus egy időre kivonul a darab zenei történéseiből. A dallam a török hódoltság korabeli, 16. századi históriás énekeket idézi, elsősorban folyamatosan ismétlődő (♩ ♩ ♩ | ♩ ♩) lüktetésével és a hemiolás záróformulával. Dallamvonalában még Tinódi Lantos Sebestyén *Summáját írom* kezdetű énekes-verses krónikájával is találunk rokoni szálakat, amelyet az összehasonlítás megkönnyítése kedvéért ezúttal a Gárdonyi-

dallam hangnemében jegyeztem le. (24. kottapéllda)

Gárdonyi: *Dicsérő ének*, 183-193. ütemek dallama



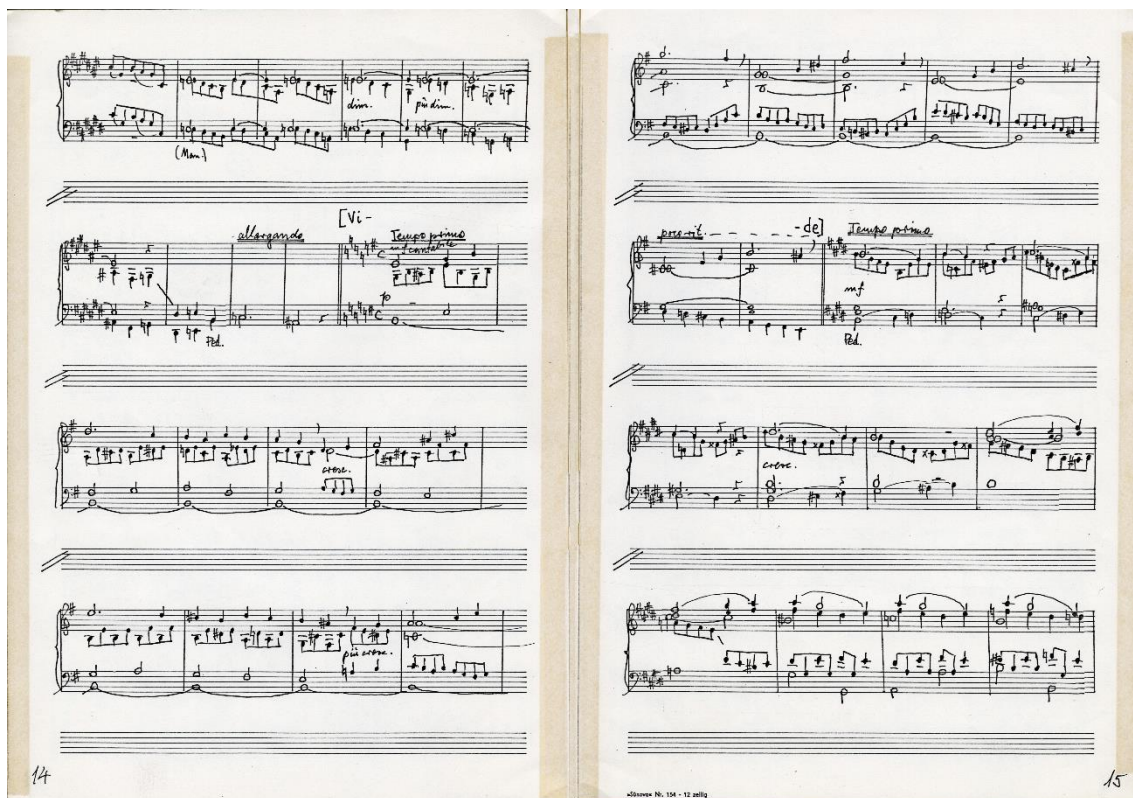
Tinódi Lantos: *Summáját írom...*



24. kottapéllda. Gárdonyi: *Dicsérő ének* 183–193. ütemek közötti dallamának és Tinódi Lantos Sebestyén históriás énekének összehasonlítása.

A 193. ütemtől magára maradó orgonaszólam nyolcadmeneteiben és ereszkedő unisono dallamában az énekkar záró frázisából ismerős hemiola-ritmus is megjelenik (196–197. ütem). Az orgona zenei anyaga végül teljesen elvékonyodik: a Liszt zenéjére jellemző ritmikai kiszélesítés és a tonalitás elbizonytalanítására való törekvés jelenik meg a zárlatban (203–204. ütem).

Az ismert históriás ének azonban még egy erős asszociációt indíthat el: a 198–204. ütemek között az orgona – egy 1:2-es distanciális modellskálát is körülíró (200–202. ütem) – ereszkedő motívumai mintha Kodály *Psalmus hungaricus*ának a refrén utolsó visszatérése előtti zenekari pillanatait idéznék. S miként ott is, Gárdonyi *Dicsérő ének*ének következő ütemében is (205. ütem) visszatér a vezető dallam. Ezt a hasonlóságot továbbgondolva az is szembetűnő, hogy Kodály remekművének rondótémaként felbukkanó főtémájához hasonlóan Gárdonyi melódiája is kétszer tér vissza különböző formában az első megjelenés után. Azonban az utóbbi esetben valószínűleg nem a rondóforma megvalósítása volt az elsődleges szándék, mivel a kézirat tanúsága szerint az e-moll témát újra megszólaltató orgonás szakasz tetszőlegesen elhagyható – a nyomtatott kottából hiányzik az ide vonatkozó Vi-De bejegyzés (205–220. ütem). Az e-moll alaphangnemű, kisebb modulációkkal színezett első szakasz visszatérése egyfelől keretet ad a darabnak, másfelől szekvenciáival és a dallam első felének ismétlésével, parafrázisszerű kidolgozásával a harmadik résszel mutat rokonságot. Egy kisebb lassítás után a zene a 221. ütemben E-dúrban indul újra, ahol a korábbi hullámzó nyolcadmeneteket viszi tovább, azonban a pedálban és a felső regiszterben már csak a téma motívumainak töredékei szólnak meg.



8. faksimile. *Dicsérő ének* 205–220. ütem, Vi-De bejegyzés.

Az orgona anyagát Gárdonyi alterált akkordok sokaságával fejleszti. Ismét Liszt zenéjére emlékeztető fordulatokat hallunk a 233. ütemtől, a kimérten mozgó felső szólam és a kromatikus fordulatokban gazdag kíséret együttesében: a hosszan kitartott *e* felső orgonapont alatt két mollbeli akkorddal – VI. fok és II terckvart – és egy bő kvintszexttel érkezünk meg az I. fokú kvartszextre. Ezután tovább halkul a zene a lefelé ereszkedő szextakkord-menettel, amely a 239. ütemben újra a fődallam kezdő motívumának tükörfordítását idézi, amely szekvenciázva egyre lejjebb ereszkedik, a „gravitáció vonzását” a dinamika fokozatos halkulása és a kíséret textúrájának vékonyodása is jelzi. A 247. ütemben domináns H-dúr szeptim zárja le a szakaszt, és nyitja meg a záró rész kapuját.

Az orgona virtuóz triolái pezsdítő erővel indítják útjára az alt fűgatémáját: „Hadd hirdessem a te nevedet, nemzedékről nemzedékre”. Hagyományos módon épülnek egymásra a szólamok, az alt alaphangnemben (E-dúr), a szoprán domináns hangnemben (H-dúr) hozza a témát, majd a basszus (E) és tenor (H) következnek. A tenor témabemutatása után H-dúrban marad a zene (281. ütemtől), majd a folytatásban Gárdonyi újabb hangnemi kitérésekkel fokozza a zenei anyag feszültségét, amely a fokozás után így kirobbanó erővel érkezhethet meg a végső zárathoz. Az elíziókkal átítatott,

dominánsból dominánsba hajló sorozat nagy felületet tölt ki: a 286. ütemtől hat ütemen keresztül a gisz-moll dominánса (Disz-dúr akkord) szól, amelyet az unisono éneklő, egymást váltó szőlampárokkał, valamint az orgonapont és a skálamenetek ütköztetésével vezet tovább Gárdonyi gisz- és cisz-moll szinteken át (292. és 298. ütem). A lendületet az oldások pillanataiban megszóláló mellékdomináns akkordokkal tartja fent a zeneszerző: a 299. ütem E-dúr akkordjában például az orgona futamaiban megjelenő *d* szeptimhang jelenik meg. Az orgona lefelé zakatoló, drámai karakterű nyolcadmeneteivel szemben a kórus négyszólamú, felfelé emelkedő, pozitív hangvételi szekvenciája áll – a drámai hatást a hangzásokép kiszélesedése erősíti. A zene a következő hangnemi szinteken halad át: először E-dúr (299–303. ütem), majd Fisz-dúr (304–308. ütem), amely egy klasszikus autentikus lépéssel H-dúr mellékdomináns szeptimre érkezik (309. ütem). A végletekig fokozott feszültséget a 317. ütemben egy tercron fordulattal, E-dúr helyett váratlanul G-dúr akkord oldja fel, ahol az énekkar hangján felharsanó „örökkön örökké” kifejezés jelenti a tetőpontját a záró résznek. A hatást az orgonaszólam generálpauzája fokozza. A folytatásban, a 333. ütemig az orgona csak continuo-kíséretre, a kóruszólamok megtámogatására szorítkozik.

Gárdonyi „a kevesebb több” elvén követve halad tovább, amikor egy rendkívül kifejező zenei illusztrációt alkalmaz: a meghökkentően ritka szövetű anyagot a 321–324. ütemek között egy visszhangként megszóláló piano frázissal bővíti ki, amely mintha az örökérvényű igazságot kimondó kiáltás visszhangjaként verődne vissza a képzeletbeli palota hatalmas csarnokaiból – vagy éppen az időtlenségből.

A zárógondolatot az énekkar felzendülő unisono felkiáltása és az orgona méltóságteljes akkordjai nyomatékosítják: „dícsérnek majd téged a népek!” Az e-moll felé kanyarodó zárlatot az orgona a 333. ütemben E-dúrba fordítja, s utolsó lendületet adva a darabnak a fuga indulásának robogó trioláit szólaltatja meg, hogy azután a 339. ütemtől az összkar és a hangszer együtt zengje: „Dícsérnek téged!” Az orgona tíz ütemes, az E-dúr zárlatot megerősítő utójátéka tesz pontot a Gárdonyi-életmű egyik legszebb és legfontosabb darabjának végére.⁵¹

⁵¹ Érdekes különbség fedezhető fel a 2006-ban kiadott kotta záró ütemei és a kézirat között: a jelen kiadásban a 343. ütem második felétől a 347. ütem első feléig közreadott szakasz a kéziratban nem szerepel, ahogyan egyébként más helyeken is különbözik a két változat. Megjegyzendő, hogy az eredeti, zenekaros verzióban sincs nyoma az említett betoldásnak.

The image shows a handwritten musical score on aged paper. It consists of several systems of staves. The top system features four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) with lyrics in Hungarian: "miből / szer-nék / te' / ged!". The piano accompaniment is written on a grand staff (treble and bass clefs). The second system continues the vocal and piano parts. The third system shows the vocal parts ending with a double bar line, and the piano part continuing. A handwritten date "1981. febr. 27." is written vertically in the middle of the third system. The word "Fine" is written at the end of the piano part. Below the main score, there are four empty systems of staves. In the bottom right corner, the number "21" is handwritten.

1981. febr. 27.

Fine

21

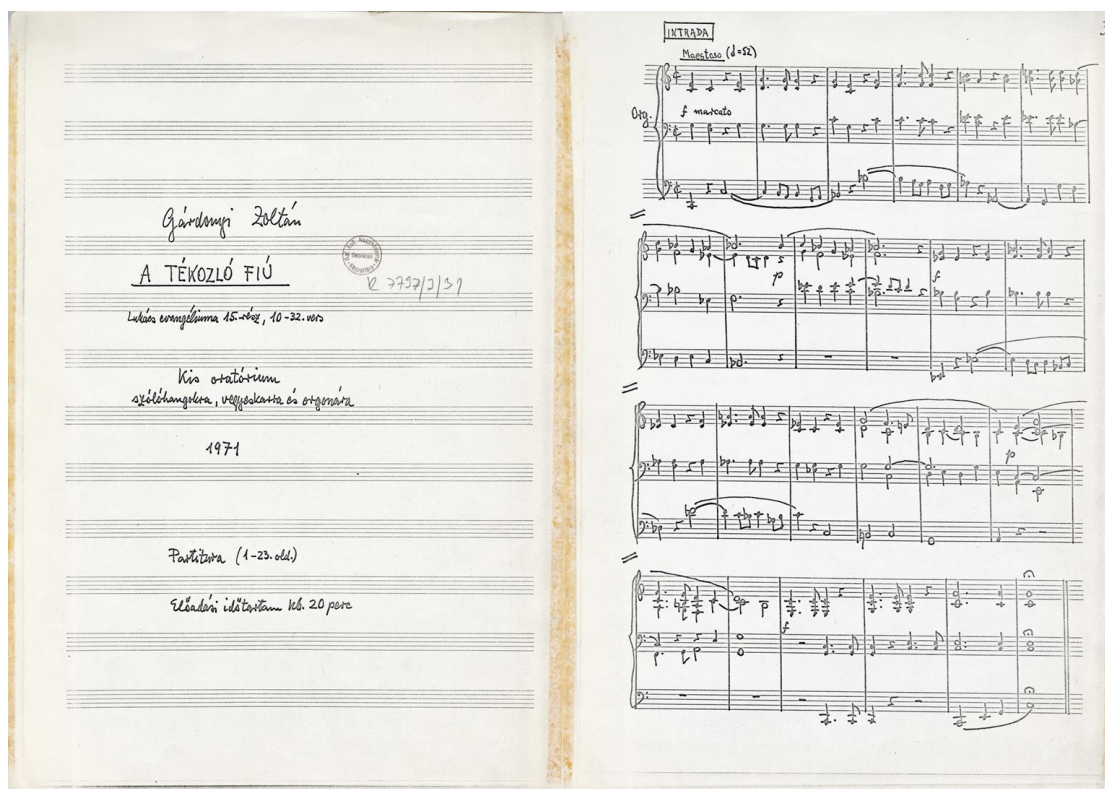
«Синьков» №. 154 - 12 zeilig

9. faksimile. A *Dicsérő ének* zárőütemei a kéziratból.

2.6.1. Kis oratóriumok

Az előző alfejezetekben már alaposan körüljártam az egyházi vegyeskari műveket jellemző kompozíciós technikákat, szófestő és drámai kifejező eszközöket, külön vizsgálva a hangszeres kíséret és a kórusletét közötti kapcsolatokat. A jelen fejezetben ezen ismeretek birtokában tekintem át Gárdonyi egyik kisoratóriumát.

A soproni Liszt Ferenc Zeneegyesület karnagyaként Gárdonyi számos oratorikus művet dirigált, amelyek utóbb alkotásra inspirálták: két kis oratóriumot is komponált a későbbiekben. *A seraptai özvegy* és *A tékozló fiú* címet viselő darabok különleges helyet foglalnak el életművében – a protestáns egyházzene repertoárjában is egyedülálló alkotások ezek, ezen belül a református zenei hagyományban műfajuknak minden bizonnyal legfontosabb képviselői.



10. faksimile. *A tékozló fiú*, borítólap és első oldal – kézirat.

A zenetudományi érdeklődésének középpontjában álló mesterhez, Johann Sebastian Bachhoz hasonlóan Gárdonyi sem komponált színpadi zenét, ilyen módon az oratóriumok (akárcsak Bach egyes kantátái) bizonyos mértékben számára is pótolták az operaszínpadot. Ám ezúttal is az Isten Igéjének szolgálatában.

A két alkotás közül a későbbit, *A tékozló fiú* című bibliai történetet feldolgozó művét vizsgálom meg részletesebben, amelyet 1971-ben komponált szólóhangokra, vegyeskarra és orgonára. A szöveg alapjául Lukács evangéliuma 15. fejezetének 10–32. verse szolgál. A közel húsz perces darab bevezető *Intrada* után négy részre (*Pars*), majd egy a tanulságokat levonó összegzésre (*Conclusio*) tagolódik.

A hangszeres bevezető, az *Intrada* méltóságteljesen vonuló, ünnepélyes karakterű zene, amely a megelevenedő történet pozitív végkicsengését vetíti előre a töretlen optimizmussal zengő dúr akkordokon keresztül. A tercrokon fordulatokban gazdag anyag – amely a kezdő C-dúrból az F-dúr / Asz-dúr / Esz-dúr síkokon át haladva érkezik vissza az alaphangnembe – nyitó motívumában az oratórium zárókórusának dallamát idézi. Ezzel a tudatos szerkesztési technikával azonnal létrejön – jóllehet csak a darab végén válik nyilvánvalóvá – az egész mű belső kohéziója.

A 25. ütemben belépő, ujjongó hangvétellű a cappella kórus fanfárszerű motívumai a bevezetés ünnepélyes hangvételét folytatják, majd a 31. ütemben induló imitációs szakaszban az eltévedt bárányok képe rajzolódik ki a kórus szólamain az „egy bűnös ember megtérésén” szövegre. Gárdonyi a Biblia felhasznált versein túl két ponton is megjeleníti annak előzményeit: egyrészt az itt olvasható sorok a példázat egy korábbi szakaszához tartoznak, amellyel Gárdonyi az abban rejlő örök érvényű mondanivalót emeli át művébe; másrészt a kórus anyagában megjelenő motívumok a fejezet első példázatában szereplő elveszett juhokat jelenítik meg. Nemcsak a Bachra olyannyira jellemző teológiai gondolkodás jó példájának követését láthatjuk a felhasznált szövegek és a Biblia egyéb helyeinek összekapcsolása mögött, hanem a liturgikus használatban felcsendülő énekkari alkotások beillesztésének igényét is az istentisztelet rendjébe. Erről 1937-ben az *Evangélikus Népiskola* kántori rovatában megjelent *Mit énekeljen a templomi énekkar?* című cikkében Gárdonyi így ír: „Az az igazán liturgikus karének, amelyik az oltár előtt elhangzó szent ígét vetíti elénk a zene eszközeivel.”⁵² Az eltévelyedést jelen esetben a frázisok lebegő tonalitása és tükrözése fejezi ki: a kóruszólamok ellentétes irányokba indulnak ugyanarról az *a*-alaphangról. A „fanfárkórus” ismétlése után ugyanez az anyag *c*-moll környezetbe kerül, majd *C*-dúr alaphangnemben zár.

A folytatásban a példázat következik, a Bach-passiók mintáját követve egy Evangélista vezetésével, szólisták közreműködésével, az alábbi szereposztás szerint:

⁵² Gárdonyi Zoltán: „Mit énekeljen a templomi énekkar?” *Evangélikus Népiskola* XLIII/10 (1937. október): 351–352. 351.

Jézus – basszus, az ifjabbik fiú – tenor, a nagyobbik fiú – bariton, az atya – basszus, egy a szolgák közül – mezzoszoprán, Evangélista – tenor. Az oratórium egy darabig következetesen mellőzi az énekkart, a szereplők egymásba kapaszkodó mondataira támaszkodva szövi tovább az eseményeket. A hagyományosan a gyász, a szomorúság kifejezésére szolgáló c-moll hangnemben indul a történet, a konfliktus forrásának, az ifjabbik fiú az örökségre vonatkozó követelésének jelenetével. Nagyon kifejező a 65. ütemben induló orgona-közjáték kromatikus lépéseivel, kissé talajvesztett dallamvezetésével – egyszerre ábrázolva a guruló pénzt és az édesapa érzelmi vívódását. Ugyanez a motívum jelenik meg a 72. ütemben, itt azonban a magas és mély regiszter szembeállításában, amely a motívum tükörfordítását hozza: azon túl, hogy a megosztott vagyton ekként látványosan két fiúra száll a zenei anyagban, ez a szakasz az első kórusrészt is visszaidézi a tükörfordítás technikájával és a kettős tagolással – utalva a bűnös ember megtérése és a kisebbik fiú a példázatban betöltött szerepének szimbolikus azonosságára.

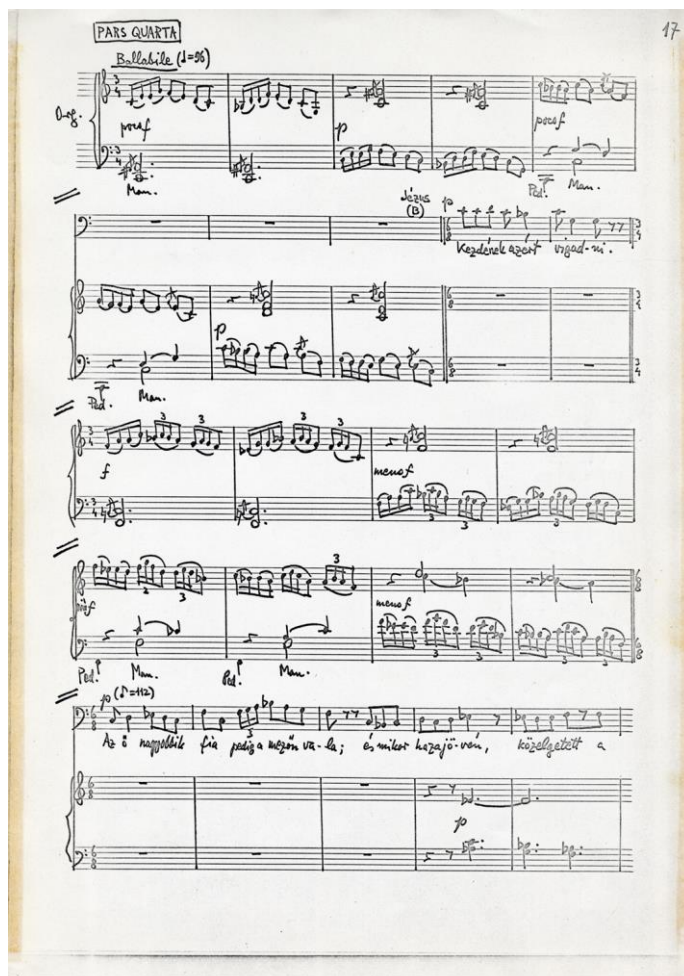
A folytatásban megtudjuk, hogy a fiú eltékozolta vagyonát, ahol újra a pénz motívuma jelenik meg két ütem erejéig (84. ütem), hogy aztán trillázó tizenhatodik fejezzék ki annak elillanását: a 88. ütemtől már csak töredékeiben, szaggatottan jelentkeznek a trilla, míg végül 93. ütemre el is fogy.

Különlegesen szép, igazi operai pillanat a magába szálló fiú bűnbánó éneke, a 160. ütemben induló *Arietta*. Még érdekesebb viszont az a momentum, amikor a második részben (*Pars secunda*) ez az anyag (a 227. ütemben) visszatér: itt a fiú már atyja előtt áll és a korábban magányosan énekelt bűnbánó vallomást tervezi megismételni édesapja előtt is. Bátorsága azonban ezen a ponton megtörik: az orgona az előbb hallottaktól eltérően csak később csatlakozik, a kísérő „hangszer” először a kórus, amely tétován ismétli a fiú szavait, aki az áriáját – talán a beismerést kísérő elérékenyülés miatt – rövidítve énekli, s az utolsó mondatát már csak a kórus visszhangozza: mintha a gyülekezet fohászkodna Istenhez megváltásért a saját önvizsgálata eredményeként: „Atyám, bocsáss meg nékem!”

A harmadik részben (*Pars tertia*) az atya 6/8-ban megszólaló, táncos örömeinekéhez csatlakozik a kórus és most már az ő szavait ismétli: „meghalt és feltámadott”, majd a rész zárásaként a reneszánsz motetták világát idézve, homofon szerkesztésben a-mollban fejezi be az evangéliumi verset: „elveszett, és megtaláltatott.”

A negyedik rész (*Pars quarta*) egy hangszeres közjátékkal indul, amely dudaszóval és virtuóz figurációival a középkori mulatságok hangulatát festi meg az alaphangnemben, C-dúrban. Ez a szakasz természetesen a hangszeres magyar népzene

hagyományából is bőven merít. A nagyobbik fiú visszatér a munkából és amikor megtudja, hogy atyja visszafogadta testvérét, haragra gerjed: ezt az orgona szűkített kvintekben bővelkedő, kromatikus felfelé törő szólama fejezi ki (a 314. ütemtől). A 330. ütemben kezdődő *Stretta* zaklatott, ritmikájában töredezett unisono dallamvezetése – amely félhangonként egyre feljebb kapaszkodik az e-moll / f-moll / fisz-moll / g-moll / gisz-moll szintekre – ezt a zaklatottságot fejezi ki. A 342. ütemben újra megjelenik a tékozlás motívuma – g-ről induló tizenhatod trilla – a lefelé haladó kromatikus basszus felett, a paráznságra elköltött vagyon mélybe taszító bűnét kifejezve.




11. faksimile. *A tékozló fiú*, a negyedik rész nyitózenéje – kézirat.

Ha alaposan összevetjük a 11. faksimilében látható oldalt a nyomtatott verzió 20. oldalával, akkor számos sajtóhibát találhatunk, például a kiadvány 3–4. ütemeiben az orgona jobb kezében negyed szünet és félkottaként szerepel eredetileg az ott látható anyag, megelőlegezve a 281–282. oldalak hasonló gesztusát. Jézus belépésénél hiányzik

a piano, ahogyan a 289. ütemben az orgonaanyagnál a piú forte dinamikai kiírás. A teljes kéziratot átnézve több apróbb nyomdai hibát találunk a 2016-os megjelenésű kiadvány kottájában – az ehhez kapcsolódó hibajegyzékemet a függelék tartalmazza.

Egy bekezdés erejéig érdemes kitérni az oratórium szimbólumként használt „vezérmotívumaira”, amelyek tudatos használatát az alábbiakban felsorolt néhány példa is jól tükrözi. A motívumok (25. kottapélda) a darab kohéziójának megteremtésében rendkívül fontos szerepet játszanak.

Pénz-motívum



Tékozlás-motívum



Éhinség-motívum



25. kottapélda. *A tékozló fiú*, „vezérmotívumok”.

A megváltásra való utalás és az atya megszólalása mindig dúr környezetben történik, annak fényével és biztonságával: ezt láthatjuk az *Intradában* és az első kórusrészben, a harmadik részben és az utolsó *Ariosóban* (az atya szózata) és a zárókórusban. A fiúk szavai alapvetően moll környezetet kapnak – így a kisebbik fiú 160. ütemtől kezdődő *Ariettája* és a nagyobbik fiú 330. ütemtől induló *Strettája*. Gárdonyi a fiúk hasonlóságát ugyanazzal az eszközzel, a tékozló fiú bűnbeesését lefelé tartó, az idősebb fiú dühét felfelé tartó kromatikával érzékelteti. A látszólagos ellentét mögött tehát lényegi azonosság rejtőzik a bűnben élő, illetve a megbocsájtani nem tudó „farizeus” embertípus között – ám mindkét magatartás egyformán bűn Isten szemében, ezt fejezi ki Gárdonyi mesterien ugyanazzal a megoldással.

Méhes Balázs a nyomtatott kiadáshoz fűzött bevezetőjéből ismerjük meg a darab születésének hátterét, ami további magyarázatot ad a két fiú megszólalásának hasonló zenei környezetére: „Egy kevésbé sikerült, általa hiányosnak tartott prédikációban ugyanis csupán a fiatalabbik fiú történetét érintette az igemagyarázat, ami a zeneszerzőt a teljes példázat feldolgozására, üzenetének alaposabb kimerítésére készítette.”⁵³

⁵³ Méhes Balázs: „Előszó.” In: Gárdonyi Zoltán: *A tékozló fiú. Kis oratórium szólóhangokra, vegyeskarra és orgonára.* (Budapest: Kálvin Kiadó, 2016.) 3.

Az orgona *Intermediuma* és az atya *Ariosója* után a zárókórus következik: kezdő motívuma az orgona bevezetőjét idézi, azonban a karakter itt nem az ünnepi bevonulása, sokkal inkább az atya megbocsátást hirdető szózatának lírai hangvételt viszi tovább. A két utolsó rész a dallamvezetésével és gyakori modulációival ismét a francia romantika nagymestereit, elsősorban Franckot idézi. Ezt támasztják alá a 374–381. ütemek közötti gyakori plagális fordulatok, amelyeket a *Conclusio* második felében domináns akkordok sora ellentételez, a hosszú szoprán orgonapont alatt belesimulva a megnyugvó C-dúr zárlatba.

Gárdonyi Zoltán *A tékozló fiú* című kis oratóriuma kiemelkedő alkotása életművének: esszenciálisan vonultatja fel azt az elmélyült és csiszolt kompozíciós technikát és zenetörténeti-zeneelméleti háttértudást, amelyekkel dolgozatom második fejezetének elemzéseiben már találkoztunk. A reneszánsz motettáktól kezdődően a barokk formamodellek és a magas szintű motivikus gondolkodás megjelenésén át, Liszt és a 19–20. századi francia orgonamuzsika képviselőinek hatásán keresztül a 20. század elejének modern törekvéseit egyaránt fellelhetjük a liturgikus keretekbe illő, újszerű, szellemiségében ugyanakkor mélyen a protestáns hagyományban gyökerező darabban.

3. Összegzés

Gárdonyi Zoltán személyében a zeneszerző, a sokrétűen képzett elméleti szakember és az előadóművész ritka szimbiózisával találkozunk: a tehetség és a tudás szerencsés együttállásának köszönhetően alkotómunkája mögött egy professzionális zenetudós kiterjedt zenetörténeti tudásanyaga állott, míg tudományos megnyilatkozásainak jelentős részét a gyakorló muzsikus praktikus és élő szempontjai határozták meg.

Az értekezésben tárgyalt vegyeskari művei nyilvánvalóan igazolták, hogy Gárdonyi a családi háttérből is eredő, budapesti és berlini tanulmányaival kibontakoztatott tudományos érdeklődése zeneszerzői technikáján, ezáltal kifejezőeszközeinek gazdag tárházán egyaránt nyomot hagyott. Bach, Liszt, a bécsi klasszikusok vagy éppen a reneszánsz nagymestereinek formamodelljei és jellegzetes kompozíciós megoldásai anyanyelvi szinten épültek be saját stílusába, amelyben természetesen a 20. század zenéjének hatását is felfedezhetjük, elsősorban a sorsformáló Kodály-iskoláét, kiegészülve a Hindemith-nél eltöltött négy szemeszter nyomán magáévá tett progresszív törekvésekkel.

Disszertációmban igyekeztem rámutatni, hogy a köztudatban inkább elméleti szakemberként emlegetett Gárdonyi Zoltán milyen fáradhatatlanul dolgozott a protestáns egyházzene színvonalának emelésén – mesterének, Kodály Zoltánnak a hazai zenekultúrát a népzene alapján megújító és felemelni kívánó elképzeléseit magáévá téve így válhatott e terület meghatározó alakjává. Jó értelemben vett küldetéstudatát – amelyet mélyen gyökerező hite táplált – a Musica Sacra hagyományainak megreformálása mozgatta, s munkássága nagymértékben járult hozzá, hogy a református és evangélikus felekezetekben a 20. század elején megindult pozitív folyamatok a század közepére kézzelfogható eredményeket mutassanak fel. Csak a legfontosabbakat sorba véve: szakmai tanácsadóként részt vesz a lutheránus énekeskönyv és korálkönyv előkészítő munkájában; az 1959-es *Református Korálkönyv* az ő elnöklete alatt működő szerkesztőbizottság munkájának révén készülhetett el; 1965-től – több éves előkészítés után – Debrecenben folyamatossá válik a nyári többhetes kántorképző tanfolyam, amelynek tananyagát és metodikáját is nagy részben ő alkotta meg.

Dolgozatom egyik fő célja ennek az imponáló teljesítménynek a bemutatása volt – nem is reméltem, hogy a kutatás eredményeképpen a Gárdonyi elméleti munkásságát részletesen feldolgozó Berlász-bibliográfiát¹ is sikerül újabb címeikkel bővítenem.

¹ Berlász Melinda: „Gárdonyi Zoltán zenetudományi munkásságának bibliográfiája.” In: Szabó Balázs

Ezeknek a kisebb-nagyobb írásoknak a száma megközelíti az ötvenet, amelyeket elsősorban az *Evangélikus Népiskola* kántori rovatában publikált a zeneszerző 1932 és 1942 között.

Értekezésemnek első, az elméleti szakembert bemutató részében ezekből az újonnan feltárt írásokból járok körül néhány, a tárgyalt témákhoz szorosabban kapcsolódó cikket. Általuk átfogóbb képet alkothatunk Gárdonyi széleskörű szakmai tájékozottságáról, valamint azokról a magyar protestáns egyházzene történetében fontos problémákról, amelyeknek megoldására törekedve a következő évtizedekben a reformtörekvések egyik vezető személyisége lett. Az ezekben az írásaiban megfogalmazott gondolatok műveinek elemzéséhez is nagy segítséget nyújtottak. A dolgozat függelékében közlöm a különböző folyóiratokban fellelhető publikációinak bibliográfiáját, amellyel Gárdonyi szacikkeinek jegyzékét is lehetőségemben állt bővíteni.

Mindeközben nyilvánvalóvá vált számomra, hogy ez a terület további kutatásokra érdemes: elsősorban az 1931 és 1941 közé tehető soproni évek publikációinak, valamint Gárdonyi itteni tevékenységének feltárása kecsegtet újabb eredményekkel. Ebben az esetben igaznak bizonyult a közhelynek számító mondás: e témában kutatásaimat befejezni nem, csak abbahagyni tudtam.

Mindazonáltal értekezésem fő témájában talán sikerült a kutatás eddigi állásához képest érdemben előbbre lépnem. Gárdonyi egyházi vegyeskarainak analízise során egyértelműen igazolást nyert a Kodály-iskola hatásáról előzetesen felállított hipotézis, miszerint e műveit nem pusztán az önkifejezés igénye hívta életre: mestere nyomdokába lépve színvonalas kortárs repertoár megalkotásával kívánta előremozdítani a gyülekezeti kórusok ügyét. Az egyszerű korálharmonizálástól a kisebb és nagyobb motettákon át a kisoratóriumokig, a cantus firmus-feldolgozástól az önálló invencióból táplálkozó művekig minden szinten elsőrangú alkotásokkal bővítette a repertoárt.

Örömteli, hogy Gárdonyi Zoltán szerteágazó munkásságát ma már korlátozások nélkül megismerhetjük: nem volt mindig így. Alkotói és tudományos életműve rendkívül gazdag és színes – magas színvonalú kórusműveinek bő repertoárjában felfedezni való kincseket, értékes, gondolatébresztő kompozíciókat találhat minden magyar énekkar, az amatőr templomi együttesektől a professzionális kórusokig bezáróan. Reményeim szerint értekezésem érdemben tudott új irányokat és célokat mutatni ezekhez a felfedezőutakhoz.

szerk.: *Nemzedékről nemzedékre. Tanulmányok, visszaemlékezések Gárdonyi Zoltán születésének 110. évfordulója és Gárdonyi Zolt 70. születésnapja tiszteletére.* (Budapest: A Magyarországi Református Egyház Kálvin János Kiadója, 2016.) 19–30.

4. Függelék

4.1. A Berlász-bibliográfiát kiegészítő Gárdonyi-publikációk

- Gárdonyi Zoltán: „Az egyházi hangnemek meghatározása.” *Evangélikus Népiskola* XXXVIII/11 (1932. november): 293–296.
- : REC: „Geyer József: Az orgona. I. kötet.” *Evangélikus Népiskola* XXXIX/2 (1933. február): 61–63.
- : „Megjegyzések férfikari zeneművek betanításához.” *Evangélikus Népiskola* XXXIX/4 (1933. április): 118–119.
- : „A ritmikus korál problémái.” *Evangélikus Népiskola* XLI/6 (1935. június): 191–192. Második rész: *Evangélikus Népiskola* LI/7–8 (1935. július–augusztus) 229–232.
- : „Három jubileum. (Schütz, Bach és Händel.)” *Evangélikus Népiskola* XLI/11 (1935. november): 324–328.
- : „Az egynemű karokról.” *Evangélikus Népiskola* XLII/1 (1936. január): 34.
- : „Liszt Ferenc és a magyar zenekultúra.” *Evangélikus Népiskola* XLII/2 (1936. február): 37–38.
- : „Mi a »polifón stílus«?” *Evangélikus Népiskola* XLII/3 (1936. március): 134–135.
- : „Az oratóriumról.” *Evangélikus Népiskola* XLII/4 (1936. április): 171–172.
- : REC: „Csekey István és Diósi Géza: Hírhedt zenésze a világnak...” *Evangélikus Népiskola* XLII/6 (1936. június): 254–255.
- : „Modernség az egyházi zenében.” *Evangélikus Népiskola* XLII/6 (1936. június): 263–264.
- : „Mi a parafrázis.” *Evangélikus Népiskola* XLII/7–8 (1936. július–augusztus): 300.
- : „Zenei kapcsolatok a népdal és az evangélikus korál között.” *Evangélikus Népiskola* XLII/11 (1936. november): 406–407. Második rész: *Evangélikus Népiskola* XLII/12 (1936. december): 445–448.

- : „Falumunka és népzene.” In: Rozsondai Károly (szerk.): *A Dunántúli Ág. H. Ev. Egyházkerület Soproni Tanítóképző-intézetének 1936-37. (LXXVIII.) iskolai évi értesítője.* (Cegléd: Simon és Garab Könyvnyomdája, 1937). 15–17.
- : „Tennivalóink.” *Evangélikus Népiskola* XLIII/2 (1937. február): 83–84.
- : „Tennivalóink. (Második közlemény.)” *Evangélikus Népiskola* XLIII/3 (1937. március): 121–122.
- : „Tennivalóink. (Harmadik közlemény.)” *Evangélikus Népiskola* XLIII/4 (1937. április): 158–159.
- : „A kántori érdekek védelmében.” *Evangélikus Népiskola* XLIII/6 (1937. június): 234–236.
- : „Az egyházzenei konferencia margójára.” *Evangélikus Népiskola* XLIII/7–8 (1937. július–augusztus): 266–267.
- : „A transzponálásról.” *Evangélikus Népiskola* XLIII/9 (1937. szeptember): 315–316.
- : REC: „Új énektanítási vezérkönyv.” *Evangélikus Népiskola* XLIII/10 (1937. október): 348–349.
- : „Mit énekeljen a templomi énekkar?” *Evangélikus Népiskola* XLIII/10 (1937. október): 351–352.
- : „Musikpflege in Sopron.” *Oedenburger Zeitung* 70/292 (1937. december 25.): 4.
- : „Gondolatok a kántorképzés jövőjéhez.” In: Rozsondai Károly (szerk.): *A Dunántúli Ág. H. Ev. Egyházkerület Soproni Tanítóképző-intézetének 1937-38. (LXXIX.) iskolai évi értesítője.* (Cegléd: Garab József Könyvnyomdája, 1938). 26–29.
- : „Evangélikus orgonazenénk.” *Keresztyén Igazság* V/4 (1938. április): 127–128.
- : REC: „Néhány újabb orgona-hangjegyről.” *Evangélikus Népiskola* XLIV/4 (1938. április): 166–167.
- : REC: „Az új szarvasi énekeskönyv.” *Evangélikus Népiskola* XLIV/4 (1938. április): 167–168.
- : „Hangszeres zene az istentiszteletben.” *Evangélikus Népiskola* XLIV/5 (1938. május): 198–199.
- : „Kapi-Králik: »Térj magadhoz, drága Sión«, korálelőjáték.” *Soproni Szemle* II/3 (1938. május 15.): 173.

- : „Modorosságok a koráljátékban.” *Evangélikus Népiskola* XLIV/6 (1938. június): 237–239.
- : „Az orgona megújhodása.” *Evangélikus Népiskola* XLIV/10 (1938. október): 374–376.
- : „A dallamegységesítés problémái.” *Evangélikus Népiskola* XLIV/12 (1938. december): 445–448.
- : „Két, magyar eredetűnek vélt koráldallamról.” *Evangélikus Népiskola* XLV/11 (1939. november): 403–404.
- : REC: „Kapi-Králik Jenő: Karácsonyi Ének. Luther-Társaság kiadása. Budapest, 1939.” *Soproni Szemle* III/5-6 (1939. november 15.): 353.
- : „Egységes éneklés?” *Evangélikus Népiskola* XLVI/3 (1940. március): 95–96.
- : „Liszt magyar rapszódiainak a jelentőségéről.” *A Zene* XXII/1 (1940. október 15.): 10–12.
- : „Meddig nyújtsuk az ének sorvégző hangját?” *Evangélikus Népiskola* XLVII/1 (1941. január): 22–24.
- : „A kántorképzés előiskolája.” *Evangélikus Népiskola* XLVII/4 (1941. április): 98–99.
- : „A kórus is templom!” *Evangélikus Népiskola* XLVII/8 (1941. augusztus): 219–220. Második rész: *Evangélikus Népiskola* XLVII/9 (1941. szeptember): 243–244.
- : „A közének intonálása.” *Evangélikus Népiskola* XLVIII/2 (1942. február): 45–47.
- : „Protestáns énekkari irodalmunk.” *Evangélikus Népiskola* XLVIII/4 (1942. április): 95–97.
- : „Protestáns énekkari irodalmunk. (Második, befejező közlemény.)” *Evangélikus Népiskola* XLVIII/6 (1942. június): 143–146.
- : „A hatvanéves Kodály.” *Keresztyén Igazság* X/1 (1943. január): 22.
- : REC: „Új énektanítási vezérkönyv.” *Evangélikus Népiskola* L/6 (1944. június): 157–159.
- : „Utójáték a gyülekezeti énekhez.” *Református Egyház* (1964): 161.
- : „Készül az Egyházzenei Vezérfonal.” *Református Egyház* (1968): 269.
- : „A Rákóczi-induló Liszt Ferenc három kéziratában.” *Magyar Könyvszemle* 88/1–2 (1972): 32–36.

—————: „Protestáns mozzanatok Liszt Ferenc életművében.” *Confessio* 10/2 (1986.): 51–55.

4.2. Győri Johanna Mária műjegyzékének kiegészítése

Jelen fejezet az *Evangelikus Népiskola* kottamellékleteként megjelent és ma is fellelhető énekkari műveknek a Győri-féle jegyzékben szereplő adatait pontosító táblázatot tartalmazza. Az oszlopok elnevezései és a jelölések annak logikáját tükrözik.

Alkalmazott rövidítések:

sz. – szólam; fk – férfikar; egyk – egyneműkar; gyk – gyerekkar.

kiadás, megjelenés	cím	hangszerelés, egyéb	megjegyzés
1935. január	Adjunk hálát az Úrnak	2 sz. egyk és 3 sz. egyk	Új!
1935. január	Áldott az eget Ura	2 sz. egyk és 3 sz. egyk	Új!
1935. március	<i>Szelíd szemed, Úr Jézus</i>	4 sz. fk	<i>Nincs meg. Apparátus korrigálva a Kántori rovat írása alapján.</i>
1935. június	Ritmikus korálok énekkarra: 1. Dicsőség mennyben Istennek; 2. Ki dolgát csak Istenre hagyja; 3. Minden ember csak halandó	3 sz. gyk és 4 sz. fk; 3 sz. gyk; 2 sz. gyk és 3 sz. gyk.	Mindhárom darab szerepel a Győri-féle jegyzékben, csak külön sorban. A <i>Dicsőség mennyben Istennek</i> kezdetű ének címét javítottam, illetve ez az ének ott hibásan, májusi kiadásban szerepel.
1935. július- augusztus	Ritmikus korálok énekkarra: 1. Szívem szerint, Úristen; 2. Most nyugosznak az erdők; 3. Vigyázzatok, azt kiáltják; 4. Erős vár a mi Istenünk	3 sz. gyk; 2 sz. gyk és 3 sz. gyk; 3 sz. gyk; 4 sz. fk	Új! A <i>Szívem szerint, Úristen</i> (1.) és a <i>Most nyugosznak az erdők</i> (2.) a Győri-féle jegyzékben külön szerepeltek.
1935. december	Mennyből jövök most hozzátok	3 sz. egyk	Új!
1935. december	Jézus, Krisztus, dicsértessél	3 sz. egyk	Új!
1935. december	Karácsonyi ének	4 sz. fk	Új!

1937. február	Szabadság-kánon	4 sz. kánon	Új!
1938. május- augusztus	Pünkösdi korálok férfikarra: 1. Jövel legfőbb Vigasztalónk; 2. Áldott Szentlélek vezérünk; 3. Jövel Szentlélek Úristen	4 sz. fk	Új!
1938. május- augusztus	III. Magyar graduál-ének	4 sz. fk, orgona	Cím korrigálva
1941	Tartsd meg hazánkat, Isten	3 sz. kánon	Cím korrigálva

5. táblázat. A Győri-féle jegyzékben szereplő, *Evangélikus Népiskolában* megjelent kottamelléletek adatainak pontosítása.

4.3. Hibajegyzék *A tékozló fiú* című kis oratórium 2016-os kiadványához

A kéziratot összevetve *A tékozló fiú* 2016-os nyomdai verziójával a következő nyomdahibákat szükséges javítani:

- 10. ütem Az orgona bal kezének alsó hangja kis *b* az itt szereplő *a* helyett.
- 65. ütem Az orgona dallamának ötödik hangja (*f*) előtt hiányzik a feloldójel.
- 109. ütem Az orgona bal kezének első alsó hangja *a*. Az énekszólám „mezeire” szavának harmadik tizenhatoda helyesen *esz*.
- 110. ütem Az orgona első hangjai mindenütt egy negyed hosszúságúak, majd utána nyolcadszünet és egy pontozott negyedszünet következik.
- 11. ütem Már korábban, ennek az ütemnek a második felében lekezdődik a *poco a poco slentando*.
- 136. ütem Az itt induló *rallentando* Gárdonyi jelzése alapján a 138. ütem egyéig tart.
- 153. ütem Hiányzik az énekszólám kiírt *p* dinamikája.
- 156. ütem Hiányzik az énekszólám kiírt *pp* dinamikája.
- 170. ütem Az orgona jobb kezének felső dallamában az utolsó hang nem *e*, hanem *f*.
- 187. ütem Hiányzik a kiírt *slentando* jelzés.
- 201. ütem Az orgona basszusának 2. hangja *f*.
- 213. ütem A jobb kéz akkordjának középső hangja *cisz*.
- 227. ütem A kórus alt szólama is két *e* hangot énekel a többiekhez hasonlóan.

233. ütem A tenor szólam utolsó két nyolcadán induló, a következő ütembe átnyúló frázisának hangjai helyesen *a–g–f*.
241. ütem A szoprán utolsó hangja *c*.
277. ütem Az orgona jobb kezének ritmusa a 277-278. ütemekben helyesen negyed szünettel és félkotta akkord.
283. ütem Hiányzik az énekszólam *p* dinamikai jelzése.
288. ütem Ennél a rövid előkénél is kiírja Gárdonyi a feloldójelet.
289. ütem Hiányzik az orgona *piú forte* dinamikai utasítása.
306. ütem Hiányzik a Szolga belépésének *p* dinamikája.
307. ütem Az énekszólam második hangja pontozott negyed hosszúságú, amit aztán így csak egy negyed szünet követ a következő hang előtt.
308. ütem Az orgona jobb kezének második hangja nem *h*, hanem *a*.
338. ütem A kéziratban az énekszólam harmadik hangján – a fellépő *d*-n – *marcato* jelzés szerepel.
349. ütem Hiányzik az orgona felett a kiírt *molto tranquillo* jelzés.
371. ütem Hiányzik az orgona belépésének *p* dinamikája.

4.4. Hagyatéki anyagok



Főtiszteletű Konventi Elnökség!

A korálkönyv szerkesztési munkája befejezéshez közeledik s a könyv Isten segítségével év végére meg is jelenhetik. Munkánk azonban csak akkor szolgálhatja valóban a gyülekezeti éneklés ügyét, ha gondoskodás történik arról, hogy legyenek, akik istentiszteleteinken énekeink kíséretét odaillesztő módon szólaltassák meg. Ehhez nem elég a zenei tehetség egymagában, ki is kell azt művelni, nevezetesen éppen a gyülekezeti ének orgonán, illetve harmóniumon való kísérése céljából. A felekezeti tanítóképzés megszűnése óta egyházunkban - egyes helyi és alkalmi kezdeményezésektől eltekintve - nem történt gondoskodás kántorok képzéséről. Egyedül a debreceni Gimnázium zenei tagozatán folyik rendszeres kántorképzés, de ez távolról sem elég az országos utánpótlás biztosítására.

A gyülekezeti éneklés és egyházi zenénk iránti felelősségünkön fakadó meggyőződésünk az, hogy az egyetemes egyház, amely a lelkészképzésről intézményesen gondoskodik, módot kell, hogy találjon a kántorképzés hasonló megoldására is.

Ezért indítványozzuk, hogy a Főtiszteletű Konventi Elnökség határozza el kántorképző intézetek felállítását. A kántorképző intézetek célja egyházunk részére zeneileg és lelkiileg megfelelő kántorok képzése.

Fenti elgondolás érdekében is kérjük, hogy állítsassék fel egy Országos Református Egyházzenei Tanács, mely - mint egyedül az egyetemes Konvent elnökségének alárendelt központi szerv - az egyházi zenénkkel kapcsolatos összes ügyek irányítására és intézésére teljes illetékességgel ruháztassék fel. Ez a tanács lesz hivatott arra is, hogy a létesítendő kántorképző intézetek szervezési és ügyviteli szabályait megállapítsa és feladatait a helyi igazgatótanácsok útján ellássa.

Addig is, amíg a kinevezendő Egyházzenei Tanács elkészítheti a kántorképző intézetek felállításának és megszervezésének részletes tervét, vázlatosan ismertetjük bizottságunk ezirányú elgondolását.

Kántorképző intézetet olyan gyülekezetek kebelében lehetne létesíteni, amelyek az intézet céljára alkalmas helyet tudnának biztosítani. Az intézet vezetésével helyben lakó, arra alkalmas személyt lehetne megbízni, míg az oktatás munkájában nem helyben lakó szakemberek is résztvehetnének. Tekintve, hogy ezek a feltételek máris adva vannak a főváros közelében fekvő Főt ősi és élő gyülekezetében, javasoljuk, hogy az első kántorképző intézet ott állítsassék fel.

A kántorképző intézetek működésére vonatkozóan javasoljuk, hogy folyjék bennük egyfelől rendszeres kántorképzés, másfelől álljanak ezek az intézetek a már működő kántorok, valamint a lelkipásztorok egyházzenei továbbképzésének szolgálatában /tanfolyamok és konferenciák tartásával/. A rendszeres kántorképzés foglalja magában mind a zenét, mind a lelki felkészítést /zenei alapismeretek, énekeink ismerete, gyülekezeti énekkísérés, énekkarvezetés, bibliaismeret, gyülekezeti munka/.

Rendszeres kántorképzésben csak az részesülhessen, aki e kiképzésre való alkalmasságát a felvételi vizsgán bebizonyítja.

A rendszeres kántorképzés fokozatai:

1. egy tanévre terjedő alapfoku kántorképzés segédkántori bizonyítvány elnyerésére,
2. a segédkántori bizonyítvány megszerzése után további két /tehát összesen három/ tanévre terjedő rendszeres kántorképzés, kántori oklevél elnyerésére.

Kántori oklevél, ill. segédkántori bizonyítvány nélkül működő kántorok a kántorképző intézetekben rendezendő továbbképző tanfolyamok elvégzése alapján kérhessék kántori, illetve segédkántori vizsgra való becsájtásukat.

Mind a rendszeres, mind a továbbképző jellegű kántorképzés résztvevői számára vagy magában az intézetben, vagy az illető gyülekezet kebelében gondoskodni kell a lakás és ellátásról. Ennek költségeit, valamint a tandíjat a résztvevő maga, vagy helyette a kiküldő gyülekezet térítené meg.

A kántorképző intézetek megszervezése után ki kellene mondani, hogy önálló kántori állást csak kántori oklevéllel rendelkező személy tölthet be. A kántorképző intézetek felállítási és fenntartási költségeinek részbeni fedezésére pedig a megjelenendő új Református Korálkönyv tiszta jövedelmét fenn kellene tartani.

Amennyiben a Főtiszteletű Konventi Elnökség ezen indítványunkat elfogadná, akkor megbízást kérünk, hogy a Főton létesítendő első Református Kántorképző Intézet felállítására és szervezésére vonatkozó részletes tervünket elkészíthessük.

Mátraháza, 1958. április 16.

A Református Korálkönyv Szerkesztőbizottsága.

12. faksimile. A Református Korálkönyv Szerkesztőbizottságának első levele a Konventi elnökséghez. Jelzetszám: R7799/6/22.



Főtiszteletű Konventi Elnökség!

A kántorképzés megszervezése tárgyában f.évi apr.10-n előterjesztett indítványunk kiegészítéséül az alábbiakban ismertetjük a református Korálkönyv Szerkesztőbizottságának az első kántorképző intézet felállítására vonatkozó elgondolását.

Telket a főtí ref. egyházközség bocsátana rendelkezésre. Az intézet épületének emelése összekapcsolható a főtí gyülekezet által a presbitériumi határozat értelmében 1960-ig felépítendő új kántorlakás és gyülekezeti terem építésével. A kántorlakás egyben az intézet vezetőjének a lakása lenne, a gyülekezeti terem pedig egyben a kántorképző intézet céljait is szolgálná. Maga az építkezés lényegesen kevesebbe kerülne, mintha külön folynék két épület emelése, azonfelül a költségek is megoszlanának a Konvent és a főtí gyülekezet között. A kérdés jogi részleteit a Konvent jogi szakértője rögzítené. Az építés vezetését a tervező mérnök vállalja.

A kántorképző intézet ügyeinek közvetlen intézését Kalocsay Ferenc főtí kántor végezné, aki egyben az oktatásban is részt venne. Kivüle Budapestről és környékéről kijáró oktatók is közreműködnének. Díjazásuk a befolyó tandíjból és egyházi közpénztárból történnék. Az intézet működését legfelső fokon a kinevezendő Egyházzenei Tanács szabályozná.

A kántorképzés formái:

a/ R e n d e s kántorképzés olyanok számára, akik 5 hónapos taneven át /okt.15 - márc.15/ mindennapos oktatásban részesülnek. Ezek a kántorképző intézetben kapnának lakást és ellátást, valamint gyakorlati lehetőséget. Egy öthónapos tanfolyam vizsgájának sikeres kiállása esetén segédkantori bizonyítványt, további két /tehát összesen három/ öthónapos tanfolyam sikeres elvégzése alapján kantori oklevelet nyernének.

b/ L e v e l e z ő kántorképzés olyanok számára, akik a hét egy meghatározott napján részesülnek közvetlen oktatásban, az akkor kapott gyakorlati feladatokat a hét folyamán önállóan, magánygyakorlás útján végeznék el a azok elvégzéséről a következő heti közvetlen oktatás alkalmával adnának számot. A levelező tanfolyam lebonyolításához nem szükséges a résztvevők lakásáról és ellátásáról gondoskodni: reggel jönnek a tanfolyamra és aznap délután vagy este már haza is térnének. Így ezen olyanok is részt vehetnek, akik kenyerüket ötnapos munkahéten keresik meg. Ezek segédkantori, ill. kantori vizsgára akkor bocsáthatók, ha a rendes kántorképzés idevágó tananyagát elvégezték.

c/ I d ő s z a k i kantori tanfolyamok: évente legalább kétszer /télen és nyáron/ négy hétig egyfolytában tartandó bentlakásos tanfolyam, melyen a résztvevők egyéni képességeiknek megfelelő oktatásban részesülnek. Segédkantori, ill. kantori vizsgára akkor bocsáthatók, ha a rendes kántorképzés idevágó anyagát elvégezték.

Az intézet egyébként nemcsak a szorosan vett kántorképzés céljára, hanem egyházzenei továbbképzés, konferenciák és összejövetelek céljára is rendelkezésre állana. /Befogadóképesség a terv szerint 30-35 fő./

A résztvevők tandíjat tartoznak fizetni, amit akár sajátmaguk, akár az őket kiküldő egyházközség vállalná. A bentlakás és ellátás költségeit hasonló módon fedeznék.

A kántorképzés tantárgyai:

- 1/ Egyházi ének /gyülekezeti énekeink éneklése kóta szerint és emlékezetből, a rájuk vonatkozó szövegi és zenei hymnológiai ismeretekkel/,
- 2/ Istentiszteleti harmónium- ill. orgonajáték /énekkísérés, elő- és utójátékok, hangszerismeret/,
- 3/ Egyházi énekarvezetés /szervezés, betanítás, vezénylés, karirodalom/.

./.

4/ Zeneelmélet /kótalsmeret, hangközök, hangnemek, ritmusok, ütemfaj-
ták, összhangok, záradékok, egyházzenei formák/,

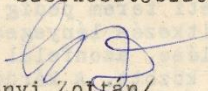
5/ Biblia- és kátéismeret,

6/ Gyülekezeti munka.

Mint hogy az e tárgyban benyújtott indítványainkkal a kántorképzés
multhatatlanul szükséges ügyét veljük gyakorlati megoldáshoz segíteni:
ezért kérjük a Főtiszteletű Konventi Elnökséget, hogy indítványunkat
vegye tárgyalás alá.

Budapesten, 1958. május 2.

A Református Korálkönyv Szerkesztőbizottsága nevében


/Dr. Gárdonyi Zoltán/

13. faksimile. A Református Korálkönyv Szerkesztőbizottságának második levele a Konventi
elnökséghez. Jelzetszám: R7799/6/22a.

Budapest, 1966. aug. 7.

Kedves Csaba!

Julius 29-én kelt leveledet köszönettel megkaptam. Ugy látom, hogy jó lett volna sok mindent még a tanfolyam során személyesen megbeszelnünk.

Köszönöm a bizalmadat, hogy a tanfolyami munka harmóniáját zavaró tényezőket legalább utólag szóvátetted. Amit erről írtál, az megerősíti mindazt, amit más oktatók is elmondtak nekem. Sajnálom, ha a történekből általánosító következtetéseket vonnátok le és szeretném, ha a jövőben sikerülne kiküszöbölni a tavaly szépen kialakult együttműködést zavaró tényezőket.

Ami a kántorképzésnek az írásmagyarítás nagy összefüggéseibe való beállítását illeti, azt magam is helyesnek és fontosnak tartom. Nézetem szerint több okból fontos volna, hogy mind a két theológiai akadémia székhelyén legyen kántorképzés. Ezt azonban mentesíteni kellene a teljesen kezdőkkel való foglalkozástól. A kezdők tanítását, valamint a kántori szolgálatra alkalmas emberek kiválogatását alapfoku, előképző tanfolyamokon kellene elvégezni. Ezt a munkát kerületi vagy megyei szinten kellene elvégezni. Ezáltal a tulajdonképeni kántorképzés megszabadulna a szolgáltra alkalmatlan jelentkezőktől, az ilyen jelentkezők pedig megta-
karithatnának egy csomó időt, erőlködést és utikültséget.

A kántori kiadványokra nézve van ugyan elnökségi határozat, de még nincs rá fedezet. Ez az utóbbi tény elejét veszi a hivatlan és törtető jegyzetkészítésnek.

Nem tartom valószínűnek, hogy Kodály Zoltán vállalja zsoltárdallamaink két- és háromszólamu feldolgozását. De ha vállalná is, számolnunk kellene azzal, hogy ő a kritikus sorzáratokban ragaszkodnék a diezisekhez, amint ezt a 33., 121. és 150. zsoltárunk ismert feldolgozásánál is tette. Ebben a kérdésben a zenetudomány az ő álláspontját igazolja és én is csak a jó békesség kedvéért függesztettem fel az új énekeskönyvvel szemben nem is titkolt ellenvéleményemet.

A gimnáziumi énektanári állás ügyében Berkesi Sándor utolsó éves tanárjelölttel, volt tanítványommal több ízben beszélgettem. Ő nemcsak szakmailag, hanem lelkileg is arravaló embernek látszik, aki megérdemelné, hogy a gimnázium várjon rá a diploma megszerzéséig. Berkesi Sándor úgy nyilatkozott előttem, hogy őszintén örülne, ha odakerülhetne. A részletkérdések dolgában Sepsy Károlyhoz utasítottam.

Skóciai ösztöndijas kiküldetésednek igen örülnék. Nincsenek információim az ottani gyülekezeti éneklésről, amit jó lenne a helyszínen tanulmányozni, mert az énekeskönyvek nem mindig hű képei a valóságnak.

Leveled mellékletét áttanulmányoztam és abban sok megszívlelendőt találtam. Gyakorlati szempontból egyelőre ideiglenes jegyzetnek kis példányszámban, kizárólag tanfolyami használatra való elkészítése a sürgős tennivaló. A zenei ismeretek anyagának a tematikáját máris szeretném összeállítani és a munkatársaknak hozzászólásra megküldeni. A részletes kidolgozást fel kellene parcellázni azok között, akik ennek az anyagnak a tanításában kellő gyakorlattal rendelkeznek.

Örülnék, ha javaslataid felől a jövőben is tájékoztatnál, mert egyházi zenénk megjobbítására minden olyan erőt össze kellene fogni, amelyik ezt az ügyet a szíven viseli.

Szeretettel köszönt

Zoltán Csaba

7. Alap.

Indulni én vele

Sze- lid sze- med, úr Je- zus, jót lát- ja min- den
 sze- lid sze- med, úr Je- zus, jót lát- ja min- den
 sze- lid sze- med, úr Je- zus, jót lát- ja min- den

1979



D 7797 / E / 18

vél-ke- met. ...

Gárdonyi Zoltán

SZELID SZEMED, ÚR JÉZUS

(Huugo NYBERG dallama,
 Lars STENBÄCK szövege,
 PODMANICZKY Pál fordítása)

Négyszólamú vegyeskarra

1979

med, úr Je- zus!

med, úr Je- zus!
 med, úr Je- zus!
 med, úr Je- zus!

le- kintem min, ...

le- kintem min, ...
 le- kintem min, ...
 le- kintem min, ...

János Varga
1979

Andante con moto

Sze- lid sze-med, lír Je'- zus, jöl lát-ja min-den
 Sze- lid sze-med, lír Je'- zus, jöl látja minden
 sze- lid szemed, lír Je'- zus, jöl látja minden

vét-ke-met: sze- mé-lye-met ne ves-se meg sze- lid sze-
 vétke- met: sze- mélye- met ne ves-se meg sze- lid sze-
 vétke- met: sze- mé-lye-met ne ves-se meg sze- lid sze-

med, lír Je'- zus! Sze- lid sze-med
 medi lír Je'- zus! Sze- lid szemed, lír Je'- zus!
 med, lír Je'- zus! Sze- lid sze-med, lír Je'-

te- kintsen rám, ad- jon bé- csé- na- tot sze-
 kintsen rám, ha sos-ka-doll; ad- jon bé- ket, bo- csá- nos- tot
 zus, te kintsen rám, ha soska- doll; ad- jon bé- csé- na- tot sze-

lid sze-med, his Je' - zus! Sze-lid sze-med tu-

lid szemed, his Je' - zus! Sze-lid sze-med, his Je' - zus tu-

lid sze-med, his Je' - zus! Sze-lid szemed, his Je' - zus, tu-

dom, hogy va-dat is e-mel; vet-kez-tem en, i-tel-jen el sze-

dom, hogy va-dat is e-mel; vet-kez-tem en, i-tel-jen el sze-

dom, hogy va-dat is e-mel; vet-keztem en, i-tel-jen el sze-

lid sze-med, his Je' - zus!

lid sze-med, his Je' - zus! Sze-lid szemed, his Je' - zus, el-

lid sze-med, his Je' - zus! Sze-lid sze-med, his Je' - zus, el-

csak va-rom, hogy majd raunte-kint sze-

i-tel bar, laud en megint csak va-rom, hogy majd raunte-kint sze-

i-tel bar, laud en megint csak va-rom, hogy majd raunte-kint sze-

5. Bibliográfia

- Ádám Jenő: „Egyházi ének- és zenekari kultúránk fejlődésének lehetőségei.” *Protestáns Szemle* XLVI/6 (1937. június): 332–339.
- Benedek Sándor: „Felhívás!” *Református Egyház* I/19 (1949. november 15.) 12.
- Berkesi Sándor: „Gárdonyi Zoltán emlékezete.” In: S. Szabó Márta (szerk.): *Bárdos szimpóziumok. 25 év – 25 előadás.* Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2010. 195–200.
- : „Mesterem, Gárdonyi Zoltán.” In: Szabó Balázs (szerk.): *Nemzedékről nemzedékre. Tanulmányok, visszaemlékezések Gárdonyi Zoltán születésének 110. évfordulója és Gárdonyi Zoltán 70. születésnapja tiszteletére.* Budapest: A Magyarországi Református Egyház Kálvin János Kiadója, 2016. 13–18.
- Berlász Melinda (közr.): „Emlékfüzér Gárdonyi Zoltán centenáriumára.” *Magyar Zene* XLIV/3 (2006. augusztus): 241–262.
- Berlász Melinda: „Gárdonyi Zoltán szellemi örökségéről.” *Muzsika* 49/12 (2006. december): 14–15.
- : „Gárdonyi Zoltán zenetudományi munkásságának bibliográfiája.” In: Szabó Balázs (szerk.): *Nemzedékről nemzedékre. Tanulmányok, visszaemlékezések Gárdonyi Zoltán születésének 110. évfordulója és Gárdonyi Zoltán 70. születésnapja tiszteletére.* Budapest: A Magyarországi Református Egyház Kálvin János Kiadója, 2016. 19–30.
- Breuer János: „A 80 éves Gárdonyi Zoltán köszöntése.” *Magyar Zene* XXVII/1 (1986. március): 108.
- Csatkai Endre: „A soproni zenei művelődés történetének vázlata. (Újabb adatokkal.) A soproni Zeneiskola 140 éves fennállása alkalmából.” *Soproni Szemle* XXIII/3 (1969): 216–225.
- Csomasz Tóth Kálmán: „Az énekanyag megrostálásának szempontjai.” In: Bódiss Tamás (szerk.): *Hagyomány és haladás. Csomasz Tóth Kálmán válogatott írásai születése 100. évfordulójára* Budapest: Református Egyházzenészek Munkaközössége, 2003. 27–31. Eredeti megjelenés: Révész Imre (szerk.): *Az új énekeskönyv felé.* Debrecen, 1943. 18–21.
- : „Tegyük valamit, hogy a templomi éneklés szebb legyen. Mi ártott legjobban éneklésünknek?” In: Bódiss Tamás (szerk.): *Hagyomány és haladás. Csomasz Tóth Kálmán válogatott írásai születése 100. évfordulójára.* Budapest:

- Református Egyházzeneszkek Munkaközössége, 2003. 59–61. Eredeti megjelenés: *Református jövő* 4/48 (1943)
- : „Gárdonyi Zoltán hatvan éves.” *Theologiai Szemle* 9. új évfolyam/5–6 (1966. május–június): 180–182.
- Csomasz Tóth Kálmán – Gárdonyi Zoltán: „Énekreform és kántorképzés.” *Református Egyház* XVII/10 (1965. október): 219–222. Reprint in: Bódiss Tamás: *Hagyomány és haladás. Csomasz Tóth Kálmán válogatott írásai születése 100. évfordulójára*. Budapest: Református Egyházzeneszkek Munkaközössége, 2003. 149–155.
- Dalos Anna: „Miért éppen Jeppesen? Kodály és az ellenpont-tankönyvek.” *Magyar Zene* XXXVIII/1 (2000. február): 5–26.
- : „Kodály Zoltán formatani terminológiája.” In: Uő.: *Forma, harmónia, ellenpont. Vázlatok Kodály Zoltán poétikájához*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2007. 25–43.
- : „Kodály Zoltán és az új zene harmóniai diskurzusa.” In: Uő.: *Forma, harmónia, ellenpont. Vázlatok Kodály Zoltán poétikájához*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2007. 121–134.
- Ecsedi Aladár: „Kántorképzésünk jövője.” *az Út* II/32 (1949. augusztus 7–13.) 5.
- Ecsedi Zsuzsa: „Az énekszerző Luther Márton és az *Erős vár a mi Istenünk*.” *Vallástudományi Szemle* XIII/4 (2017): 27–40.
- Edvin von der Nüll: „Gárdonyi Zoltán.” *Napkelet* VIII/1 (1930. január 1.) 108.
- Falvy Zoltán: „A Liszt–Bartók Konferencia.” In: Rejtő István–Szántó Lajos (szerk.): *Magyar tudomány. A Magyar Tudományos Akadémia értesítője. LXVIII. kötet – Új folyam VI. kötet*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1961. 689–692.
- Gábor Gina: „Már a nagymama is zenész volt.” *Fejér Megyei Hírlap* 51/77 (2006. április 1.) 16.
- Gárdonyi Zoltán: „Kodály Zoltán.” *Protestáns Szemle* XLII/3 (1933. március): 129–131.
- : „A ritmikus korál problémái.” *Evangélikus Népiskola* XLI/6 (1935. június): 191–192. Második rész: *Evangélikus Népiskola* XLI/7–8 (1935. július–augusztus): 229–232.
- : „Modernség az egyházi zenében.” *Evangélikus Népiskola* XLII/6 (1936. június): 263–264.
- : „Tennivalóink.” *Evangélikus Népiskola* XLIII/2 (1937. február): 83–84.
- : „Tennivalóink. (Második közlemény.)” *Evangélikus Népiskola* XLIII/3 (1937. március): 121–122.

- : „Tennivalóink. (Harmadik közlemény.)” *Evangélikus Népiskola* XLIII/4 (1937. április): 158–159.
- : „A kántori érdekek védelmében.” *Evangélikus Népiskola* XLIII/6 (1937. június): 234–236.
- : „A kántorképzés problémái.” *Protestáns Szemle* XLVI/6 (1937. június): 322–326.
- : „Mit énekeljen a templomi énekkar?” *Evangélikus Népiskola* XLIII/10 (1937. október): 351–352.
- : „Gondolatok a kántorképzés jövőjéhez.” In: Rozsondai Károly (szerk.): *A Dunántúli Ág. H. Ev. Egyházkerület Soproni Tanítóképző-intézetének 1937-38. (LXXIX.) iskolai évi értesítője*. Cegléd: Garab József Könyvnyomdája, 1938. 26–29.
- : „Kerényi György: Az énekkari műveltség kezdetei.” *Protestáns Szemle* XLVII/1 (1938. január): 36.
- : „Hangszeres zene az istentiszteletben.” *Evangélikus Népiskola* XLIV/5 (1938. május): 198–199.
- : „A dallamegységesítés problémái.” *Evangélikus Népiskola* XLIV/12 (1938. december): 445–448.
- : „A kántorképzés előiskolája.” *Evangélikus Népiskola* XLVII/4 (1941. április): 98–99.
- : „Protestáns énekkari irodalmunk.” *Evangélikus Népiskola* XLVIII/4 (1942. április): 95–97. Második rész: *Evangélikus Népiskola* XLVIII/6 (1942. június): 143–144.
- : „Kodály, a zenepedagógus.” *Magyar Zenei Szemle* II/12 (1942. december): 327–334. Reprint in: *Muzsika* 49/12 (2006. december): 15–19.
- : „A hatvanéves Kodály.” *Keresztyén Igazság* X/1 (1943. január): 22.
- : *Tanulmányok harmóniumra*. Budapest: Magyar Kórus, 1947.
- : *A zenei formák világa. Gyakorlati elemzés*. Budapest: Magyar Kórus, 1949.
- : *Elemző formatan. A bécsi klasszikusok formavilága*. Budapest: Zeneműkiadó, 1949., 2/1963., 3/1979., 4/1990.
- : „Néhány formatani kérdésről. Hozzászólás Weiner Leó könyvéhez.” Első közlemény: *Új Zenei Szemle* VI/7–8 (1955. július–augusztus): 60–63. Második közlemény: VI/10 (1955. október): 17–20. Harmadik közlemény: VI/11 (1955. november): 15–17.

- : „Négy szemeszter Hindemith iskolájában.” *Magyar Zene* V/2 (1964. április): 151–157.
- : „Bartók és magyar elődei.” *Muzsika* 8/9 (1965. szeptember): 10–14.
- : *J. S. Bach ellenpontművészetének alapjai*. Budapest: Zeneműkiadó, 1967.
- : „Készül az Egyházzenei Vezérfonal.” *Református Egyház* XX/12 (1968. december): 269.
- : „Palestrina szakrális zenéje Kodály tanításában.” *Vigília* 37/7 (1972. július): 457–460.
- : *J. S. Bach kánon- és fúgaszerkesztő művészete*. Budapest: Zeneműkiadó, 1972.
- : „A Rákóczi-induló Liszt Ferenc három kéziratában.” *Magyar Könyvszemle* 88/1–2 (1972): 32–36.
- : „Önvallomás.” (Máté János közr.) *Reformátusok Lapja* XXV/40 (1981. október): 4.
- : „Liszt Ferenc orgonamuzsikája.” *Magyar Zene* XXV/4 (1984. március): 335–345.
- : „Protestáns mozzanatok Liszt Ferenc életművében.” *Confessio* 10/2 (1986): 51–55.
- : „Zu einigen Kanons von J. S. Bach.” *Studia Musicologica* XXVIII/1-4 (1986): 321–324.
- : „Szélgjegyzetek a magyar református énekeskönyvhöz.” *Református Egyház* XLIV/9 (1992. szeptember): 200–203. Bővített kiadás In: Török Bálint (szerk.): ... *eleitől #ogva ... Tanulmányok, dolgozatok, hozzászólások a genfi zsoltárok énekléséről*. Budapest: Református Egyházzenei Munkaközössége, 1993. 7–12.
- Gárdonyi Zsolt: „Tájékoztató.” In: Gárdonyi Zsolt (közr.): *Szívemnek kösziklája. Gárdonyi Zoltán egyházi kórusművei I.* (Budapest: Református Egyházzenei Munkaközössége, 1999.) IV–VI.
- : „Gárdonyi Zoltán énekkari művei.” In: S. Szabó Márta (szerk.): *Bárdos szimpóziumok. 25 év – 25 előadás*. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2010. 123–129.
- Gaudy László: „A protestáns kántorképzés ügyében.” *Protestáns Szemle* LII/3 (1943. március): 65–69.

- Gráberné Bősze Klára: *A magyarországi iskolai értesítők bibliográfiája 1850/51–1948/49.* [=Tóthné Környei Márta (szerk.): *A magyar neveléstörténet forrásai XXIII. 15. kötet: Selmecbánya-Szatmárnémeti.*] Budapest: Országos Pedagógiai Könyvtár és Múzeum, 2011. 98–104.
- Győri Johanna Mária: „Gárdonyi Zoltán (1906–1986) műveinek jegyzéke.” *Magyar Egyházzene* VII/1 (1999/2000): 53–76.
- Hamar Gyula: „Kottamelléleteink.” *Evangélikus Népiskola* XLI/3 (1935. március): 96.
- Horusitzky Zoltán (főszerk.): „Élő magyar zeneszerzők.” *A Zene* XXV/8 (1944. február): 123–124.
- Horusitzky Zoltán: „A Palestrina-stílus.” *Olasz Szemle* I/5 (1942. szeptember–október): 673–685.
- Huzella Elek: „César Franck.” *A Zene* XIX/4–5 (1937. december 1.) 65–67.
- Ittész Mihály: „Kodály Zoltán és tanítványai. Könyv egy korszakos jelentőségű 20. századi zenei-szellemi műhely kisugárzásáról.” *Muzsika* 51/7 (2008. július): 32–35.
- Kalocsay Ferenc: „»Művem a királynak szól.« Emlékezés Gárdonyi Zoltánra.” *Reformátusok Lapja* XXX/32 (1986. augusztus): 3.
- Kapi-Králik Jenő: „Evangélikus szemmel az idei hangversenyévről.” *Keresztyén Igazság* III/6 (1936. június): 128–129.
- Karasszon Dezső: *Gárdonyi Zoltán.* [=Berlász Melinda (szerk.): *Magyar Zeneszerzők. 8.*] Budapest: Mágus Kiadó, 1999.
- Kárpáti János: „Liszt-képünk – ma. A magyar Liszt-kutatás legfontosabb eredményei.” *Muzsika* 29/9 (1986. szeptember): 3–8.
- Kereszty István: „Vidéki városaink zenei élete.” In: Dr. Molnár Imre (szerk.): *A magyar muzsika könyve.* Budapest: Merkantil-nyomda, 1936. 274–296.
- Knud Jeppesen: *Ellenpont.* Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1975.
- Kodály Zoltán: „Sopron.” In: Bónis Ferenc (szerk.): *Kodály Zoltán: Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok I.* Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1982. 36–37.
- Legány Dezső (szerk.): *Kodály Zoltán levelei.* Budapest: Zeneműkiadó, 1982.
- Lomoschitz Pál: „Megnyitó beszéd a 160 éves Zeneegyesület kiállításán (1989. szeptember 30.)” *Soproni Szemle* XLIV/1 (1990): 60–62.
- Máté János: „Gárdonyi Zoltán 75 éves.” *Reformátusok Lapja* XXV/17 (1981. április): 4.
 —————: „Gárdonyi Zoltánra emlékezünk.” *Reformátusok Lapja* XL/20 (1996. május): 5.

- : „Református kántorképzés.” *Confessio* 18/4 (1994): 104–106.
- Méhes Balázs: „Előszó.” In: Gárdonyi Zoltán: *A tékozló fiú. Kis oratórium szólóhangokra, vegyeskarra és orgonára.* Budapest: Kálvin Kiadó, 2016.
- N.N.: „A dunántúli ág. h. ev. egyházkerület soproni tanítóképző-intézetének igazgatói és tanárai 1858/59–1933/34-ig.” In: Hamar Gyula (szerk.): *A dunántúli ág. h. ev. egyházkerület soproni tanítóképző-intézetének 1933–34. iskolai évi, háromnegyedszázados jubileumi értesítője.* Sopron: vitéz Tóth Alajos könyvnyomdai műintézete, 1934. 26.
- N.N.: „Podmaniczky Pál.” In: Kenyeres Ágnes (főszerk.): *Magyar életrajzi lexikon. Második kötet. L–Z.* Budapest: Akadémiai Kiadó, 1982. 423–424.
- N.N.: „Elhunyt Gárdonyi Zoltán.” *Reformátusok Lapja* XXX/28 (1986. július): 3.
- N.N.: „Gárdonyi Zoltán lemondott a Zeneegyesületben viselt karnagyi tisztségéről.” *Soproni Hírlap* XXV/245 (1938. október 29.) 3.
- N.N.: „Rovatunk jövője.” *Evangélikus Népiskola* XLVII/12 (1941): 336–337.
- N.N.: „Újarcú kántorképzés.” *Református Egyház* I/17 (1949. október 15.) 10–11.
- N.N.: „Végig az énekeskönyvön.” *Református Egyház* I/17 (1949. július 1.) 15–16.
- N.N.: „VIII. Nevelés.” In: Rozsondai Károly (szerk.): *A Dunántúli Ág. H. Ev. Egyházkerület Soproni Tanítóképző-intézetének 1936-37. (LXXVIII.) iskolai évi értesítője.* Cegléd: Simon és Garab Könyvnyomdája, 1937. 39–42.
- N.N.: *Keresztyén énekeskönyv.* Budapest: Evangélikus Világszövetség, 1957.
- N.N.: *Keresztyén énekeskönyv. Tizedik kiadás.* Budapest: Hornyánszky Viktor Könyvkiadóhivatala, 1914.
- Nagy Alpár: „A tizenkettedik emléktábla.” *Soproni Szemle* XLIV/1 (1990. első negyedév): 65-71.
- : „Kodály Zoltán és Sopron.” *Soproni Szemle* XXV/1 (1971): 41–51.
- : „Régiokről emlékezzünk...” *A 175 esztendő Liszt Ferenc Szimfonikus Zenekar jubileumára (1829–2004).* Sopron: Soproni Liszt Ferenc Szimfonikus Zenekar Alapítvány, 2004.
- Papp Ákos: „A készülő korálkönyv és a zsoltár-probléma.” *Református Egyház* XI/5–6 (1959. március 1–15.) 93–96.
- Ruhmann Jenőné: „Adatok a soproni Mozart-kultuszhoz és a házi hangversenyek történetéhez.” *Soproni Szemle* X/3 (1956): 287–288.

- Szabó Balázs: „Gárdonyi Zoltán: Az Isten emberének imádsága – 90. zsoltár. A mű két változatának összehasonlítása.” *Magyar Egyházzene* XIV/1–2 (2006/2007): 121–140.
- Tallián Tibor: „Jegyzetek Kodályról.” In: Ablonczy Balázs–Ifj. Bertényi Iván–Hatos Pál (szerk.): *Hagyomány, közösség, művelődés. Tanulmányok a hatvanéves Kósa László születésnapjára*. Budapest: Gondolat Kiadó, 2002. 416–429.
- : „Magyar zene a magyar rádióban, 1940–1944.” In: Uő: *Magyar képek. Fejezetek a magyar zeneélet és zeneszerzés történetéből, 1940–1956*. Budapest: Balassi Kiadó, 2014. 43–57.
- Trajtler Gábor: „In memoriam Gárdonyi Zoltán.” *Diakónia. Evangélikus Szemle*. VIII/2 (1986): 33–34.
- Vikár Sándor: „A református énekeskönyv és gyülekezeti éneklés.” *Protestáns Szemle* XLVI/6 (1937. június): 298–305.

Internetes források, szakirodalom

- Bódiss Tamás: „Surrexit Christus.” <http://egyhazzene.reformatus.hu/v/432/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2023.08.01.)
- Kalocsay Ferenc: „A Fóti Református Egyházközség Gárdonyi Zoltán énekkarának története.” <http://www.fotiref.hu/enekkar/korus-tortenete/4/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2023.08.20.)
- N.N.: *Iskolai értesítők, Sopron – Evangélikus líceum és tanítóképző intézet 1880-1943*. https://adt.arcanum.com/hu/collection/ADT_IskolaiErtesitok_Sopron_31757/ (Utolsó megtekintés dátuma: 2023.07.28.)
- N.N.: „491. Paradicsomnak te szép élő fája.” <https://enekeskonyv.reformatus.hu/digitalis-reformatus-enekeskonyv/enek/483/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2023.08.03.)
- N.N.: „Gárdonyi Albert.” <https://mek.oszk.hu/00300/00355/html/ABC04834/05017.htm> (Utolsó megtekintés dátuma: 2023.08.20.)
- N.N.: „Gárdonyi Albert-díj.” <https://bparchiv.hu/statikus/gardonyi-albert-dij> (Utolsó megtekintés dátuma: 2023.07.18.)
- N.N.: „Gárdonyi Albert-émlékérem.” <https://bparchiv.hu/statikus/gardonyi-albert-emlekerem> (Utolsó megtekintés dátuma: 2023.07.18.)
- Papp Anette: „Bocsásd meg, Úr Isten ifjúságomnak vétkét.” <http://egyhazzene.reformatus.hu/v/228/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2023.08.01.)

—————: „Krisztus hét szava a keresztfán.” <http://egyhazzene.reformatus.hu/v/277/>
(Utolsó megtekintés dátuma: 2023.08.03.)

Szabó Balázs: „Gárdonyi Zoltán élete és életműve.” *Parlando* 2016/4
<http://www.parlando.hu/2016/2016-4/SzaboBalazs-Gardonyi.pdf> (Utolsó
megtekintés dátuma: 2023.08.20.)

—————: „Szeptember végén – Gárdonyi Zoltán kórusműve.”
http://zti.hu/files/mza/docs/Evfordulok_nyomaban_2016/Gardonyi%20Zoltan_Szeptember%20vegen_tanulmany.pdf (Utolsó megtekintés dátuma: 2023.08.20.)