

A magyar egyházzene története

A magyar egyházzene története

Impresszum

Műhelytanulmányok V. évfolyam / 4.

A magyar egyházzene története

Szerkesztő:
Windhager Ákos

Olvasószerkesztő:
Soltész-Kákay Viola
Buzás Boglárka

© Magyar Művészeti Akadémia
Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet, 2024
© Szerzők, 2024
© Szerkesztő, 2024

Jelen kiadványunk a Valóság című folyóiratban nyomtatott formában megjelent tanulmányok elektronikus változatát tartalmazza.

ISBN 978-615-6669-09-4

MMA MMKI
1121 Budapest,
Budakeszi út 38.

A kiadásért felel dr. Csáji László Koppány, az MMA MMKI igazgatója.



MMA•MMKI

Tartalomjegyzék

Windhager Ákos: Előszó <i>A magyar egyházzene története</i> kötetéhez	7
---	---

Újdonságok a liturgikus gyakorlatban

P. Cselényi István: <i>A magyar nyolcas</i>	15
Hermann Szabolcs: <i>Téged, Isten, dicsérünk!</i>	27
Fehér Anikó: <i>Győzelemről énekeljen...!</i>	35
Bódiss Tamás: <i>Az új magyar Református énekeskönyv</i>	43

A zenei szolgálat kiemelkedő alakjai

Juhász Zsuzsa: Murányi Róbert Árpád	55
Draskóczy Balázs: Draskóczy László	65
Szabó Balázs: Gárdonyi Zsolt	87

Egykor népszerű misék zenetörténeti távlatból

Potyó István: Ruzitska György miséi	97
Horváth Ágnes: Bräuer Ferenc két miséje	133
Windhager Ákos: Terényi Ede <i>Miseparafrázisa</i>	153

Windhager Ákos

Előszó *A magyar egyházzene története* kötethez

Három fehér szőlőtőke ...

Népies áldomás

lejegyezte: P. Kuklay Antal

1942, Sárospatak

Andante

Há - rom fe - hér sző - lõ - tõ - ke, há - rom fe - ke - te,

5 Dí - csér - tes - sék az Úr Jé - zus drá - ga szent ne - ve!

9 U - ram, Jé - zus, se - gíts meg!

12 Ezt a kis bort i - gyuk meg!

A magyar egyházzene története kötetrel régi adósságát törleszti az MMA Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet. Az azonos című tudományos műhelytalálkozót 2021. november 8-án rendezte meg az intézet azzal a céllal, hogy folyamatos intézményközi tudományos párbeszéd induljon a magyar egyházzenéről. Így megfogalmazódott a konferencia résztvevőiben az az igény, hogy évről évre áttekintsék az egyes keresztény egyházak liturgiai változását (éppen akkoriban készült el az új *Református énekeskönyv*, és hosszan húzódott a római katolikus énekgyűjtemény ügye), kezdődjék el az egyházzene-történeti nagy életművek (szerzők, vezetők, karnagyok) rendszerszerű feltárása, valamint a kortárs egyházzenei közösségek számbavétele (ez újul meg az idén meghirdetett *Magyar egyházzenei atlasz* programban).

A magasztos és nagyívű célból az együttműködésre való felhívás teljesült, a konferencián számos hazai műhely több jelentős kutatója vett részt. Így előadott Dobszay Ágnes (a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Egyházzene Tanszékének vezetője), Szabó Balázs (Széchenyi István Egyetem), Juhász Zsuzsanna (Pécsi Tudományegyetem) és Horváth Ágnes (Eötvös Loránd Tudományegyetem), valamint Kiss Eszter Veronika (Szentendrei Vujicsics Tihamér AMI) zenetörténész kutatók. Kiemelt figyelmet biztosítottak a szervezők a gyakorló liturgiai szolgálatot végző személyek számára. Így hangzott el P. Cselényi István Gábor görögkatolikus parókus (a Pázmány Péter Katolikus

Egyetem professor emeritusa), Farkas Domonkos (Gödöllői Premontrei Apátság), Hermann Szabolcs (Szatmárnémeti, Szatmári Római Katolikus Egyházmegye), Potyó István (Kolozsvár, Szent Mihály-plébánia), Horváth Márton Levente (Budapest, Belvárosi Szent Anna-plébánia), továbbá Bódiss Tamás (a Magyarországi Református Egyház egyházzenei vezetője) és Fehér Anikó (az MMA MMKI nyugalmazott munkatársa) prezentációja. A meghívott vendégek között szerepelt Draskóczy Balázs tanár úr, Németh Kira muzikológushallgató, valamint a rendezvény szervezője, Windhager Ákos (MMA MMKI) is.¹

Az az eredeti célkitűzés, hogy megszülessen az egyházzene korszerű meghatározása, amely a karizmatikus közösségek dicsőítésétől a gitáros miséken át a gregorián scholáig lefedi az elméleti és gyakorlati területeket, még várat magára. Hasonlóképpen nem sikerült a szakrális zene és a vallásos muzsika közötti finom határvonalat sem meghúzni. Teljesült azonban az az elvárás, hogy az előadók rámutassanak a kutatás részfeladataira, amelyek előre vetítik az egész horizont távlatait. Egyetlenegy példával illusztrálva az elhangzottakat: a mai népénekes gyakorlat arra a XIX. századi előzményre támaszkodik, amely egyébként a késő XVII. századi, illetve a jóval korábbi középkori – és esetenként még azt is megelőző – hagyományokat mentette meg és teremtette újjá. A megújulásra szükség volt úgy Tárkányi Béla és Werner Alajos idejében, mint ahogy van napjainkban is. Amilyen újszerűnek és értékmentőnek számított a *Katolikus egyházi énektár* és a *Hozsanna* énekeskönyve (Harmat Artúr, Koudela Géza és Sik Sándor *Szent vagy, Uram!* kiadványa alapján), éppolyan időszerű lenne ma egy korszerű zeneiségű új kötet.

A megújulást szolgálja, valamint az előttünk álló feladatokat jelzi a kötet mottója, a „*Három fehér szőlőtőke*” áldomás. A dallamot Kuklay Antal atya Sárospatakon gyűjtötte még diákkorában. Az ének tréfás, de ildomos szövegével és fülbemászó dallamával arról tanúskodik, hogy milyen mély regiszterekig ért el egykor a vernakuláris kultúra. Az aktuális gyűjtőutak számos hasonló dallamot (és szokást, gesztust, társadalmi zeneiséget) tárnak fel. Egyben az is felmerül a dal kapcsán, hogy az egyházzenei kutatások az elsődleges területnek tekinthető liturgikus, intézményi és kompozíciós adatok mellett a művészetantropológia és néprajz által kínált eredményekkel érdemben – értelmezést befolyásoló módon – kiegészíthetők. A zene a közhelyek szerint a liturgia alapnyelve. Ám a muzsika (*ne adj' Isten!* a nóta) olyan közösségi események megszokott megnyilvánulása is, amely eredendően nem egyházi tárgyköri, ám a dal, a szöveg vagy más szimbolikus elem révén mégis az egyházi (vernakuláris) kultúra részévé teszi.

*

A kötetünkben a korábban felvázolt hármas célt (liturgikus folyamatok, egyházzenei alakok feltárása, kiemelkedő művek elemzése) követve alakítottuk ki az egyes fejezeteket, beemelve mind a szakrális, mind a liturgikus, mind a vernakuláris megköze-

¹ A konferenciáról szóló részletes tudósítás elérhető az MMA Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet weboldalán: <https://www.mma-mmki.hu/konferenciasorozatot-inditott-a-magyar-egyhazzene-torteneterol-az-mma-mmki/> (utolsó letöltés: 2024. 07. 26.)

lítéseket. A rendszeres egyházzenei szolgálat során felmerülő kérdésekkel foglalkozik az *Újdonságok a liturgikus gyakorlatban*. A második fejezet, *A zenei szolgálat kiemelkedő alakjai* az egyházzenei történetírásban korábban kevésbé megjelenő alakokat ismerteti. A zárófejezet, az *Egykor népszerű misék zenetörténeti távlatból* pedig műelemzések keretében mutatja be a magyar egyházzenei irodalom gazdagságát.

Az *Újdonságok a liturgikus gyakorlatban* fejezet négy frissen lezárt kutatás és folyamat eredményeiről számol be. P. Cselényi István Gábor *A magyar nyolcas* című tanulmányában kimutatja, hogy a magyar görögkatolikus énekek legősibb rétege a Krisztus utáni első évezredből származik. Az említett dallamok, amelyek zsidó, bizánci és óbolgár hatást mutatnak, őrizték meg a *magyar nyolcas* hangrendet. Annak tetra-chord alapú szerkezetét és az oktoéch (nyolchangú énekrendszer) szerepét a szerző több énekben is meggyőzően bizonyítja. Szomorú aktualitása az írásnak, hogy Cselényi atya a konferencia-előadás után nem sokkal elhunyt. Így a jelen írással emlékszünk a szerző nagyívű kutatói, tanári és papi munkásságára.

A napi egyházzenei gyakorlat gyümölcse Hermann Szabolcs *Téged, Isten, dicsérünk!* című tanulmánya is. Hermann az általa gyűjtött hagyományőrző népdénekeket mutatja be és elemzi saját tapasztalatai alapján. Több mint félezer énekből válogatott ki és dolgozott fel százhuszat, modern orgonakisérettel látva el azokat. Tevékenységével nemcsak megőrzi, de új harmonizációkkal gazdagítva továbbörökíti a régió egyházzenei hagyományait, így teremtve hidat múlt és jelen között. Elemzésében ezekből a feldolgozásokból mutat példákat, és ismerteti a gyűjtés tapasztalatait.

A római katolikus egyházzenei gyakorlat egyik népszerű alkotását elemzi Fehér Anikó *Győzelemről énekeljen...!* című tanulmányában. Az elsősorban húsvétkor énekelt himnusz életrajzi és kritikai háttérre is feltárul az olvasók előtt. Fehér bemutatja a szerző szerepét a *Szent vagy, Uram!* énekeskönyv szerkesztésében és az egyházzene megújításában. A cikk újdonsága, hogy rávilágít Koudela sokrétű tevékenységére, beleértve zeneszerzői, kutatói és oktatói munkásságát, ezzel átfogó képet adva a kor egyházzenei törekvéseiről. A cikk aktualitását a 2022-es budapesti Eucharisztikus Világtalálkozó (keserű) tapasztalata adta, hogy a hosszú előkészület után (ellenére) is újra Koudela 1938-as művét választották himnusznak.

Immáron az élő protestáns egyházzene területére enged örömteli bepillantást Bódis Tamás *Az új magyar református énekeskönyv nemzetközi és ökumenikus vonatkozásai* című beszámolója. Az írásában az új református énekeskönyv szerkesztési elveit és tartalmát mutatja be. A szerző ismerteti, hogyan ötvözi az énekeskönyv a hagyományőrzést a nemzetközi és ökumenikus kapcsolódási pontok megteremtésével. Részletesen tárgyalja a szerkesztés folyamatát, beleértve a nemzetközi példák tanulmányozását és az egyházi konzultációkat.

A következő fejezet, *A zenei szolgálat kiemelkedő alakjai* pedig a konkrét egyházzene-történeti feltárásokra mutat példát. Számtalan zeneszerző, karnagy, orgonista, kántor és további zenész munkálkodott a magyar templomok zenei szolgálatában. Igen kevés olyan szerzőt tudunk azonban megnevezni, akik ismertté váltak a világi koncertpódiumokon is. Még kevesebb azon zenészek listája, akikről átfogó monográfia készült. A fejezet három alkotónak állít emléket. Juhász Zsuzsa *Murányi Róbert Árpád* tanulmánya bemutatja az említett zenetörténész és egyházzenész életútját és munkásságát, különös tekintettel a Hetednap Adventista Egyházban végzett tevé-

kenységére. A szerző részletesen tárgyalja Murányi szerepét az Advent Kamarakórus vezetésében, az egyház új énekeskönyvének (*Hitünk énekei*) szerkesztésében és bevezetésében, valamint a karvezetőképzésben és az egyházzenei élet fejlesztésében. A tanulmány elsősorban primer forrásokra (jegyzőkönyvek, kéziratok, levelek, meghívók) és személyes visszaemlékezésekre épül. Új eredményként a szerző rávilágít arra, hogy a kommunista diktatúra éveiben is pezsgő egyházzenei élet folyt a Heted-napi Adventista Egyházban.

Murányi kortársáról szól Draskóczy Balázs *Draskóczy László* című tanulmányában. A szöveg hitelességét biztosítja, hogy a szerző az édesapjáról írt tárgyyszerű, tudományos igényű esszéjét. Az életműben korszakokat állapított meg, majd pedig az opus magnumot, *Károli kantáta* (2005) keletkezését tárgyalja. Az elemzés során a korábban nem publikált zeneszerzői jegyzetekből és bibliai utalásokból indult ki a harmóniai és formatani vizsgálat után. A tanulmány a (korábban legfeljebb elszórtan elérhető) életrajzi adatokat is rendszerezi, és azokat személyes visszaemlékezésekkel egészíti ki.

Szintén ismert református egyházzeneiéről szól Szabó Balázs *Gárdonyi Zsolt* című tanulmánya. A kutató részletesen tárgyalja a zeneszerző stílusát, különös tekintettel a *cantus firmus* feldolgozásokra és a harmóniakezelésre. Az ő dolgozatának központi témája a *Toccata „Ein feste Burg”* (2017) című orgonamű. Rámutat Gárdonyi Zsolt egyedi zenei nyelvére, amely ötvözi a hagyományos egyházi dallamokat a modern harmóniavilággal, valamint kiemeli jelentőségét a magyar református egyházzene megújításában. A kutató azonban a részletgazdag kutatáson túl megengedi magának, hogy személyes tapasztalatait is beépítse az írásba.

A magyar egyházzenei irodalom számos remekművéből hármat ismerhetünk meg az *Egykor népszerű misék zenetörténeti távlatból* című zárófejezetben. Potyó István *Ruzitska György miséi* című tanulmányában a reformkori Kolozsvár meghatározó zenészenek, Ruzitska Györgynek az egyházi zenéhez való hozzájárulását vizsgálja, különös tekintettel a piarista templomban végzett munkájára. Ruzitska öt miséje közül az első kettő a *missa solemnis*, míg a harmadik és negyedik a *missa brevis* típushoz áll közelebb. Az elemzés során feltárulnak Ruzitska egyedi kompozíciós jellemzői, amelyek jól illeszkednek a XIX. századi liturgikus gyakorlathoz. A kutató részletesen bemutatja az egyes misék szerkezetét, harmóniai felépítését és a liturgikus szöveg kezelését. A tanulmány rávilágít arra, hogy Ruzitska miséi az erdélyi egyházzenei örökség fontos részét képezik, és érdemesek arra, hogy ünnepi szentmiséken is megszólaljanak.

Ruzitska kortársáról ír Horváth Ágnes *Bräuer Ferenc két miséje* című tanulmányában. Bräuer – a címmel ellentétben – nemcsak Liszt barátja és támogatója volt, hanem a kor jelentős zenei személyisége is: karnagy, zeneszerző, zongoraművész-tanár és a Nemzeti Zenede igazgatója. A kutató, miután a pesti főtemplomi karnagyot elhelyezi a korban, beavató módon értelmezi a szerző két kiemelkedő miséjét. A szöveg úttörő része viszont a két mise (*B-dúr* és *d-moll*) alapos elemzése, amely rámutat a karnagy zeneszerzői kvalitásaira is. A tanulmány fontos hozzájárulás a XIX. századi magyar zenetörténet teljesebb megismeréséhez, ráirányítva a figyelmet a kismesterek életművének jelentőségére. A két utóbbi tanulmány aktualitása, hogy a két szerző a tárgy további kutatására immár az MMA művészeti ösztöndíjában részesül.

Bő másfél évszázaddal későbbi kolozsvári misét elemez Windhager Ákos *Terényi Ede Miseparafrázisa* című tanulmányában. A kutató bemutatja, hogy Terényi alkotása három klasszikus esztétikai határt is átlép: katolikus misét visz protestáns térbe, nőseggyűttest alkalmaz, és XVII. századi dallamokat használ korszerű hitvallásában, emellett pedig arra is rámutat, hogy a mise öntörvényű nyelvezete ötvözi a bartóki stílus organikus jellegét és más kortárs zeneszerzők hatását. A tanulmány négy különböző – életrajzi, műelemző, hermeneutikai és teológiai – olvasatban vizsgálja a művet, így tárva fel annak rétegzett jelentéseit. Az elemzés rávilágít, hogy Terényi műve egyszerre válik ökumenikussá, egyetemessé és kolozsvárivá, miközben a megszakított hagyomány drámáját jeleníti meg.

*

Mind az egykori tudományos műhelytalálkozó, mind a kötet kérdései alapján látható, hogy az egyházzene határterületein innen és túl nagy munka vár még elvégezetlenül. Az elhangzottakból és a szövegekből is kitűnik, hogy a résztvevők által képviselt tudományos műhelyek végzik a dolgukat a maguk területén. Abban bízunk, hogy mind általuk, mind pedig az MMA Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézet által 2024-ban kezdeményezett *Magyar egyházzenei atlasz* program révén közös összefogással, nagy erővel folyhat majd a munka. Addig is a közölt áldomás emlékeztessen a feladatokra.

Újdonságok a liturgikus gyakorlatban

P. Cselényi István¹

A magyar nyolcas

A Magyar Görögkatolikus Egyház énekeinek eredete

A görögkatolikus énekek szerkezete

Talán már van hatvanöt éve is, amikor még kisdíák voltam, és érdekelni kezdett görögkatolikus zenei világunk. Édesapámnak volt otthon *Irmologionja*². Jártam zeneiskolába Nyíregyházán, és nagyon szerettem a szolfézsórákat (viszont a zongoragyakorlást már kevésbé). Elkezdtem magam számára szolmizációs hangokkal leírni az egyes hangok főbb énekeit (tropárok³, kontákok⁴, prokimenek⁵, sztihirák⁶ – ld. később), sőt írógépen le is pötyögtem, megörökítettem azokat. Ekkoriban már kezdtem verselgetni is, és az első sztihira dallamára írtam is egy verset: „*De szeretnék vértanú lenni, Krisztusért meghalni...*”. A folytatásra már nem is emlékszem, de azt mondta édesapám: „Pisti, nem elsősorban meghalnunk kell az Úr Jézusért, hanem élni!” Azóta ez lett az életprogramom, még ha csak gyarló módon sikerült is ezt teljesítenem. De, ami a zenénket illeti, lassan sejteni kezdtem, hogy itt egy csodálatos zenei rendszer, egy egész világ tárul elém. Később tudatosult bennem: ez az *Oktoéch*, a *Nyolchangú énektár*, amely szertartásainkban állandóan jelentkezik. Kispap koromban a Központi Szemináriumban megismerkedtem a gregorián énekléssel. Azonnal szemembe ötlött, hogy a klasszikus nyugati szertartásban megvan az oktoéch édestestvére a nyolc zsoldár-tónus formájában, sőt éppen a magyar görögkatolikus liturgiában hazai megfelelője is akad. Énektanáraink ismertettek meg bennünket ezzel a zenei rendszerrel.

Tanulmányomban az elmondottakból következően a magyar görögkatolikus egyházzene egyik legrégebbi örökségét, a *magyar nyolcast* mutatom be a történelmi előzmények tükrében. A dallamanyagot azon folyamat alapján elemzem, amely a széder-esti⁷ imádságoktól a gregorián hangsorokon át a tetrachord⁸-örökség vezet. A kérdéssel az elmúlt ötven évben számos esetben foglalkoztam, itt azonban nem korábbi tanulmányaim összefoglalását adom, hanem az említett tárgy történeti jelentőségét fejtem ki.⁹ Ahogy egykor Bartók Béla és Kodály Zoltán az utolsó pillanatban mentették meg

1 Cselényi István Gábor (1943–2022) görögkatolikus lelkész, egyházzene-kutató, egyetemi tanár.

2 Bizánci szertartás liturgikus könyve.

3 Ünnepek fő dallama.

4 A tropárt kísérő ének.

5 Az aznapi szentírási olvasmány alapgondolatát vagy az ünnep eszméjét kifejező ének (zsoltárokból választott, énekelt vers), ami az olvasmány előtt hangzik el.

6 Énekversek.

7 Pészach (az egyiptomi kivonulás, a „szabadság” ünnepe) előestéje ünnepi vacsorával egybekötve, gyülekezeti körben.

8 A görög hangrendszer alkotója, négy hang sorozata, ahol a két szélső hang helye meghatározott.

9 CSELÉNYI István Gábor: *A görögkatolikus egyház énekeinek eredete, a Magyar Görög Katolikus Egyház énekei = A keleti kereszténység Magyarországon*. Szerk. DONCSEV Toso – SZÓKE Lajos, Bp., Lucidus, 2007, 217–248.

CSELÉNYI István Gábor: *Görögkatolikus dallamkincsünk*, Esztergom, Rác-templom Alapítvány, 2008.

a magyar parasztzene legősibb kincseit, úgy kívánom én is az elvesző egyházzenei kincsünket a tudományos leírás révén megőrizni.

A görögkatolikus liturgikus műfajok

A Magyar Görögkatolikus Egyház igen fiatal, százkilenc éves. X. Szent Pius (1835–1914) alapította *Christifideles graeci* (Krisztus-hívő görögök) kezdetű bullájával, amelyet a Magyar Országgyűlés 1913. évi XXXV. sz. törvénycikkével iktatott törvénybe. Énekeink eredete azonban az első évezredre nyúlik vissza. Ami a legősibb szerkezeti elemeket illeti, időben „hátramenetbe” kell kapcsolnunk. Közvetlen forrásaink a kárpátaljai ruszin (rutén) liturgikus énekek. Ezek mögött ósláv, szláv egyházi dallamok rejtőznek, Szent Cirill (829–869) és Szent Metód (815–885) IX. századi munkásságától kezdve. Ezek előzményeit a bizánci, görög zenei alapok jelentik. De amint az Újszövetség az Ószövetségben gyökerezik, úgy énekeink is ide, a zsidó liturgiára mutatnak vissza. A szentmiséről tudjuk, hogy eredetileg egy széder-est keretébe ágyazódott, ahol pászka-énekek hangzottak el. Az *Efezusi levél*ben (5. fejezet, 19. vers) utalást találunk három zenei műfajra: zsoltárt-himnusz-t-szent dalokat kell énekelnünk. Ezek később immár görög műfajokban öltének testet.

A legősibb forma az, amikor egy zsoltár-verset leéneklünk, minél díszesebb formában, hajlításokkal. Ez az ún. *prokimen*, a szentírási olvasmányok előtti énekvers. Egyetlen példa erre az *Urunk, legyen rajtunk irgalmad...* Úgynevezett „zászló nélküli” kottázásban adjuk közre, amely az archaizálást próbálja érzékeltetni. A leénekelte sorok után tartott hang a recitálás helye, amelyben az adott zsoltár további sorai szerepelnek. Hasonló felépítésű elem az alleluja is, amelyhez szintén zsoltársorok kapcsolódnak.



1. kottamelléklet: *Prokimen / Alleluja*

Legősibb időktől egész sor műfaj alakult. Egy-egy ünnep, szent tiszteletére jött létre a *tropáriorion*,¹⁰ ennek tömörebb változata a *kontákion*. Hosszú versfüzéreik alakultak ki, ezek a sztíhírák – a *sztichosz* (vers) szóból. Mindegyik műfajban megjelentek általánosabban használt és különleges mintadallamok vagy *podobnák*. A reggeli zsolozsma

CSELÉNYI István Gábor: A nyolchangú énektár = Hagyomány és megújulás a liturgiában és zenéjében: a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Egyházzene Tanszéke újraindításának 20. évfordulóján tartott szimpózium előadásai. Szerk. KOVÁCS Andrea, Bp., Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Egyházzenei Kutatócsoport, 2012, 63–70.

¹⁰ Tárgyát költői képekben kifejező, eredetileg egyetlen versszakból álló ünnepélyes ének, az ünnep fő-éneke.

sajátos műfaja a kánon vagy *katauázsia*, amely *irmoszokból*¹¹ tevődik össze – ezek üdvösségtörténeti eseményeket, jövendöléseket foglalnak magukba, amelyek mindig Máriában, az Istenszülőben érnek célba.

Ha-bár sí-rod kö-ve a zsidók által megpecsétel-te - tett, és leg-szen-tebb tes-ted katonák által ő - riz-te-tett, még-is föl-tá-mad-tál harmadnapon, Üdvö-zí - tőnk, a-ján-dé-koz-ván é - letet a vi-lág-nak. A - zért, ó É - let - a - dó, a mennyei Erők kiáltják né - ked: Di - cső - ség a te fel - támadásod - nak, Krisz - tus! Di-cső-ség a te u-ral-ko-dá sod-nak! Dicsőség a te gondviselésednek, egyetlen em-ber-sze-re-tő!

17

2. kottamelléklet: *Initium / Tropár*, 1. hang

A gregoriánhoz hasonlóan a verses énekek mindegyik sora három építőelemből tevődik össze. Ezek az *incipium* (kezdet); a tenor, vagyis tartott hang és a záradék vagy *finális*. Most egyetlen *tropár* versszerkezetét ismerjük meg, az első hangú *tropár*-ét. Elemei: A és B sor váltakozás, zárás előtti és záró sor. Vannak ennél sokkal bonyolultabb felépítésű verses énekek is.

Vidd ki a töm-löc-ből lel-ke-met, hogy di-csér-jem a te ne-ve - det!

3. kottamelléklet: *Uram, tehozzád* utáni sztihirák előversei, 1. hang

A zsidó liturgiából örököltük az előénekes és a nép, illetve a pap és a nép párbeszédét. Ez főleg a sztihirák esetében kap szerepet. Az előénekes röviden befutja az utána következő ének ámbitusát, és ezzel hangol rá a nép énekére.

¹¹ Mintastrófa.



4. kottamelléklet: Az *Uram, tehozzád* utáni sztihira, 1. hang

Az egyházi skálák és hangnemek

18

A kora középkori egyházban az ismert nyolc tónus nem az általában ismert dūr és moll különböző formáira épül, hanem az úgynevezett modális skálákra. Ha a zongora billentyűit tartom szem előtt, a D-ről indul a dūr, szolmizációs hanggal: a ré-sor, a harmadik E-ről indul a fríg vagy a mi-sor, az F-ről a líd vagy fá-sor és a G-ről a mixolid vagy szó-sor. Ezek közül a dūr és a fríg mollos jellegű, a líd és a mixolid dúros, de egy-egy ponton eltér a két nagy skálától. A hivatalos zeneelmélet megnevezésével: a dūr lá-sor fivel, a fríg lá-sor tával. A nyolc tónus úgy sorakozik fel, hogy a tónusoknak van egy autentikus és egy plagális, más szóval egy fő- és egy mellékskálája, aszerint, hogy az alaphanghoz képest magasabban vagy mélyebben helyezkedik el a dallam hangkészlete. A mellékskálát hipo- (hüpo-) előtaggal nevezzük meg. Eszerint a nyolc nyugati tónus a következő: 1. tónus: dūr, 2. tónus: hipodūr, 3. tónus: fríg, 4. tónus: hipofríg, 5. tónus: líd, 6. tónus: hipolíd, 7. tónus: mixolid, 8. tónus: hipomixolid.

A bizánci énekrend eredetileg ugyanezeket a skálákat tartalmazta, azzal a különbséggel, hogy az 1–4. échosz, hang a négy modális skálát foglalta magába, az 5–8. hang pedig ezek hipováltozatát. Ez a görög Oktoéch rendszere, ám mindmáig vitatott, mit kell értenünk alatta. Valószínűleg még nem nyolcféle hangsort, csupán szöveg- és dallammintákat (patterneket). Az arabok *makámnak*, a görögök *nomosznak* és *échoszoknak*, később a szlávok *glásznak*, mi pedig hangoknak neveztük el ezt a rendszerezést. Később az *échoszok* skálajelentést nyertek. Ennek gyökerei korábbi hagyományra mutatnak vissza. A szír és a zsidó zene már az V. század előtt közismert dallamfordulatok alapján csoportosította énekeit, a görög hagyomány keleti párhuzamokhoz hasonlóan szimbolikus jelentést is tulajdonított a hangoknak: az oktoéchoszt négy alaptulajdonság (hideg, meleg, nedves, száraz) kombinált megnyilvánulása szerint alkalmazta bizonyos ünnepek jellemző hangcsoportjaira.

Mindehhez hozzá kell fűznünk: az *échoszok* nevei Bizáncban nemcsak zenei fogalmak, hanem megjelennek több művészeti ágban is, mint stílusok (ld. dūr, fríg vagy ión oszlopfő – képzőművészeti stílus), sőt az egyes hangoknak mint hangnemeknek pszichológiai vagy karakterológiai tartalmat is tulajdonítottak: hangulatok, emberi alkatok kifejezői, a vérmérsékleti típusok (szangvinikus, kolerikus, melankolikus, flegmatikus), akár a Kretschmer-féle karakterek megfelelőinek is vehetjük őket.

A tetrachord- és oktoéch-örökség

Énekeinkben megfigyelhetjük, hogy a *ti* csak ritkán fordul elő, és helyette B (szolmizációs hanggal: *tà*) jelenik meg. Kiemelkedő példa erre a *Damaszkuszi kánon* ódáiból: *Az Úrnak pászkája* (*tà-là-szó-szó-là-szó*). Még teljesebben kibomlik ez a skála a harmas *Uram, irgalmazz!* során: *dó-dó-fá-fá-fá / fá-fá-szó-szó-szó / szó-là-tà-là-szó-fá*. Ezt a szerkezetet egyházukban a múlt század görögkatolikus zenetudósa, a debreceni Orosz István úgy fejtette meg, hogy itt tetrachordokban kell gondolkodnunk.¹² A tiszta kvartton belüli, négy hangból álló kis skálákban, amelyek két egész és egy fél hangot fognak át, és egymásra épülnek, mint az utóbbi mintában: *dó-ré-mi-fá / fá-szó-là-tà*. Ezek a kis skálák egybehangzók, és soraik vég nélkül meghosszabbíthatók, bár a gyakorlatban kettő-három, ritkán négy ilyen tetrachordot futnak be dallamaink. A teljesebb sor így írható le: *szó-là-ti-dó / dó-ré-mi-fá / fá-szó-là-tà / tá-dó-ré-ma*.

Mindez az első évezred zenei örökségéhez tartozik: a zsidó liturgiából az egyes időszakok (a nap, a hét, az év) megszentelésének köre, szír-görög hatásokként könyvelhetjük el a kvarttugrásokat (*mi-ti*), a kvinttugrásokat, zárásokat (*mi-là*) és *floritúrd*kat vagy díszítő elemeket, mint pl. *ré-dó-ti-dó-ti-là-là-là-dó-ti-dó-ré-ti-là-szi-là*. A legfontosabb első évezredből származó elem az a zenei rend, amely nem kromatikus lépésekből áll, hanem az egész- és félhangok meghatározott rendszeréből, az ún. diatonikából, a nem oktávot átfogó skálákból épülő dallamokból, hanem az úgynevezett *tetrachordos* felépítésből és az *oktoéch*ből, a nyolchangú énekrendből. Az első évezredből való tetrachord-rendszer két egész és egy félhangot ölel magába, majd ennek a kis skálának felső hangjára újabb tetrachord kerül és így tovább. Ezek a tetrachordok egybevágók, egymással felcserélhetők. Ha ránézünk az egész tetrachord-sorra, láthatjuk, hogy a zongorabillentyűktől először a hetedik hangban tér el, itt nem H, hanem B áll, majd feljebb nem felső E, hanem Esz. Ezt a sort egyfajta görbült térnek nevezhetjük. Külön érdekessége ennek a sornak, hogy egy-egy tetrachord alaphangját néha fel-felemeljük, majd visszajejtjük. Ezt az alaphang-felemelést „elektromágneses” jelenségnek nevezhetnénk, példa erre: *ré-di-ré-dó-ti*.

A négyhangúságban az ősi, talán első évezred zene nyomai jelentkeznek, hiszen az emberi beszéd, deklamálás is hasonló, kis ívet fut be, amit pontosan visszatükröz könyörgéseink, olvasmányaink előadásmódja is, tudniillik, ha belegondolunk, jórészt az alsó tetrachord keretében énekeljük le azokat. Érdekes módon a keleti kereszténység köréből éppen a Kárpát-medencei görög rítus énekeiben, vagyis nálunk jelentkezik ez a tetrachordos felépítés. Tapasztalhatjuk, hogy szláv földön a nép egy kvinttel feljebb ad választ a pap záró hangjára. (Itt jegyzem meg, hasonló megoldással a nyugati liturgiában is találkozunk.) A tetrachord-szerkezet legfőbb bizonyítéka maga a liturgia, a szentmise énekmódja. Itt a pap inkább az alsó tetrachordban énekel, a nép inkább a középsőben, úgyhogy a kettő együtt egy mixolid ívet: szolmizációs hangokkal egy szó-sort fut be, mégis a két négyes találkozási pontja jelenti az intonálás hangját.

¹² OROSZ István: *Magyar görögkatolikus énekgyűjtemény*, kézirat, ELKH BTK Zenetudományi Intézet Könyvtár, idézi: KAPRONYI Teréz: *Az első hangú trapéz dallamtípusa a magyar görögkatolikus közösségek gyakorlatában* = *Zenetudományi Dolgozatok* 1982. Szerk. BERLÁSZ Melinda – DOMONKOS Zsuzsa, Bp., MTA Zenetudományi Intézete, 1982, 282.

Minden áldás, ekténia erre épül nálunk. Úgy is mondhatnám: a pap egy koszinuszgörbét, a hívek egy szinuszgörbét énekelnek végig, s a kettő azon a közös ponton találkozik, amely a pap énekének felülre záró hangja, a nép éneke erről a pontról felfelé indul, majd „lefelé” zár, ugyanerre a pontra, amely most már a középső tetrachord tonikája, alaphangja. Erre a „felfelé zárásra”, ami a pap intonációjában megvalósul, alig-alig akad példa a modern európai zenében. Ez a képlet a liturgia párbeszédességének is kitűnő illusztrálása.

Jó példa erre:



Bé-kes-ség mind-nyá-ja-tok-nak. És a te lel - ked-nek.

5. kottamelléklet: *Békesség mindnyájatoknak!*

További példa a *Húsvéti kánon* egy irmosza, amelyben a B egyértelműen megjelenik, és ott van az alaphang-felemelés játéka is: ré-dó-ré-dó-ti formájában.



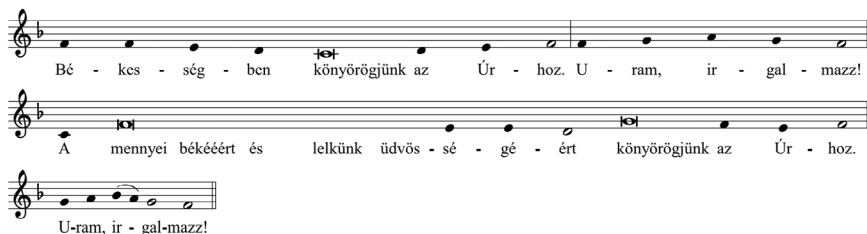
Föltámadás nap-ja a Pász-ka, az Úr-nak Pász-ká-ja, vi-lá-gosodjunk fel, né-pek,

mert a halálból az é-let - re és a föld-ről az ég-be át-vitt minket Krisztus

Is-te-nünk, kik az ő győzel-mét é-ne-ke-l-jük.

6. kottamelléklet: *Húsvéti kánon*, 1. irmosz

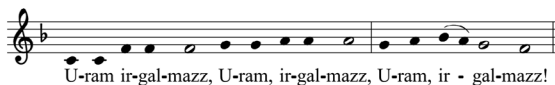
Az egész liturgiánkat végigkíséri a pap és a nép párbeszéde. Mint fentebb említtem, a pap éneke mintegy koszinuszgörbét ír le, a nép válasza pedig szinuszívet. Ez a dialógus végső soron Isten és ember párbeszédévé szélesül. A *Nagy ekténia* két kezdő könyörgéséből világos ez. A másik példa a hármaskönyv *Kyrie*, ahol az *Uram, irgalmazz* frázisok két tetrachordot fognak át.



Bé - kes - ség - ben könyörögniünk az Úr - hoz. U - ram, ir - gal - mazz!

A mennyei békéért és lelünk üdvös - sé - gé - ért könyörögniünk az Úr - hoz.

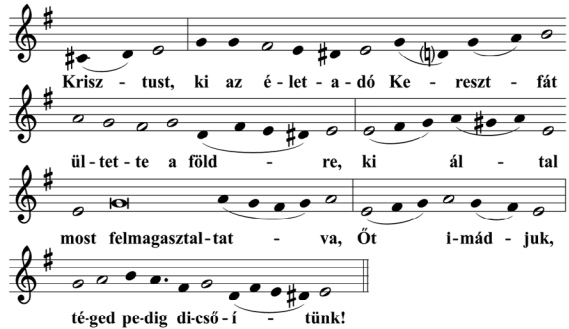
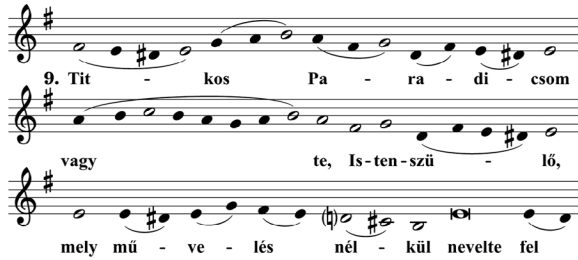
U-ram, ir - gal-mazz!



U-ram ir-gal-mazz, U-ram, ir-gal-mazz, U-ram, ir - gal-mazz!

7. kottamelléklet: *A Nagy ekténia és a Hármaskönyv*

Ritkán találkozunk teljes kifutású dallammal, ahol több tetrachord együtt sorjázik. Erre lenne példa a *Keresztet jelezvén katavászia* egyik *irmosza*, amelyben három, sőt négy tetrachord is hallható, s ezeken belül az alaphang-felemelés is jellegzetes. A vita-partnerek szerint a dallamsorok következetesen E-re zárnak, tehát az az alaphang, amely előtt a vezetőhangszerepben lévő D-t emelik fel Diszre. Ezen megközelítés szerint nem a tetrachordok módosulnak, csupán a mindenkor záróhangot támasztja meg egy felemelt vezetőhang. Az állításom igazolásául közlöm a *Titkos paradicsom* kottarészletét a *Keresztfelmagasztalás* katavásziájából.



8. kottamelléklet: *Titkos paradicsom*. A *Keresztfelmagasztalás* katavásziájából

Korábban bátran állítottam fel azt a szisztémát, hogy az egyes hangok nálunk is a modális skálákat tartalmazzák. Igen ám, de az alapvető nehézség, amiről a *Görögkatolikus Szemle* egyik számában már írtam: Kárpátalja és így mi sem azt a tetrachord-rendszert feltételezzük, mint a gregorián vagy épp a modern zene.¹³ Aki ugyanis ismeri a magyar görögkatolikus egyház énekkincsét, annak feltűnik, hogy egyes mintadallamokat énekkendünk bolgár hangoknak nevez. Mint Fehér Géza történész írja, „a magyarság olyan területre költözött, melynek jó része, a Dunától keletre eső egész terület, előzőleg a bolgár birodalomhoz (Simeon cár felségterületéhez) tartozott. Ezen a területeken maradt bolgár lakosság a honfoglalás után is, így folytatódott a régi bolgár kultúra, s természetesen hatott Kárpátalja előbb ruszin, majd magyar egyházi és egyházzenei kultúrájára is”.¹⁴ A munkácsi unió (1646) után ez a zenei örökség

¹³ CSELÉNYI István Gábor: *Liturgia lépésről lépésre – Damaszkuszi Szent János húsvéti kánonja* = *Görögkatolikus Szemle*, 2017/4, 12–13.

¹⁴ FEHÉR Géza – GÖLLNER Aladár: *A magyarok és bolgárok*. Bp., Officina, 1942, 19.

a görögkatolikus egyház kincse lett, amely azután magyar nyelven hangzott és hangzik fel. A mi bolgár hangú énekeink jórészt temetesen hangzanak el, de sokszor reggeli zsolozsmában, s néha másutt is felbukkannak. Az is megfigyelhető, hogy ezek a „bolgár” dallamok természetesen simulnak más énekeink közé. Ami nem is véletlen, mert ugyanolyan tetrachordos felépítést mutatnak, feltehetőleg tehát ugyanabból az ókori zenei háttérből nőtt ki. A bolgár hangok tehát Kárpátalja és a bolgár egyház, sőt a bolgár és a magyar egyháziság kapcsolatát igazolják.¹⁵

Zenei rendünk nagybőjt időszakára egészen különleges megoldást talált ki. Szabályos tetrachordok helyett módosultakat vet be, pl. az előszentelt áldozatának liturgiájában. A pap lá-ti-dó-ré-di-ré-dó-ti ívet fut be, a nép felülről lefelé vezető mi-ré-dó-ti tetrachorddal válaszol, de úgy, hogy a két tetrachord találkozási pontja végig a dó. Ez a dallam fut ki az előszentelt dallamú *Miatyánk*ban, amelynek sorai ezt a két oldalt ölelik egybe.

Mi A-tyánk, a-ki a meny-nyek-ben vagy, szen-tel-tes sék meg a te ne-ved.

Jöj-jön el a te or-szá-god, le-gyen meg a te a-ka-ra-tod, a-mint a

meny-ben, úgy a föl-dön is. Min-den-napi kenyerünket add meg ne-künk ma,

és bo-csásd meg vét-ke-in-ket, mi-kép-pen mi is megbocsátunk

az el-le-nünk vét-ke-zők-nek, és ne vígy min-ket kí-sér-tés-be,

de sza-ba-díts meg a go-nosz-tól.

9. kottamelléklet: *Miatyánk* az Előszentelt áldozatok liturgiájából (2. verzió)

Így érkezünk el a legérdekesebb első évezredi örökségünkhöz: az *Oktoéch*hoz vagy *Nyolchangú énektár*hoz. Pávich Zsuzsa zenetörténész kimutatta, hogy az *Oktoéchnak* már voltak gyökerei a zsidó liturgiában is, ám a bizánci, görög korszakban vált teljessé.¹⁶ János majumai püspöktől (Johannes Rufus, 450–518) már 500 táján maradtak

¹⁵ Ld. bővebben: CSELÉNYI István Gábor: *Rilai Szent Iván a bolgár-magyar kapcsolatok fényében = Barátság*, 17. évf., 5. sz. (2010. november 15.), 6572–6574.

¹⁶ PÁVICH Zsuzsanna: *Az ószövetségi zene vallástörténeti és művelődéstörténeti jelentősége = Theológiai Szemle*, 1974/7–8, 221.

fenn az *Oktoéchre* utaló dallamok. Legtöbbet Damaszkuszi Szent Jánosnak (645–754) köszönhetünk, aki kialakította a húsvéti időszak teljes vetületét az egész liturgikus év keretei között. Ezek mind mintadallamokra, zenei keretekre, *centonizációra* épültek. Mindemellett az oktoéch nemcsak a mintadallamokat jelenti, hanem a keleti *egyházi év felépítésében* is szerepet kapott. Bár sokak előtt érthetetlen ennek az eredete, jegezzük meg, itt is a zsidó liturgia hatásával kell számolnunk. Amint az izraeliták *hanukka* ünnepkörében naponta egyel több gyertyát gyújtanak, úgy a keleti egyházban húsvét első hetében „végigfutunk” a nyolc hangon, majd nyolchetes ciklusokban egy-egy hetet egy-egy hangnak szentelünk. Mindegyik „hang” meghatározott istentiszteleti formák szövegeit tartalmazza, egész hétre, főleg szombat-vasárnapra elosztva, utóbbi egységet – a szombat esti, vasárnap reggeli zsolozsmát, a vasárnapi liturgia és délutáni zsolozsma énekeit – mind a mai napig nyilvánosan is énekeljük templomainkban, ezek húsvét meghosszabbításait jelentik (vö. feltámadási tropárok). Így a *Nyolchangú énektár* egybefonódik az „ünnepek ünnepélyével”, húsvétal, annak a „nyolcadik napnak” a megélését jelenti, amely a világ végéig tart kelet szemlélete szerint. A hangok igazi tartalmukat azonban az egyházi zenében, énekrendben nyerik el. Damaszkuszi Szent Jánosnál az *Oktoéchosz* a nyolc vasárnapra szánt himnusz-gyűjtemény címe. Bizáncban a kifejezés már skálajelentést nyert: a modális skálák rendszerét foglalta magába.

A magyar nyolcas

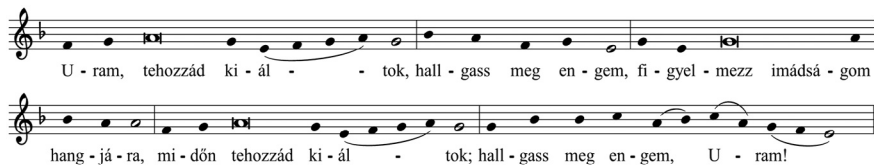
Sokszor gyötrődtem már ezen a kérdésen: vajon énekeinkben jelen van-e a bizánci örökség, konkrétan az oktoéch zenei rendszere? Ma, ötvenévnyi papi és részben kántori munka után már nem mondanám, hogy skálajelentésben nálunk is megőrződött az oktoéch eredeti tartalma. A másik fontos szempont, hogy énekeinkben rendkívül ritka az oktávnyi terjedelem. Így rendszerint nem is jut el a dallam a kritikus pontra, ahol eldőlné: melyik ismert skáláról volna is szó. Énekeink általában öt-, néha hathangnyi ambitust futnak be. Ennek alapján ma már nemigen alkalmaznám a modális skála megjelöléseket. Kivételt képez a mixolid, amely tökéletesen elhelyezhető abban a tetrachord rendszerben, amelyről imént szóltam. Mintája lehetne ennek a hármas *Uram, irgalmazz*, mint már fentebb említettem: szó-szó-dó-dó-dó / ré-ré-mi-mi-mi / ré-mi-fá-mi-ré-dó.

Ezek mellett a feltételek mellett vajon hogyan mutathatók ki mégis az *oktoéch* forgácsai? Mit is mondhatunk erről a *magyar nyolcasról*? – Valóságos csodának tartom, hogy annyi viszontagság után még egyáltalán vannak ilyen maradványok! Annyit szeretnék erről előrebocsátani, hogy az egykori modális skálák (a mixolid kivételével) nincsenek jelen dallamainkban, de annyi elmondható, hogy a páratlan hangok (jórészt) mollosak, a páros hangok dúros jellegűek. Persze, ez a logika több helyütt is megcsuklik, pl. a nyolcadik hangú sztihira átcsúszott mollba. Nézzük tehát a kiemelkedő példákat, amelyekben a valamikori oktoéch (mondjam így) kémiai nyomokban felfedezhető. A dallamokat jórészt a ma divatos parlando (elbeszélő) előadásmódban idézem.

1. hangú tropárdallam: *ré-mi-fá-szó-lá* – a ré-sor kezdő öt hangja



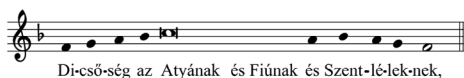
2. hangú sztihradallam: */ti/-dó-ré-mi-fá = /mi/-fá-szó-lá-tá* – dúros keret, a ti = mi futóhangként kerül be



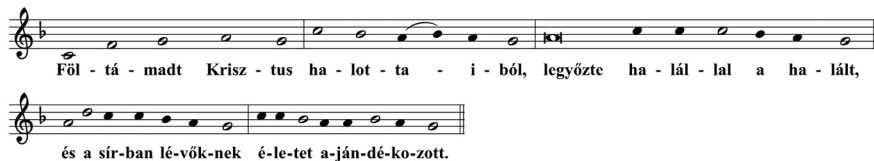
3. hangú sztihradallam: mi a záróhang, a *szi-fi-szi-lá-mi* a dallamos fríg (moll) változata



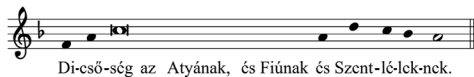
4. hangú tropárdallam: *szó-lá-ti-dó-ré* – a szó-sor kezdő része, tökéletes mixolid elem



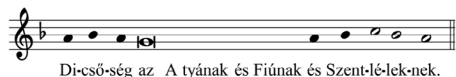
5. hangú tropár: *szó-dó / dó-ré-mi-fá / fá-szó-lá* – három tetrachordot érintő dallam, a középső négyes második fokára zár, azaz ré-sor



6. hang: a kezdő dúr hármaskor jelzi a dúros jelleget



7. hang: *ré-mi-fá-szó* – egy korábbi változatban ott rejtőzködött a mi-sor maradványa



8. hang: szó-lá-ti-dó-ré - mixolid elem



10. kottamelléklet: Variációk a magyar nyolcasra

Ahogy a *Nyolchangú énektár* ősi formája hangulatokat, eszmei tartalmakat fejezett ki, ez a mi *nyolcasunkról* is elmondható. A második, a negyedik és a nyolcadik hangú tropárok szorosan kötődnek szívünkben a gyász érzéséhez temetési szertartásunk miatt. A hatodik hangú sztihira önkéntelenül is a Szentlélek és az Istenszülő személyéhez vezet el (vö. *Mennyei király, Valóban méltó*). A harmadik hangú tropár az evangélium örömet idézi fel (*Vigadjanak...*). Az ötödik hang a feltámadás és az örök élet diadalmát idézi (vö. húsvéti tropár). Egyházzeneünk megélt és megénekelte teológia.

A magyar nyolcast tehát úgy fejthetjük meg, ha megkeressük azt az ambitust, amit egy-egy hangunk befut. Így kiderül, hogy az első hang fá-mi-fá-szó-lá dőros ambitust foglal magába, a második hangunk dó-ré-mi-fá-szó vagy fá-szó-lá-tá-dó „dūros”, „lides” vagy a szó-lá-ti-dó-ré következtében „mixolides” keretet hordoz, a harmadik hang mi-fi-szi-lá dallamos fríget feltételez, legtisztábban a mixolid érvényesül a negyedik hangban, a maga szó-lá-ti-dó-ré mixolid ambitusával. Az ötödik hangban a záróhang értelmezhető réként, dór zárásként. A hatodik hangban dó-mi-szó dúr hármashangzat jelentkezik, ez akár líd kezdés is lehet (fá-lá-dó), és mixolid is (szó-ti-ré). A hetedik hang nagyon szépen mire zár, vagyis fríg dallam, a nyolcadik hang pedig a szó-lá-ti-dó-ré mixolid elemet hozza ambitusában. Csodálatos, hogy annyi történelmi viszontagság után ezek a nyomok megtalálhatók nálunk!

Ó, föl-sé-ges cso-da! Az é-let for-rá-sát sír-ba
he-lye-zik, és a sír meny-nyek-be vezető lépcső-vé vá-lik.
Vigadozzál, Get-sze-má-ni, a Szűz-nek szent haj-
lé-ka! Ki-ált-suk mi hí-ven Gá-bor ark-an-gyalt
kö-vet-ve - mond - ván: Üdvözlégy, Ma-laszt - tal-tel-jes, Úr van te-ve-led,
ki ál-ta-lad a-dott a világnak gaz-dag ke - gyel - met.

11. kottamelléklet: Ó, fölséges csoda, sztihira, 1. hang

Összegzés

Ami ezen túl van, az inkább már történelem. Kárpátalja és a ruszin előzmények után a munkácsi egyházmegye és az 1646-os ungvári unió jelentette egyházunk történelmi alapjait, ahol 1906-ban a Boksay-Malinics szerzőpáros már magyar nyelvre ültette át az ószláv és ruszin szövegeket. Egyházmegyénk 1912-ben alakult meg. 1950-ben jött létre a nyíregyházi Hittudományi Főiskola, amely lehetővé tette egyházi énekeink rendszeres tanítását, fejlesztését. A nagy vitakérdések ezek voltak: van-e nálunk orgona vagy harmónium? Eleinte megtűrt módon megvoltak, később kikerültek a képből. Keresztüztben volt az egy- vagy többszólamú éneklés kérdése is. A '70-es évektől kezdve vállaltuk fel újra azt a spontán polifóniát, ami Kárpátalját mindig is jellemezte. Vannak képviselői az úgynevezett *iszon*¹⁷-éneklésnek, de véleményem szerint ez az éneklésmód idegen énekeinktől. Az utolsó évtizedben, 2008-tól véglegesült, hogy énekeinknek leginkább a „zászló nélküli” kottázás és a *parlando*, elbeszélő jellegű lejegyzés a megfelelőbb, mert a kántorok az előadásmódnak megfelelően szabadabban kezelik. A fejlődésre a Hajdúdorogi Metropólia kialakítása tette fel a pontot. Reméljük, nem lezárt, hanem megnyitott további távlatokat.

Irodalomjegyzék

- CSELÉNYI István Gábor: *A görögkatolikus egyház énekeinek eredete, a Magyar Görög Katolikus Egyház énekei = A keleti kereszténység Magyarországon*. Szerk. DONCSEV Toso-SZŐKE Lajos, Bp., Lucidus, 2007, 217–248.
- CSELÉNYI István Gábor: *A nyolchangú énektár = Hagyomány és megújulás a liturgiában és zenéjében: a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Egyházzene Tanszéke újraindításának 20. évfordulóján tartott szimpózium előadásai*. Szerk. KOVÁCS Andrea, Bp., Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Egyházzenei Kutatócsoport, 2012, 63–70.
- CSELÉNYI István Gábor: *Görögkatolikus dallamkincsünk*, Esztergom, Rác-templom Alapítvány, 2008.
- CSELÉNYI István Gábor: *Liturgia lépésről lépésre - Damaszkuszi Szent János húsvéti kánonja = Görögkatolikus Szemle*, 2017/4, 12–13.
- CSELÉNYI István Gábor: *Rilai Szent Iván a bolgár-magyar kapcsolatok fényében = Barátság*, 17. évf., 5. sz. (2010. november 15.), 6572–6574.
- FEHÉR Géza – GÖLLNER Aladár: *A magyarok és bolgárok*, Bp., Officina, 1942.
- OROSZ István: *Magyar görögkatolikus énekgyűjtemény*. Kézirat, ELKH BTK Zenetudományi Intézet Könyvtár, idézi: KAPRONYI Teréz: *Az első hangú tropár dallamtípusa a magyar görögkatolikus közösségek gyakorlatában = Zenetudományi Dolgozatok 1982*. Szerk. BERLÁSZ Melinda – DOMONKOS Zsuzsa, Bp., MTA Zenetudományi Intézete, 1982, 281–290.
- PÁVICH Zsuzsanna: *Az ószövetségi zene vallástörténeti és művelődéstörténeti jelentősége = Theológiai Szemle*, 1974/7–8, 215–240.

¹⁷ A görög-bizánci éneklésben nagyon fontos szerepet játszó, hosszan tartó, lassan mozduló, a végtelenséget és a transzcendenciát idéző, zeneileg a dallamhoz simuló basszus énekhang.

Hermann Szabolcs¹

Téged, Isten, dicsérünk!

A Szatmári Római Katolikus Egyházmegye népénekeinek gyűjteménye

Alább olvasható egy részlet dr. Ágoston Ferenc pap, egyházzenesz ajánlásából, amely a *Téged, Isten, dicsérünk* orgonakönyv elején áll.

„A magyar nyelvterületen több egyházi énekgyűjtemény létezik. A katolikus Egyház vonatkozásában a *Szent vagy, Uram! (Hozsanna)*, *Éneklő Egyház* (erdélyi változata: *Dicsérjétek az Urat*). Ezek tartalmazzák egyházi énekkincsünk zömét, de nem mindent. Vidékenként léteznek olyan énekek, amelyek ismertek, kedveltek, használatban vannak, de nem kerültek be egyetlen gyűjteménybe sem.

Hermann Szabolcs ezt a hiányt akarta pótolni, amikor összegyűjtötte a Szatmári Egyházmegyéből azokat az énekeket, amelyek az eddigi gyűjteményekben nem szerepeltek, de a közösségekben éneklik őket.

Az egyházi ének-zene három feltételnek kell, hogy megfeleljen: szent, művészi és egyetemes. A gyűjtemény vonatkozásában:

Szent: szövegük imádság. Szerzőjük nagyrészt ismeretlen. Az ember szívéből fakadnak: örömet, bánatot, reményt, hálát, kérést fejeznek ki.

Művészi: Dallamaik kedveltek, énekelhetőek, művészi élményben részesítik az éneklőt és a hallgatót is. S ami talán a legfontosabb: az emberek éneklő kedvének a fenntartásához járulnak hozzá. Lesz hozzá még egy külön orgonakönyv, művészi kísérettel.

Egyetemes: Nagyrésztük nemcsak a Szatmári Egyházmegyében ismert, hanem egész Erdélyben a különböző változatokat egységesítette, hogy a nagyobb tömegű találkozón az együtt éneklés zökkenőmentesebb legyen.

Ez a gyűjtemény nemcsak azt a célt szolgálja, hogy ezt az énekkincset megőrizze az utókor számára, hanem segítséget akar nyújtani ahhoz, hogy az egyházközségek népénekeinek a száma gazdagodjon.”

Csomaközben vagyunk. Svábok, magyarok, románok, romák egy helyen. Sokfélék vagyunk. A többség katolikus. A falu közepén egy templom áll, melynek Szent István király a védőszentje, így augusztus 20-a e hely és templomunk egyik legnagyobb ünnepe. Egy ünnep, amely összetartja a népet.

Már gyerekként is nagy volt az ünnep előtti izgalom, s még emlékszem a nyüzsgésre, ahogy a falu apraja-nagyja készült, hogy ki-ki a maga módján tegye szebbé azt a napot. Mivel kántorcsaládban nőttem fel, így én a templomunk kórusát erősítettem, s ott vettem ki a felkészülésből a részem. A kórusal több héttel az ünnepi mise előtt elkezdtek az énekpróbákat. A tőlünk telhető legjobb tudással adtuk elő a kórusdarabokat, de valahogy nem ez hozta meg a csodát. A katarzisélményt inkább azok az énekek nyújtották, amelyeket közösen énekeltek az egész nép. Zengett a templom a hívek hangjától.

¹ Karmester, egyházzenesz, a Szatmári Egyházmegye zenei vezetője.

Így volt lehetőségem felfedezni és megtapasztalni, milyen ereje van a hitnek a zenei ön kifejezésben. Azt gondolom, nincs nagyobb erő, mint amikor kétszáz-háromszáz ember együtt énekel, ünnepel, s kifejezi örömét vagy éppen bánatát.

Ezekből az élményekből kifolyólag az egyházzene nagyon közel áll hozzám. Gyerekkorom óta gyűjtöm az olyan egyházi népdénekeket, amelyek az idők folyamán kimaradtak a különböző római katolikus énektárakból.

Jelen írásomban a 2017 végén kiadott *Téged, Isten, dicsérünk* orgona- és énekeskönyvet szeretném bemutatni, amely a Szatmári Egyházmegyében gyűjtött hagyományörző népdénekeket tartalmazza.

10–11 éves lehettem, amikor édesapám felhívta a figyelmem a Szatmári Egyházmegyében szájról szájra hagyományozott énekek összegyűjtésére. Kántori szolgálataim során minden ünnep alkalmával találkoztam ezekkel az énekekkel mint orgonista, mint kántor. Nem szerettem őket, mert nem voltak pontosan lejegyezve, ezért mindenki kicsit másképpen énekelte őket, nem volt hozzájuk orgonakiséret. Mindezek ellenére nagyon szép dallamok voltak, s egy ünnep sem volt elképzelhető nélkülük. Több mint ötszáz éneket gyűjtöttem és olvastam át a Szatmári Egyházmegye területéről, ezek közül százhusz éneket választottam ki, esetenként javítottam, és írtam rá orgonakiséretet.

A gyűjtés során kiderült, hogy a leggazdagabb forrásokat azok a plébániák képviselik, ahol egykor ferencesek vagy kedvesnővérek tevékenykedtek. Csomaköz egy fontos forrás volt, ahol Hermann Pál kántortól több mint százötven éneket vehettem át. A kották nagy részét ő maga örökölte a szatmári Szent József-templomból. Ezek a kották a kedvesnővérek működésének köszönhetőek. A másik nagy forrást Kaplony képviseli, a ferencesek sok új szöveget és éneket írtak, nagyrészt Szent Ferencről, haláláról, valamint Szűz Máriáról. Olyan településsel is találkoztam, ahol már kihalt félben van a közösség, nincs hivatásos kántor sem, így a gyülekezet tagjai énekelnek a szertartásokon. Ilyen falu Szakasz is, ahol Reszler Mária néni az énekfelelős, sok éneket megismertem tőle. Nagyrészt csak szövegjegyzetei voltak. Minden kántor tudásához mérten igyekezett leírni a birtokában lévő énekeket, dallamokat, sőt sokszor orgonakiséret megírásával is kísérleteztek. A legtöbb helyen kézzel írott kottákat találtam, de olyan énekekkel is találkoztam, amelyeknek csak a szövege volt leírva, a dallamot emlékezetből énekelték (ez utóbbi a dallambeli változások egyik fő oka). A következő kategóriákra tudtam bontani az énekeket, amiket találtam:

- mindenhol ismerik, ugyanazzal a dallammal és szöveggel éneklük őket (*Ó, áldott Szűzanya; Leszállt az ég dicső királya; Nagyasszonyunk; Jézus, hozzád siet ma néped* stb.);

- mindenhol ismerik, de a dallam néhány hangja eltérő, a szövegben is változások vannak, esetleg teljesen új versszakokat is lehet találni;

- csak egy adott körben ismerik az adott éneket (pl. Kaplony és környéke).

Igyekeztem olyan orgonakiséretet írni, amelyik a dallammal partner, és kiemeli annak szépségét, de olyat is, amelyik a dallam kisebb-nagyobb hibáin megpróbál segíteni. Összhangzattan szempontjából olyan akkordokat használtam, amelyekkel alig-alig vagy egyáltalán nem találkozunk még a „*Szent vagy, Uram!*”-ban sem: van példa a Bach-korálokban jól megszokott szólamkeresztvezetésekre, késleltetésekre és disszonanciákra, ugyanakkor éltem mellékdominánsokkal, valamint a tonál-funkcionális össz-

hangzattanban megengedett kvintpárhuzamokkal, beleértve a Mozart-kvinteket is. A modális hangsorban lévő énekek énekkíséreteiben a stílushoz hűen kvint-, septim- és oktávpárhuzamokra is találhatunk példát. Minden kíséret megírásakor fő szempont volt a változatosság, így az ismétlődő vagy visszatérő dallamokat más harmóniákkal láttam el. Egyes énekekhez egyszerűbb és nehezebb orgonakíséretet is írtam.

A könyv utolsó két fejezete speciális. Az utolsó előtti fejezet Szent István király énekeit tartalmaz. Ezeket nagyrészt Csomaközön komponáltam a szülőfalu templombúcsújának tiszteletére. Az utolsó fejezetben pedig a tizenötödik és a tizenkilencedik számú karácsonyi énekek feldolgozását találhatjuk, melyeket vegyes karra, szólistákra és orgonára írtam át.

Az orgonakönyv ötszáz példányban, míg a kisméretű énekeskönyv háromezer-ötszáz példányban jelent meg. Ezeket a Szatmári Egyházmegye területén osztottuk szét, de Partium egyéb területeire, Erdélybe és Magyarországon templomaiba is jutottak belőlük.

Az orgonakönyvben az egyházi év főbb ünnepeire és különleges alkalmakra egyaránt találhatunk énekeket. Kategorizálásuk az ünnepkörök szerint történt. Egyik fejezet gazdagabb, mint például a karácsonyi időszaké, másik szegényebb, ilyen a szentekről szóló énekeké.

A következőkben néhány fejezetből mutatnék be egy-egy éneket.

Karácsonyi énekek fejezete

A karácsonyi énekek fejezete összesen tizenkilenc karácsonyi éneket és egy pásztorjátékot tartalmaz. Az alább csatolt pásztorének szövege és dallambeli felépítése (kérdés-válasz) nagyszerű előadási lehetőséget teremt a női kar és a férfiak külön-külön megszólaltatásához.

Forrás: népi gyűjtés (Csomaköz)

19. Szóljatok, ó, pásztorok

1. Szól-jatok, ó, pász-to-rok, mi dolgot lel-te, tek, hogy az éj-jel Bet-le-hem-be úgy si-et-te, tek, Lát-tuk az í-
2. És ki mondta nek-tek azt, hogy o-da-men-je tek, mi is kész ö-röm-mel mentünk vol-na ve-le, tek, An-gyal é-nek

11
gért Mes-si-ást, Bet-le-hem-ben szü-le-tett.
min-ket in-tett, hogy a Krisz-tus szü-le-tett.

3. Intetek, hol és miképpen föltalálható, az atyáktól várva esdett égi Megváltó?
-Istállóban, szűk jászolban, betakarva pelyében.

4. Ki az égi Kisded anyja, pásztoremberek, hogy szüléssel választotta e szegény helyet?
-Szűz Mária oda szálla, helyt nem leve Betlehemben.

5. Áldott légy, ó égi Kisded, s Szűzanyád veled, ki leszállsz a földre, nekünk hogy adhass eget.
-Az Atyával és Szentlélekkel hón imádkunk egyetemben.

Nagyböjti énekek fejezete

A fejezet hat éneket tartalmaz, melyből öt Jézus-ének, egy pedig Mária fájdmáról szól. Ez utóbbit közlöm. Szerzője Kaplony település (Románia, Szatmár megye) ferences rendjének egyik tagja.

Forrás: Kaplony (kisső alakíva)

NAGYBÖJTI ÉNEKEK

21. Kinek szívét

1. Ki - nek szí - vét fáj - da - lom - nak hegyes tő - re jár - ta át, ki ke - reszt - nek szent tö - vé - ben úgy si - rat - ta
2. Szen - ve - dé - sek bős - ten - ge - rén te légy ve - zér - csil - la - gunk. É - le - tünk - nek bús éj - je - lén te légy é - des

szent Fi - át, Fáj - da - lom - nak hős asz - szo - nya, köny - nyes szem - mel nézz re - ánk, sí - mo - gasd meg
vi - ga - szunk. Csak te le - hetsz, me - ne - dé - künk, se - ge - del - münk, s re - mé - nyünk, ő - lelj min - ket

vér - ző szí - vünk hét - fáj - dal - mű Szűz - a - nyánk!
szent keb - led - re, É - des - a - nyánk, min - de - nünk!

3. Viharok, ha zúgnak, tépnek, s reménytelen életünk, mi lesz hogyha nem segítesz, s a nagy árban elveszünk?
Szenvedőknek menedéke, életünkre fényt deríts, életünknek végőráján biztatón ránk tekints!

Jézus-énekek és Jézus Szíve-énekek fejezetei

A Jézus-énekek között találhatunk áldozásra, áldozás utánra alkalmasakat, illetve a Krisztus Király-ünnepre szánt művek szintén ebben a fejezetben találhatóak.

Az alábbi egy közkedvelt Jézus Szíve-ének, amelynek hangterjedelme a legelső hangtól számítva a legmagasabbig egy decima. Ez a megszokottól kissé nagyobb távolság, de a tapasztalatok alapján még énekelhető a hívek számára is.

Forrás: népi gyűjtés (Csomaközi)

56. Ó, Jézusom drága Szíve

Ó, Jé - zu - som drá - ga Szi - ve, te vagy né - kem min - de - nem!

Té - ged ó - hajt, hoz - zád só - hajt fá - jó lel - kem szün - te - len. Üd - vöm, nyug - tom nem ta - lá - lom

se - hol so - ha e vi - lá - gon csak te - ben - ned, Is - te - nem.

31

Mária-énekek fejezetei

Ez a fejezet a leggazdagabb, harminckét éneket tartalmaz. Találhatunk benne májusi hónapra szánt Szűzanya-énekeket, szeplőtelen fogantatás ünnepére, Nagyboldogasszony ünnepére, valamint az augusztus 20-i ünnephez csatolható Mária-énekeket is.

Az alábbiakban közölt ének páter Szabó-Dömjén kaplonyi szerzetes tollából származik. A dallamát helyenként másfelé irányítottam, ezzel elkerülve a gyakori hangismétléseket: a hetedik, a nyolcadik és a tizedik ütemben a H hangok helyett E hangok álltak, a változtatás következményeként a tizenegyedik taktus továbbmenetele is más kezdést kívánt.

Szerző és dallam: Páter Szabó-Dömjén (1957) - alakítva

81. Ó, szeplőtlen Szűz

1. Ó, szep - lőt - len Szűz Má - ri - a, ó, legisz - tább szív asz - szo - nya, e - se - dezz ér - tünk, é - des re -
2. Köny - nye - ink ár - ja vég - te - len, bú - ne - ink bán - juk szün - te - len, e - se - dezz ér - tünk, é - des re -

mé - nyünk, ó, bol - dog - sá - gos Má - ri - a!
vét - künk, ó, bol - dog - sá - gos Má - ri - a!

3. Mária tiszta szent Szíve, sorsunknak kincse, mindene, esedezz értünk, hogy mennybe érjünk, ó, boldogságos Mária!

Szentekről szóló fejezet

A nyolc éneket tartalmazó fejezetben Szent Ferencről, Szent Ferenc haláláról, Szent Józsefről, a Szent Családról, Szent Antalról, Szent Cecíliáról találhatunk műveket.

A Csanáros község templomában kapott kántorkönyvben sajnos a dallam és a szöveg mellett a szerző neve nem volt lejegyezve.

Forrás: népi gyűjtés (Csanáros) - kissé alakítva

96. Isten hű szolgája

32

Is-ten hű szol- gá- ja, szent Ce- cí- li - a, her-va-datlan virág, széppi-ros ró - zsa, i - mád-kozunk hoz-zád, halld meg ké-ré-

12
sünk: a mi jó A - tyánk - nál kö - nyö - rögj ér - tünk!

Gyásznépek

A fejezet nyolc művet tartalmaz, amelyek többféle alkalomra íródtak: idősebb vagy ifjú temetésére, hosszan szenvedőnek stb. Az alább közölt *Búcsúztató* temetéseken gyakran elhangzó ének.

Forrás: népi gyűjtés (Csomakő)

GYÁSZÉNEKEK 102. Búcsúztató

1. Jé - zu - som - nak ke - gye - mé - ből már e - lér - tem vé - ge - met,
2. A - míg él - tem e vi - lág - ban, ben - ned bíz - tam Is - te - nem,

5
vég - he - tet - len ér - de - mé - ből vá - rom sé - ge - met. Is - tenem, Is - tenem, ki
min - den - ne - mű dol - ga - im - ban csak te vol - tá - l min - de -
min - denem. Is - tenem, Is - tenem, ki vol - tá - l min - de -

12

nem, kö - nyö - rülj én lel - ke - men!
nem, kö - nyö - rülj én lel - ke - men!

3. Ó, ne nézzed a gyarlóság bűnös ballépéseit, hanem a te szent Fiadnak végtelen érdemeit.
Istenem, Istenem, ki voltál mindenem, könyörülj én lelkenem!

Hosszan szenvedőnek:

4. Hosszas kínok tengeréből partra ért a szenvedő, enyhe ölen álmaival várja már a temető.
Nem dülja ott szívét fájdalom töre szét, mert a sírban béke van.

Íjű temetésére:

5. Ó, kegyetlen, mérges halál, ellened mit vétettem, hogy oly hamar elszólitál, s nem engedél már élnem?
Ó, halál, ó, halál, mily kegyetlen halál, életemtől megfosztál!
6. Rám lehel a szörnyű halál, el is hervadtam tőle. Nem éleszt fel soha többé szerettem bús könnye.
Ó, halál, ó, halál, mily kegyetlen halál, életemtől megfosztál!
7. Imádkozzatok érettem, buzgó keresztény hívek, hogy az Isten megbocsásson az én bűnös lelkemnek!
Ó, halál, ó, halál, mily kegyetlen halál, életemtől megfosztál!

A *Különböző alkalmakra* című fejezet tizenegy éneke a következő jellegű dalokkal szolgál ünnepekre, eseményekre: dicséret, hálaadás, esti imádság, ima lelkipásztorokért, elsőáldozásra, deportáltak emlékére.

A könnyebb átláthatóság érdekében az alábbiakban közlöm a *Téged, Isten, dicsérünk* orgonakönyv tartalomjegyzékét.

Tartalomjegyzék

KARÁCSONYI ÉNEKEK

1. A kis Jézus megszületett	11
2. Betlehem kis falucskában	12
3. Betlehemi Kisded	13
4. Betlehemi puztán	14
5. Csendes éj	16
6. Eljött a nap	18
7. Fenyőgallyas kis Jézuska	19
8. Istengyermek szállt ma le	20
9. Karácsonyi himnusz	21
10. Leszállt az ég	22
11. Mennyből szállott szent gyermek	24
12. Messiásunk született	25
13. Messiásunk született	26
14. Szent, szent, szent az Úr	27

PÁSZTORÉNEKEK

15. Az Istennek szent angyala	28
16. Keljetek fel, pásztorok	30
17. Pásztorok, fel, éjfél van	31
18. Pásztorok, keljünk fel	32
19. Szóljatok, ó, pásztorok	34
20. Pásztorjáték	35

NAGYBÓJTI ÉNEKEK

21. Kinek szívét	42
22. Magasan áll	43
23. Megtörve jönnek	45
24. Ó, Jézus vérozó szent Szíve	46
25. Ó, szent Kereszt	47
26. Szeretél engemet	48

HÜSVÉTI ÉNEKEK

27. Alleluja, örvendezzünk	49
28. Alleluja, örvendezzünk	51
29. Christus vincit	52
30. Feltámadt dicsőségesen	54
31. Hála legyen az Istennek	55
32. Mit jelent a fény	56

OLTÁRISZENTSÉG ÉNEKEK

33. Üdvözlégy, ó, áldott	57
34. Kenyérszímben	58
35. Édes Urunk, Jézus	59
36. Halálra sebzett Jézusom	60
37. Isten, kinek csodás fényessége	61
38. Porba hullok, Uram	62
39. Azért ezt a nagy Szentséget	63
40. Tantum ergo	64
41. Tantum ergo	65

JÉZUS ÉNEKEK

42. Édes Jézus, lelkünk drága üdve	67
43. Fohász Jézushoz	68
44. Jöjj el	69
45. Krisztus király	70
46. Krisztus az égnek, a földnek Ura	71

JÉZUS SZÍVE ÉNEKEK

47. Édes Jézus, égi nagy királyunk	73
48. Édes Jézus, öntsd szívembe	75
49. Édes Jézus, öntsd szívembe	76
50. Jézus, hozzád siet ma néped	77
51. Jézus Szíve, hiszek benned	79
52. Jézus Szíve, szeretlek én	80
53. Jézus Szíve	82
54. Mély imádatossal	84
55. Ne csüggedj el	85
56. Ó, Jézusom drága Szíve	86

MÁRIA ÉNEKEK

57. Amíg szívem dobog	87
58. Az én szívem vágya	88
59. Dicsénekeim örvendő zengem	89
60. Egek királynéja	91
61. Földünknek égbe szállt csodája	92
62. Gyulladozz én szívem	94

63. Ha égből földre	95
64. Hozzád fohászodunk	96
65. Istent akarjuk	97
66. Istentől megáldott	99
67. Könnyes a két szemed	100
68. Köszöntünk szép Szűz Mária	101
69. Lelkemnek hő vágya	102
70. Mária, Mária, kinyílt rózsza	103
71. Máriához, drága Szűzanyánkhoz	104
72. Nagyasszonyunk	106
73. Nézz le mennyből	108
74. Ó, áldott Szűzanya	109
75. Ó, bűn nélkül	111
76. Ó, égi Szűz, ó, Mária	112
77. Ó, halld, te Édes	113
78. Ó, Mária, Isten anyja	114
79. Ó, Mária, kinyílt virág	116
80. Ó, Nagyasszony	117
81. Ó, szeplőtlen Szűz	119
82. Oltárodra hoztuk, Anyánk	120
83. Szép májusi nap volt	121
84. Szeplő nélkül fogatott	122
85. Szeretlek Szűzanyám	123
86. Szűzanyánknak édes Szíve	124
87. Téged dicsér az ég	125
88. Úrangyalát végzi	126

SZENTEK RÖL

89. Ajkainkról	128
90. Családi szentély	129
91. Nagy szent József	130
92. Jézus, Mária, szent József	131
93. Dicső szent Antal	132
94. Hála legyen Fölségednek	133
95. Szent Ferenc halálának emlékére	134
96. Isten hű szolgája	135

ESKÜVÖRE

97. Föl, föl a szívekkel	136
98. Im', egy mátkapár	137
99. Lépjetek egyre közelebb	138
100. Oltárodnál leborulunk	139
101. Szentély égi fény körében	140

GVÁSZÉNEKEK

102. Búcsúztató	141
103. Elmég közlünk jó lélek	143
104. Gyászba borult szép napom fénye	144
105. Itt az óra	145
106. Jézus az én reményem	146
107. Közelebb, közelebb	148
108. Rám lehelt a halál	149
109. Testemet a földnek	150

KÜLÖNBÖZŐ ALKALMAKRA

110. Téged, Isten, dicsérünk	151
111. Hálát rebegve áldozunk	152
112. Ó, édes Istenem	153
113. Jó Atyánkért esdeklünk	154
114. Jó Atyánkért esdeklünk	155
115. Elsőáldozásra	156
116. Jöjj hozzám én Üdvözítőm	157
117. Csendes alkony	158
118. Jézuska, Jézuska	159
119. Uram, jó nekünk itt lennünk	160
120. Deportáltak emlékére	162

SZENT ISTVÁN KIRÁLY ÉNEKEK

121. Szent István királyhoz	163
122. Íme eljött	165
123. Országunknak szent királya	166
124. Szent István király-himnusz	167

KÓRUSFELDOLGOZÁSOK

125. Az Istennek szent anyala	169
126. Szóljatok, ó, pásztorok!	174

Fehér Anikó¹

Győzelemről énekeljen...!

Koudela Géza, az 1938-as budapesti Eucharisztikus Kongresszus himnusz szerzője

Az 52. budapesti Nemzetközi Eucharisztikus Kongresszus után – tudván azt, hogy a liturgia nyelve a zene – illik megemlékezni arról az egyházzeneszről, akinek köszönhetjük azt a dallamot, amely nyolcvanöt évvel megszületése után is ugyanúgy betöltötte méltó szerepét, ugyanolyan lelkesítő erővel hatott, mint keletkezése évében.

Dr. Koudela Géza az 1938-as budapesti Nemzetközi Eucharisztikus Kongresszus himnuszának zeneszerzője. Kalocsán született. Ha a híres Duna menti város zeneéletére gondolunk, elsődlegesen Liszt Ferenc jut eszünkbe, aki mintegy hét alkalommal koncertezett itt Haynald Lajos bíboros, kalocsa-bácsi érsek meghívására az érseki kastélyban. 1894. március 25-én, húsvétvasárnap hajnalán született. Szüleinek hetedik gyermeke volt, akiknek életében a vallásosságnak és a zenének is igen nagy szerepe volt. Édesapja papi szabóként dolgozott, és negyvenöt éven át játszott a székes-egyház zenekarában trombitán és vörös hangszereken.

Az ifjú Koudela Kalocsán járt a jezsuita gimnáziumba², tiszta jeles tanuló volt. Sztára József, Liszt tanítványa segítette a családját, és a fiatal gimnazista egyik mentoraként tartjuk számon.³ Tehetése hamar megmutatkozott: már kisgyermekkorában megismerkedett az orgonával, gyakran ő mutatta be a helyes játékmódot a nálánál idősebb tanulóknak is.

A teológiát a Központi Szemináriumban végezte. Felszentelése 1917. október 19-én történt meg Kalocsán. Primiciáján, amelyet Kalocsán tartott, Liszt férfikarra írott miséje⁴ szolgáltatta az ordináriumot, amelynek partitúráját még gimnazista korában ő találta meg a kollégium könyvtárában. Felajánlásra saját *Suscipéje* szól.



¹ Karnagy, népzenekutató, az MMA MMKI megbízott kutatója, a Nemzetközi Kodály Társaság elnökségi tagja, a KÖTA Népzenei Bizottságának elnöke.

² Batthyány József érsek alapította 1779-ben és a piaristákra bízta. 1860-ban a jezsuiták vették át.

³ BIKFALVI Géza: *Koudela Géza, Kalocsa hírneves egyházzenesze* = *Kalocsai Néplap*, 2018. május 24. <http://www.kalocsaineplap.hu/hu/publicisztika/koudela%20geza%20egyhajzenesz> (utolsó letöltés: 2023. 01. 18.)

⁴ LISZT Ferenc: *Missa quattuor vocum ad aequales concinente organo* (Szekszárdi mise), 1848, 1869.

A vajdasági (ma Szerbia) Moholon kezdte meg papi működését. Ám 1919-es kalocsai látogatásakor az érsek, Várady Lipót Árpád⁵ kinevezte a főszékesegyház karnagyává. Amikor visszatért Moholra elbúcsúzni a hívektől, a szerb megszállás, a határok lezárása miatt ott ragadt. „Szabadkán tanított hittant, majd visszakerült Kalocsára. Ahonnan rövid pedagógiai működés (azaz zene- és énektanárság) után Csernoch hercegprímás⁶ – korábbi kalocsai érsek – hívó szava az esztergomi egyházmegyébe szólította.”⁷

Hamarosan azonban Budapestre került. A II. kerületi Keleti Károly utcában lévő Rákóczi Kollégium fiúnevelő-intézet hittanára 1920-tól 1925-ig, majd a budai Szent Imre Kollégium⁸ prefektusa lett.

1927-ben kinevezte az Egyetemi templom egyházzenei igazgatójának. Itt rendszeresen orgonált Prohászka Ottokár székesfehérvári püspök konferenciabeszédeire, akit mindig példaképének tekintett. Közben a Katolikus Népenektár Bizottság elnöke, 1929-től 1930-ig pedig a *Muzsika* című folyóirat társszerkesztője volt.

Hamarosan kétéves ösztöndíjat kapott Rómába a Collegium Germanicum et Hungaricumba. „Itt zenetörténeti kutatásokat folytatott Liszt Ferenc római tartózkodásáról, magyar-olasz zenei kapcsolatokról, a régi magyar zsinatok egyházzenei intézkedéseiről, s a római rítusnak Magyarországra való behozataláról. A Szent Cecília Akadémián⁹ látogatta Respighi¹⁰ művész-továbbképző kurzusát, és előkészítő munkálatokat végzett egy egyházzenei törvénykönyv megírásához.”¹¹

Budapesten ezalatt megvalósult Liszt-terve, a Zeneművészeti Főiskolán megszerveződött az egyházzenei fakultás, ahol hazatérése után, 1928 és 1939 között főiskolai tanárként működött, gregorián korálist és karvezetést tanított. A tanszak tízéves évfordulóján, a jubileumi ünnepségen mondott egy, a szem- és fültanúk szerint „*lenyűgöztető ünnepi beszédet*”,¹²

Az Országos Liszt Ferenc Társaságnak 1933-tól volt ügyvezető igazgatója, 1934-től alelnöke. Gyakran felkérték a Magyar Rádió helyszíni zenei közvetítéseinek kommentátori szerepére. Szuggesztív módon, láttató erővel közvetítette a különféle egyházi eseményeket. Utolsó rádiós fellépésén a Kispapok Kórusát vezényelte a Papnevelőben. A Magyar Dalosegyesületek Országos Szövetségének tiszteletbeli országos karnagyává választották.

⁵ 1865–1923, győri püspök, majd kalocsai érsek.

⁶ Csernoch János (Ján Černoch/Jan Czernoch) (1852–1927), esztergomi érsek, bíboros-hercegprímás.

⁷ BIKFALVI: i. m. (2018).

⁸ Glattfelder Gyula, a Szent Imre Kőr elnöke magánvállalkozásként alapította a lakáshiánnyal küszködő, Budapesten tanuló egyetemisták számára a IV., Irányi u. 20. sz. alatt.

⁹ Accademia Nazionale di Santa Cecilia (Szent Cecília Nemzeti Akadémia) a világ egyik legrégebbi zenei intézménye Rómában, a Via Vittoria 6. szám alatt található.

¹⁰ Ottorino Respighi (1879–1936) olasz zeneszerző, zenetudós, karmester.

¹¹ GEISZLER Ödön: *Koudela Géza életrajza* = *A zene*, 1940, 11. szám, 170. https://adtplus.arcanum.hu/hu/view/MTA_Zene_1939-1940/?query=SZO&pg=42&layout=s (utolsó letöltés: 2023. 01. 18.)

¹² *Az egyházzenei tanszak jubileuma a Zeneakadémián* = *Magyar Kórus*, 1936. december 10., 443.

Koudelától a politikai szereplés sem állt távol. A rövid életű (1922–1926) Nemzeti Egység pártjának volt jelöltje a Dunántúlon.¹³

Nagy szerepe volt kora jelentős zenei kiadója, a Magyar Kórus életében is. Ebben az időben jelent meg a reformált énekeskönyv, a *Szent vagy, Uram!*, mértékadó szakemberek munkájaként. Természetesen Koudela is részt vett a szerkesztésében és az utána kialakult nagy vitában, zenei összützben is gyakran és sikerrel védte meg a művet.

Fiatalon kezdte a komponálást. Másodéves gimnazista korában írt egy énekkari művet Jókai *Király-himnuszára*¹⁴. Ezt egy gyakran énekelt *Veni Sancte* követte, majd egy nyolcszólamú vegyes kari alkotás: az *Ave Maria*. Hamarosan zenekarra is írt, mégpedig egy *Szent Tamás-himnusz*t. Teológus korában komponálta az egyik legismertebb alkotását, az *Ecce Sacerdos* című kórusművet. 1919-ben írta a magyar szövegű *Palicsi misét* vegyes karra, orgonával. IV. Károly király halálakor komponálta a megrázó erejű *Requiemjét*. 1922-ben született zenekaros *Ünnepi nagymiséje* a Nagyboldogasszony tiszteletére, majd a férfikari *Missa Solemnis*. Később zsoltárokat komponált. A Szent Imre-évben dolgozta át a *Szent Imre-népe*nekeket. Rengeteg jegyzet, félkész alkotás maradt utána.

Koudela nemcsak zeneszerzőként, de zeneteoretikusként is alkotott. Főként Liszt-kutatásai jelentősek. Ezek a tanulmányok a kor jelentős zenei periodikumaiban jelentek meg.¹⁵ 1936-ban részt vett a dr. Molnár Imre¹⁶ által szerkesztett *A magyar muzsika könyve*¹⁷ létrehozásában is, ő írta *A magyar római katolikus egyház zenéje* című mű *Gregorián és népe*nek megnevezésű fejezetét.

A *Magyar Cantuale* egyházi karénekeskönyv Bárdos Lajos, Kertész Gyula és Koudela Géza szerkesztésében jelent meg 1935-ben.¹⁸ Ebben a kötetben saját műve nem szerepel.

Zeneszerzőként sokféleképpen jellemzik. Egyvalaki így ír: „Ma még nehéz lenne Koudela Gézának mint zeneszerzőnek helyét kijelölni az esztétika mérlegelésében. Művei elvitathatatlanul élő alkotások, ma is egyre több és több hívet nyernek meg. Fenséges pátosz csendül fel bennük. De ez a pátosz sohasem mesterkéltné, hanem a legőszintébb megnyilvánulásai egy papi lélek látomásszerű elragadtatásainak. Koudela Géza tagadhatatlanul romantikus lélek volt.”¹⁹

Mindenképpen szigorú, a rendhez ragaszkodó és Istenben mindenkifelett hívő katolikus volt – zenéjében is. Így ír erről: „A helyes és szép szentének kettős imádság. Zengő, panaszkodó, hálálkodó, síró, magasztaló életjel-adásunk az Ég felé. Meghallgatja-e a jó Isten? Attól függ, Istenhez van-e hangolva az énekünk...”²⁰

¹³ *Keszthelyi Hírlap*, 1935. március 10.

¹⁴ Nyomtatásban is megjelent a *Zászlónk* című ifjúsági folyóiratban.

¹⁵ Pl. Egyházi Lapok, Magyar Kórus.

¹⁶ 1888–1977, zenetudós, énektanár, fonetikai kutató, főiskolai tanár.

¹⁷ *A magyar muzsika könyve*. Szerk. MOLNÁR Imre, Bp., Merkantil Nyomda, 1936.

¹⁸ A kötet 10. (utolsó) kiadása 1947-ben látott napvilágot.

¹⁹ KEMENES Frigyes: *Koudela Géza, az egyház muzsikusa* = *A zene*, 1940, 11. sz., 172. https://adt.arcanum.com/hu/view/MTA_Zene_1939-1940/?query=1940%2011&pg=164&layout=s (utolsó letöltés: 2023. 01. 18.)

²⁰ *Magyar Kórus*, 1943, 53. sz., 996.

Az 1934-ben kiadott, Bárdos Lajos és Kertész Gyula által szerkesztett *Harmonia Sacra* című egyházi kóruskötet négy művet tartalmaz Koudelától – főként történelmi témájú, veretes és szép dallamok feldolgozásával foglalkozott ez időben. Jól érzékelhető ezen művek zenei különbözősége a *Szent vagy, Uram!* orgonás kötetben megjelent feldolgozásoktól. Harmonizációik inkább modális hangulatúak, modernebb, itt-ott disszonánsabb harmóniak, újító kísérletek jellemzik.

Koudela – mint a Papnevelde kórusának vezetője – sok művét férfikarra írta. Ezeket az alkotásokat gyakran szombaton este alkotta, ilyenkor nem lehetett zavarni, hogy másnapra, a szentmise idejére elkészülhessenek és meg is taníthassa őket a kórusnak.²¹

Beszédei is híresek voltak: „Ragyogó tehetségű szónok, páratlan művésze a szónak. Rögtönzött beszédei nemcsak az egész országban voltak híresek, de a határokon túl is. Tudósa az egyházi zenének, annak legalaposabb ismerője és művelője.”²²

Prózai művei közül a legjelentősebbekre térnek ki. A *Dicsértessék! Ima- és énekeskönyv* a Harmat-Sík-féle *Szent vagy, Uram!* énektár énekeiből épült fel.²³ Ennek a kis imakönyvnek az imarészét ő szerkesztette és írta. E kötet nyomán a Magyar Kórus 1945-ben kiadott egy szinte a tenyérben elférő kis imakönyvet *Üdvözlégy, Mária! Gyöngybetűs ima- és énekeskönyv* címmel. Az imarész Koudela előbbi összeállításából való.

Egyik legjelentősebb írása az 1936-ban megjelent könyve, melynek címe: *Liszt Ferenc*.²⁴ A kötet a Liszt Társaság felkérésére készült a zongoraművész és zeneszerző halálának ötvenedik évfordulójára. Az előszót dr. Ugron Gábor, az Emlékév Országos Bizottságának elnöke írta. A kötet három fő részből áll. Az első taglalja Liszt életének eseményeit; a második Lisztről, a muzsikusról; a harmadik magáról az emberről szól. Mélyen kiemeli magyarságát. A kötet utolsó mondata az a gondolat, amit Bartók akadémiai székfoglalójának zárásaként mondott: „Liszt Ferenc magyarnak mondta magát: mindenkinek, magyarnak, nem-magyarnak egyaránt, kötelessége ezt a kijelentést tudomásul venni és abba belenyugodni.”²⁵

Az 1938-as eucharisztikus kongresszus himnuszának szövegét Bangha Béla jezsuita szerzetes írta (*Győzelemről énekeljen napkelet és napnyugat*). Bangha Béla (1880–1940) jezsuita szerzetes, hithirdető, teológus, szerkesztő, író, gyakori megnevezéssel: Magyarország „sajtóapostola”. Nem véletlenül nevezik így, hiszen sokoldalú munkásságában nagy részt foglalt el a magyar katolikus sajtó megszervezése, az írások terjesztése. Egyházi berkekben neves íróként, szónokként tartották számon, aktivista szerepvállalása külföldön is ismert. A *Katolikus lexikon* főszerkesztőjeként szintén dolgozott. Az Actio Catholica alelnökeként fontos szerepe volt az 1938-as budapesti eucharisztikus világkongresszus megszervezésében is. Ő szintén Kalocsán végezte el a jezsuita gimnáziumot, majd más városokban, illetve külföldön tanult. Szellemi ha-

²¹ Leányfalusi Vilmos (1937) katolikus pap, kanonok, orgonaművész, a kalocsai főszékesegyház orgonistája és karnagya szíves szóbeli közlése.

²² GEISZLER: i. m. (1940), 168.

²³ *Magyar Kórus* (1943).

²⁴ KOUDELA Géza: *Liszt Ferenc*. Bp., Országos Liszt Ferenc Társaság, 1936, 131.

²⁵ BARTÓK Béla: *Liszt Ferenc*. Székfoglaló a Magyar Tudományos Akadémián. <https://epa.oszk.hu/00000/00022/00602/19033.htm> (utolsó letöltés: 2023. 01. 19.)

gyatékának elemzése ma is folyik, helye, szerepe a kor kultúrpolitikájában még nem nyert egyértelmű értékelést.²⁶

Az *Eucharisztikus himnusz*ként ismert dallam a *Szent vagy, Uram!* énekeskönyv 280/b számú dala. Viszonylag ritkán veszik elő a kántorok, elsősorban a húsvéti ünnepeken, úrnapján és eucharisztikus körmeneteken. Közismert orgonás változata nagy valószínűséggel Harmat Artúr munkája.

Hat tizenöt szótagú sorból áll. Minden sorának hasonló, jellegzetes dallamvonala van. Induló jellegű, tempo giusto előadásmódban. Jól énekelhető, lelkesítő dūr dallam, ami remekül illeszkedik a szöveghez. A kor jellegzetes német indulóinak mintájára készült, a magyar népdaltól nagyon különbözik. Ez persze nem baj, viszont a kor zenei szokásától eltér. Érdeemes belegondolni, mi mindent alkotott ebben az időszakban Bartók és Kodály. Utóbbiak megítéléséhez, a megoldáshoz közelebb vihetnek minket a következő sorok.

A *Magyar Kultúra* periodikum szerkesztői ebben az időben Bangha Béla és Nyisztor Zoltán²⁷ voltak. Lapjuk 1937-es tizenhárom-tizennegyedik számában ezt írják *Toll-hegyen* című publicisztikájukban szerző megjelölése nélkül, tehát a lap általános véleményeként: „Már csak a vak nem látja, hogy a Bartók- és Kodály-kultusz valóságos hivatalos irányá hízik Magyarországon. Az újságokban már egyéb sincs művészet címen, mint égis zengő magasztalása Bartók és Kodály zsenijének, s ami még megdöbbenőbb, a budapesti iskolák gyermekkarai ambiciózus tanárok és tanárnők vezetése alatt már egyebet sem tesznek, mint Bartók- és Kodály-kórusokkal mutatkoznak be a közönségnek.

Bartók és Kodály tehetségét, ha úgy tetszik, akár zsenijét senki sem akarja kétségbe vonni, de ez még nem jogcím arra, hogy muzsikájukat, még helyesebben: muzsikájuk szellemét hivatalos és pedagógiai úton csempésszék be még a tanulóifjúságba is. Őszintén szólva kicsit feltűnő és szokatlan a művészetnek egy ágában az élőknek ez a szörnyő nagy kultusza. Miért nincs hasonló kultusz az irodalom vagy a képzőművészet élő nagyjaival szemben? Hogy kivételesen nagyok, ez még nem ok arra, hogy kultuszukat az országra rákényszerítsék. Elvégre Ady Endre is kivételesen nagy, sőt zseni volt minden dekadenciája mellett is. Vannak hazafias vagy vallási értelemben is megható sorai és költeményei, de ugyan kinek jutna eszébe Adyt válogatás nélkül az ifjúság kezébe odaadni? A helyzet semmivel sem másabb Bartók vagy Kodály esetében sem. Különösen az első (Bartók), de sok tekintetben a másik is destruktív lélek, aki a legzseniálisabb muzsikán keresztül is ezt a kietlen, destruktív lelket érezteti és viszi diadalra. Aki ezt muzsikájukban meg nem látja, az vagy naiv hihetetlen fokban, vagy nem őszinte! Nekünk semmi kifogásunk az ellen, ha felnőtt, értelmes emberek, akik kritikával tudnak élni, elveik fenntartása mellett is élvezik e két nagy muzsikust és hódolnak szellemüknek, de az ifjúságot, amelynek még nincs kritikai ér-

²⁶ VESZPRÉMY László Bernát: A „sajtóapostol” – Bangha Béla játszmái a Horthy-kor hajnalán = *Mandiner*, 2020. április 30., https://mandiner.hu/cikk/20200430_bangha_bela (utolsó letöltés: 2023. 01. 19.) és VESZPRÉMY László Bernát: *Egy avított jezsuita antijudaista. Bangha Béla SJ a zsidókérdés útvesztőiben = Történelmi Szemle, Az MTA BTK Történettudományi Intézetének Értesítője*, 2017, 59. évf., 3. sz., 439–463.

²⁷ 1893–1979, teológus, lelkész, szerkesztő, író.

zéke, ne nyomják pont a zenén keresztül és szinte hivatalos apparátussal a legdestruktívabb vizekre. S még kevésbé vezessék az egyházi népéneket ebbe az irányba!”²⁸

Ezek a sorok sok mindenre magyarázatot adnak. Az írás kisebb sajtóvitát indított, melynek záróakkordját Molnár Antal ütötte le a *Pesti Napló*-ban:²⁹ „Destruktív zene: fából vaskarika... Esztétikai szempontból nem alkalmazható az etikában és erkölcsi szempont nem alkalmazható az esztétikában. Zenemű tehát ön maga körében, ön maga szempontjából vizsgálva; nem bizonyulhat erkölcsellenesnek.”

Kodály egyik hátramaradt levele alapján vélhetjük, hogy Demény János³⁰ zenetudós, Bartók-kutató is felajánlotta, hogy válaszcikket ír e támadások ellen. Kodály ezt írta neki: „Kedves fiaim egyike, remélem, első felháborodása már eloszlott, kár ilyesmire energiát pocskolni. Olyan vizek, amelyeknek van sodra a világért se áradjanak ki: abból mocsár lesz, pedig mennyi malmot kellene itt hajtani, hogy nagy turbinákról ne is beszéljek. Ez a patológikus gyűlöletáradat, minthogy tárgyi alapja egészen mondvacsinált, valami személyi gyökekből eredhet, talán egyszer kiderül. Olyan ó testamentumi bosszú szaga van. Nem hiszem, hogy a páter teljesen azonosítja vele magát, csak most már nem retirálhatott a sok támadásra, ami szerkesztői személyét érte. Csak azt sajnálnám, ha a sok apáciskola a – nem könnyen kezdett jó útról – újra a régi rosszra térne ennek hatása alatt. Nem is sejti az a dúvad milyen zsenge vetésbe taposott!... Tehát óvakodjon bármit is írni ezzel kapcsolatban.”³¹

Érdekes lehet még egy további adalék. Kodály egy 1943 körülré datálható kézírásos jegyzetlapján olvashatjuk a következőt: „Bogisich – Koudela: hamis illúziók nem használnak: magyar egyházi népének nem volt, hanem lesz.”³²

Koudela Géza, a lánglelkű pap, kevésbé ismert zeneszerző legmélyebb nyomot hagyó alkotása az eucharisztikus himnusz. Érdemes azonban elgondolkodni Koudela egyéb művein, prózáján, imáin, szöveges üzenetein is. Szavai mély hitről tanúskodnak.

„Az imakönyv – régi hasonlattal – lajtorja Istenhez, melyen az Égbe emelkedünk.

Az ének könyv – modern hasonlattal – repülőgép, melyen a lélek erős, biztos, boldog nekiiramással Istenhez szárnyal!”³³ – írja imakönyve bevezetőjében.

Íme egy részlet a Magyar Rádióban elmondott egykori karácsonyi beszédéből: „Azt üzenem, ami a magyar pap és a magyar muzsikuszíve dobogása: Hinni és dolgozni keményen, kitartóan, dacosan, a vértanúk fanatizmusával és a nagy lélek áldozatával!”³⁴

Egy acélgyári hangversenyről, amelyen részt vett, tudósítás jelent meg. Így írtak róla: „az ének, a dal az Isten legszebb és legkifejezőbb eszköze, mely a Harmónia felé emeli a lelkeket. A zenekari, az instrumentális muzsika sohasem oly kifejező, mint

²⁸ Tollhegyen = *Magyar Kultúra*, Szerk. BANGHA Béla – NYISZTOR Zoltán, 1937, 24. évf., 13–14. sz., 47.

²⁹ MOLNÁR Antal: *Van-e destruktív zene?* = *Pesti Napló*, 1937, 14. sz., 14.

³⁰ 1915–1993, Erkel-díjas zenetudós, nemzetközi hírű Bartók-kutató.

³¹ *Kodály Zoltán levelei*. Szerk. LEGÁNY Dezső, Bp., Zeneműkiadó, 1982, 410.

³² KODÁLY Zoltán: *Magyar zene, magyar nyelv, magyar vers*. Válog., szerk. VARGYAS Lajos. Budapest, Szépirodalmi, 1993, 158.

³³ KOUDELA Géza: *Előszó = Dícsértessék. Imá- és énekeskönyv*. Bp., Magyar Kórus, 1935, 6.

³⁴ GEISZLER: *i. m.* (1940), 11.

az emberi hang. Hazánkban az énekkari kultúra csodálatosan terjed, ami fokmérője mindig egy nép zenekultúrájának. Ehhez fegyelem, tudás, szenvedés kell, amely, ha elérte célját, egy csodálatos megnyugvásból és boldogságból oldódik fel. Aki a dalt lélekművelésnek, felemelkedésnek, kultúrának tekinti, annak a dalpróba felüldülést, műélvezetet szerez s másoknak a lelkét is imádságos hangulatba hozza.”³⁵

Fő művének jelentőségét mutatja, hogy a 2021-ben Budapesten megrendezett Nemzetközi Eucharisztikus Kongresszus himnuszává is az ő dallamát választotta a szakértő bizottság, némi átdolgozással.

1939. július 21-én halt meg, nem sokkal az eucharisztikus himnusz megkomponálása után. A Farkasréti temetőben található a sírja, rajta a felirat, az eucharisztikus kongresszus himnuszának kezdősora: „Győzelemről énekeljen Napkelet és Napnyugat...”

Irodalomjegyzék

- *A magyar muzsika könyve*. Szerk. MOLNÁR Imre, Bp., 1936.
- *A munka*. Szerk. LAPSÁNSZKY János. Salgótarján, 1935 (XIII. évfolyam), 28. sz. https://dkvt.bbmh.hu/ujssag/items/browse?tags=Salg%C3%B3tarj%C3%A1n&sort_field=Dublin+Core%2CCreator&sort_dir=d&output=omeka-xml (utolsó letöltés: 2023. 01. 19.)
- *Az egyházzenei tanszak jubileuma a Zeneakadémián = Magyar Kórus*, 1936. dec. 10.
- BARTÓK Béla: *Liszt Ferenc*. Székfoglaló a Magyar Tudományos Akadémián. <https://epa.oszk.hu/00000/00022/00602/19033.htm> (utolsó letöltés: 2023. 01. 19.)
- BIKFALVI Géza: *Koudela Géza, Kalocsa hírneves egyházzenesze = Kalocsai Néplap*, 2018. 05. 24. <http://www.kalocsainaplaj.hu/hu/publicisztika/koudela%20geza%20egyhazzenesz> (utolsó letöltés: 2023. 01. 18.)
- GEISZLER Ödön: *Koudela Géza életrajza = A zene*, 1940/11. https://adtplus.arcanum.hu/hu/view/MTA_Zene_1939-1940/?query=SZO&pg=42&layout=s (utolsó letöltés: 2023. 01. 18.)
- KEMENES Frigyes: *Koudela Géza, az egyház muzsikusa = A zene*, 1940/11, https://adt.arcanum.com/hu/view/MTA_Zene_1939-1940/?query=1940%2011&pg=164&layout=s (utolsó letöltés: 2023. 01. 18.)
- *Keszthelyi Hírlap*, 1935. márc. 10. https://mandadb.hu/common/fileservlet/document/999737/default/doc_url/KeszthelyiHirnap19350310.pdf (utolsó letöltés: 2023. 01. 18.)
- *Kodály Zoltán levelei*. Szerk. LEGÁNY Dezső, Bp., Zeneműkiadó, 1982, 410.
- KODÁLY Zoltán: *Magyar zene, magyar nyelv, magyar vers*. Vál., szerk.: VARGYAS Lajos. Bp., Szépirodalmi, 1993.
- KOUDELA Géza: *Előszó = Dícsértesség. Ima- és énekeskönyv*. Bp., Magyar Kórus, 1935.
- KOUDELA Géza: *Liszt Ferenc*. Bp., Országos Liszt Ferenc Társaság, 1936.
- LISZT Ferenc: *Missa quatuor vocum ad aequales concinente organo (Szekszárdi mise)*, 1848, 1869.
- *Magyar Kórus*, 1943, 53. szám.
- MOLNÁR Antal: *Van-e destruktív zene? = Pesti Napló*, 1937, 14. sz.
- *Tollhegyen = Magyar Kultúra*. Szerk. BANGHA Béla, 1937 (24. évf.), 13–14. sz. https://adt.arcanum.com/en/view/MagyarKultura_1937/?query=kod%C3%A1ly&pg=438&layout=s (utolsó letöltés: 2021. 10. 22.)
- VESZPRÉMY László Bernát: *A „sajtóapostol” – Bangha Béla játszmái a Horthy-kor hajnalán = Mandiner*, 2020. ápr. 30. https://mandiner.hu/cikk/20200430_bangha_bela (utolsó letöltés: 2023. 01. 19.)
- VESZPRÉMY László Bernát: *Egy avított jezsuita antijudaista. Bangha Béla SJ a zsidókérdés útvesztőiben. = Történelmi Szemle, Az MTA BTK Történettudományi Intézetének Értesítője*, 2017 (LIX. évfolyam), 3. sz., 439–463.

³⁵ *A munka*. Szerk. és kiadó LAPSÁNSZKY János, Salgótarján, 1935, 13. évf., 28. sz.

Bódiss Tamás¹

Az új magyar Református énekeskönyv

A nemzetközi és ökumenikus vonatkozások

Mind az MMA Művészetelméleti és Módszertani Kutatóintézetének programjába, mind a november 8-i konferenciáéba sajátos módon illeszkedik előadásom témája. Éppen ezért hadd kezdjem én is úgy, ahogyan többen előttem: szeretném felidézni két személy portréját, akik nélkül nem születhetett volna meg, de legalábbis nem ilyen lenne az új magyar *Református énekeskönyv*.

Elsőként Csomasz Tóth Kálmán nevét kell megemlítenem, akinek 2022-ben éppen 120 éves születési évfordulóját ünnepelhetjük. Ő az 1948-as, hét évtizeden keresztül használt református énekeskönyv szerkesztője, a Magyar Tudományos Akadémia tagja, zenetudós, református lelképásztor, teológianár. Tudományos munkásságának kiemelkedő eredménye a *Régi magyar dallamok tárá*nak (RMDT) I. kötete,² amely megjelenését csaknem hat évtizeddel követően, 2017-ben – Ferenczi Ilona kiegészítései-vel gazdagítva – új kiadásban jelent meg.³ Csomasz Tóth Kálmán öt évtizedes tudományos működése 1943 és 1983 között (önálló könyvein, kötetekben megjelent munkáin kívül) számos cikkel, tanulmánnyal, egyházi és zenetudományi szempontból is értékes – köztük idegen nyelven megjelent – írással gazdagított minket. Születésének centenáriumán ezeket a periodikákban megjelent írásait *Hagyomány és haladás* címmel kötetbe gyűjtöttem.⁴

Rögtön itt említem másodikként Dobszay László nevét, aki a 2002-ben, Csomasz Tóth születésének centenáriumi évében egy Pápán rendezett egyházzenei konferencián *Vir doctus* címmel emlékező előadást tartott,⁵ és aki 1996-ban megjelent *Magyar népének* című könyvét⁶ Csomasz Tóth Kálmán emlékének ajánlotta. Hadd említsem a személyes vonatkozást is: az egyházzenei doktori iskola vezetőjeként Dobszay László ösztönözte a Csomasz Tóth-hagyaték tanulmányozására, mely az első fontos lépés volt a 2005-ben megvédett DLA doktori disszertációmhoz⁷ vezető úton. Itt most nem részletezem, de az előzőekkel talán érzékeltettem, hogy Dobszay László munkáinak, tanácsainak és látásmódjának nem kis szerepe volt a református énekeskönyv meg-

¹ A Magyarországi Református Egyház egyházzenei vezetője, a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Egyházzene Tanszékének tanára, a Kálvin téri református templom orgonistája.

² CSOMASZ Tóth Kálmán: *A XVI. század magyar dallamai = Régi magyar dallamok tára I. Bp., Akadémiai, 1958.*

³ CSOMASZ Tóth Kálmán: *A XVI. század magyar dallamai. 2. átdolgozott, bővített kiadás. Szerk. FERENCZI Ilona = Régi magyar dallamok tára I. Bp., Akadémiai, 2017.*

⁴ *Hagyomány és haladás. Csomasz Tóth Kálmán válogatott írásai születésének 100. évfordulójára. Szerk. BÓDISS Tamás, Bp., 2003.*

⁵ DOBSZAY László: *Vir doctus = Zsoltár. Bp., 2003, 2-4.*

⁶ DOBSZAY László: *A magyar népének I., Csomasz Tóth Kálmán emlékének. Veszprém, Veszprémi Egyetem, 1996.*

⁷ BÓDISS Tamás: *Az 1948-as énekeskönyv a református egyházi éneklés történetében. Témavezető: FEKETE Csaba, Doktori értekezés. Bp., 2004.*

újításában, melyet 2010-ig saját buzgalomból, az utóbbi évtizedben egyházi jóváhagyással és megbízással immár hivatalosan végezhettem. Különös egybeesés, egyben jelképes is, hogy az énekeskönyv-megújító munka első publikációját éppen a Dobszay emlékének szánt *Magyar Egyházzene* folyóiratszámába írtam meg *Az új énekeskönyv szerkezeti terve* címmel.⁸

Előadásom témáját négy tételben, négy pontban szeretném kifejezni, melyek már a munka kezdetén mintegy alapelvként megfogalmazódtak, és azt a kérdést járják körül: milyen legyen a XXI. század magyar *Református énekeskönyve*, hogyan őrizze meg, hogyan vigye tovább a korábbi énekeskönyv értékeit?⁹

Az első megállapítás így szól: az új énekeskönyv *őrizze meg és örökítse tovább a magyar reformátusság évszázados, a reformátorok és hitvalló elődök hitét hordozó ének-kincset*.

Az új gyűjtemény anyagában az előzőre épül, amikor csupán ötvenöt tételt hagy el, de kétszázötven gyarapítja azoknak a számát. Az elhagyottak közé került tucatnyi, önmagában értékes, ám a gyakorlatban meggyökerezni nem tudott reformációkori kanció¹⁰ is – ezek visszaemelése volt a '48-as énekeskönyv legnagyobb és legmerészebb tette –, összességében mégis tovább bővült a régi réteg is, különösen a szoltárdicsérek és a reggeli-esti himnuszszorozatok műfajában. Ilyen pl. a *Sapphicum Carmen* – a XVI. század egyik alapidallama.

szöveg: Várad, 1566
dallam: P. Tritonius, 1507 **232**

1. Fel - sé - ges Is - ten, mennybé-li Te - rem - tőnk,
A Krisz-tus ál - tal jó - a - ka - ró U - runk,
Lel - ki és tes - ti go-nosz-tól vé - del - münk
És ol - tal - ma - zónk.

⁸ BÓDISS Tamás: *Az új énekeskönyv szerkezeti terve* = *Magyar Egyházzene* XVIII (2010–2011), Ma, 383–388.

⁹ Idézet a Magyarországi Református Egyház XIII. (2009–2014 között lezajlott) zsinati ciklusának egyházzenei ciklustervéből.

¹⁰ Nem liturgikus jellegű, latin vagy anyanyelvű, strófikus egyházi ének.

A második megállapítás: *tartalmazza a széles körben énekelt és közismert énekeket.* E téren a református énekrepertoár az elmúlt században jelentős fordulatot vett. Előzményként meg kell említenünk, hogy a XVIII–XIX. század fordulóján a reformáció énekörökségét elhagyva dallamilag és szövegében is igen megszűrkült. Ennek mintegy ellenhatásaként a XIX–XX. század fordulóján indult belmissziói mozgalom új, „élénkebb menetű” dallamai, idegenből fordított, de közvetlenebb hangvételű ének-szövegei nagy népszerűsége tettek szert. Az idézőjelbe tett kifejezés az 1901-ben napvilágot látott *Hozsánna!* gyűjtemény¹¹ előszavából való, melyben ugyanakkor először találhatók meg olyan fontos alapénekek, mint pl. a legrégebbi, magyar nyelven fennmaradt, egész Európában közismert népének: *Krisztus feltámadt – Christ ist erstanden – Surrexit Christus.* A *Hozsánna!*, valamint a még szélesebb körben elterjedt *Hallelujah!* gyűjteményből¹² kisebb-nagyobb szövegi igazítást, átdolgozást követően mintegy harminc ének került át az 1948-as énekeskönyvbe. A jól sikerült korrekciók, esetenként új fordítások a dallamokkal jó fogadtatást nyertek és sokkal inkább elterjedtek, mint a régies, objektívebb szövegű, dallamvezetésük miatt is nehezebben befogadható XVI–XVII. századi kanciók. Hét évtized, több mint két nemzedék alatt a '48-as énekgyűjtemény szinte kanonizálódott. Az elfogadott és meggyökerezett énekek beépültek a gyakorlatba, idegen eredetük ellenére a református önazonosság részévé váltak, míg a reformáció korából visszahozott énekek jelentős része sajnos ezen a körön kívül rekedt.

1990 után, részben a rendszerváltás következtében, az egyházzenei munka szervezettebbé válhatott, és ebben az utóbbi három évtizedben gyűjtemények sora kereste a továbblépés, a megújulás lehetőségeit. 1995-ben az *Ó és Új – 111 ének*,¹³ 1996-ban egy egyetemesnek szánt énekeskönyv¹⁴ látott napvilágot. Utóbbi Magyarországon nem vált hivatalossá, de a Kárpát-medence egyes részegyházaiban használatba vették, és így az ottani egyházi éneklés megújításában előrelépést jelentett. 2006-ban jelent meg *Az Úrnak zengjen az ének!*,¹⁵ végül közvetlen előzményként 2012-ben a *Krisztus az énekem* című dunamelléki énekeskönyv¹⁶ Draskóczy László gondos munkája eredményeként.

Mindezek és más, szűkebb körben megjelent gyűjtemények formálták, befolyásolták a közismert énekek körét. A 2018 februárjában publikált, *Lélekkel és értelemmel* című második előkészítő füzet¹⁷ ezekből adott kézbe egy vállalható, kilencvenkét té-

¹¹ *Hozsanna! Énekeskönyv vasárnapi iskolák, vallásos összejuvetelek és a család használatára.* Összeállította VICTOR János, Bp., 1901.

¹² *Hallelujah! Evangéliumi énekek gyűjteménye.* Szerk. KOVÁTS Lajos. A Bethánia CE Szövetség gondozásában már a XX. század elején megszületett gyűjtemény teljes formáját 1927-ban érte el. Ezt követően 2005-ig összesen hat alkalommal jelent meg.

¹³ *Ó és Új – 111 ének a magyar református gyülekezetek használatára.* Bp., 1995.

¹⁴ *Magyar Református Énekeskönyv.* Kiadja a Magyar Református Egyházak Tanácskozó Zsinata, Bp., 1996.

¹⁵ *Az Úrnak zengjen az ének. Ifjúsági énekeskönyv.* Kiadja a Magyar Református Egyházak Tanácskozó Zsinata, Bp., 2006.

¹⁶ *Krisztus az énekem.* Dunamelléki Református Egyházkerület, Bp., 2012.

¹⁷ *Lélekkel és értelemmel II.* Az új református énekeskönyv előkészítő füzete. 92 új ének. Bp., 2018. http://egy-hazzene.reformatus.hu/data/documents/1/2018/4/14/461/javított_beliv-Lelekkel_es-ertelemmel_2.pdf (utolsó letöltés: 2023. 01. 13.)

telből álló válogatást, mely néhány kivétellel aztán a végleges anyagba is bekerült. E gyűjtemény használatára mintegy száz gyülekezet jelentkezett, akik a szükséges példányszámban térítésmentesen meg is kapták azt.

A szerkesztés utolsó évében végül egy olyan, újabb énekekből álló válogatás is elkészült, mely a széles körben ismert repertoárhoz tartozva általában az egyes fejezetek, többnyire a *Bibliaköri énekek* fejezeteinek végén kaptak helyet. Dallami-szövegi és teológiai szempontból e válogatás is illeszkedik a református énekeskönyvek törzsanyagához. Felvételüket indokolta, hogy többnyire más felekezetben vagy nemzetközi téren is ismertek és a maguk egyediségében sajátos, különleges, új szint képviselnek anélkül, hogy az énekeskönyv egységes arculatát megváltoztatnák. Jelentős része ennek tizenkét újabb keletkezésű zsoltárének, melyből ugyan a 23. zsoltárt tartalmazó tétel skót dallam,¹⁸ hat további a gyermekkatekézishez tartozó népdalzsoltárok csoportjába tartozik, öt zsoltár pedig a fiatalok körében kedvelt és ismert, szövegében, dallamában is XX. századi zsoltárének a Sumonyi Zoltán–Gryllus Dániel,¹⁹ valamint a Pálhegyi Ferenc–Pálhegyi Dávid²⁰ szerzőpáros, illetve az amerikai Marty Nystrom tollából.²¹ A *Bibliaköri énekek* rész minden fejezete tartalmaz az előbbieken kívül is legalább egy, sajátos hangulatú és stílusú, szélesebb körben ismert éneket.²²

Harmadik megállapítás: az új énekeskönyv kapcsolódjon az európai és világprotestantizmushoz, beépítve annak nálunk is használható törzsanyagát. Az előbb említett zsoltárok közül a skót és az amerikai a nemzetközileg elterjedt énekek köréhez tartozik. Az elmúlt századokra visszatekintve azt látjuk, hogy a magyar református és katolikus gyűjtemények az elmúlt századokban kevés idegen dallamot vettek fel, de a magyar népi gyakorlat színhagyományos kultúrájában azok is átalakultak, asszimilálódtak. Legékezebb példája ennek a *Vom Himmel hoch* karácsonyi Luther-korál, mely a közismert magyar variáns mellett most eredeti dallamformájában is bekerült az énekeskönyvbe, de annak dallamkészletét *Paradicsom mezejében* címmel ismertté vált, többek között Hadikfalván gyűjtött dallama is gazdagítja.

Az 1948-as énekeskönyv annak idején olyan dicséretekkel is kibővítette a gyűjteményt, melyek révén a régi és az újabb európai protestáns énekek legjava került be az énekeskönyvbe.²³ Ezek sikerét egyértelműen tanúsítja általános elterjedtségük, ismertségük. A most fölvetett, világviszonylatban is ismert énekek között reformációkori és XX. századi egyaránt található. Egyszerűségében is különleges a neves angol reneszánsz komponista, Thomas Tallis kánonja, mely a záróénekek között doxológia²⁴

¹⁸ 777. Az Úr az én jó pásztorem [The Lord's my Shepherd, I'll not want]. Az itt és továbbiakban felsorolt énekek az énekeskönyv.reformatus.hu oldalon sorszám, illetve kezdősor alapján megtalálhatók.

¹⁹ 776. Mikor látom egeidet; 780. Megvizsgáltál, Uram, engem; 808. Áldjad az Urat, áldjad, én lelkem.

²⁰ 807. Áldd, lelkem, Istened.

²¹ 778. Mint szarvas hűs vízforrásra [As the deer panteth for the water].

²² 731. Jöjj hozzánk, Urunk [Come by here, my Lord]; 775. Jézus a mi oltalmunk; 803. Az Úrnak zengjen az ének [The Gospel Train]; 844. Az Úr vezessen végig az úton [Möge die Straße uns zusammenführen].

²³ Akkor teljesen újnak számított például: 548. Jer, kérjük Isten áldott Szentlelkét [Nun bitten wir den Heiligen Geist]; 390. Várj ember szíve készen [Mit Ernst, o Menschenkinder]; 832. Ó, Sion, ébredj [O, Zion, haste, thy mission high fulfilling]; 251. Úr lesz a Jézus mindenütt [Jesus shall reign where'er the sun]; 824. Szólj, szólj hozzám, Uram [Parle, parle, Seigneur].

²⁴ Isten fölségének dicsőítése.

szöveg és dallam: M. Luther, 1535, 1539
fordítás: Vizi I.

405

1. A mennyből jöt - tem hoz - zá - tok,
Ma nék - tek bol - dog hírt mon - dok.
Oly nagy ö - rö - met hir - de - tek,
Hogy mél - tán uj - jong szí - ve - tek.

47

406

szöveg: M. Luther, 1535 | fordítás: *Ráday-graduál*, 1633 körül
dallam: Debrecen, 1774

1. Az Is - ten - nek szent an - gya - la
Meny-nyek-ből hogy a - lá - szál - la,
És a pász - to - rok - hoz ju - ta,
Né - ki - ek ek - kép - pen szó - la:

Énekelhető a 406. dicséret (Az Istennek szent anyala) dallamára is.



1. Ö-rül-je-tek az Is-ten-nek, Szol-gál-já-tok őt ö-röm-ben,
Va-la-kik vagy-tok e föl-den, Jer-tek ví-gan e - le - i - be.

szöveggel szerepel (301. *Dicsőség légyen Atyának*).²⁵ A karácsonyi énekek közé az *In dulci iubilo*²⁶ mellett bekerült F. Mendelssohn-Bartholdy,²⁷ a húsvéti fejezetbe G. F. Händel híres dallama.²⁸ Mindkettő elmaradhatatlan egy mai gyűjteményben csakúgy, mint Edward Elgar,²⁹ illetve Jean Sibelius³⁰ eredetileg hazafias tartalommal ismertté vált, de önálló magyar szöveget kapott, emelkedett, patetikus hangvétellű melódiája. A további, világszerte ismert énekek közül kiemelkedik két húsvéti: a középkori gyökerű 511-es *Mind jöjjetek, örvendjete*³¹ és a holland dallamú, angol szövegű 512-es *Ma örvendezzete*.³² Az egyszerű versformákat alkalmazó angol énekirodalom gyöngyszemei közé tartozik a két dallammal is közismert nagypénteki *When I survey*³³, illetve a fentebb már említett skót zsoltár.

Már 1948-ban is beválogattak számos német korált a református énekeskönyvbe. Most további dallamok kerültek be, többek között az *Es ist das Heil uns kommen her*,³⁴ *Allein Gott in der Höh' sei Ehr*,³⁵ *Christ lag in Todesbanden*,³⁶ *Gelobt sei Gott in höchsten Thron*,³⁷ *O Mensch beweine deine Sünde groß*.³⁸ Az egyházi év fejezet utolsó nagy egy-sége a *Keresztyén reménység* címet viseli. Itt található az igen népszerű *A mennybe'*

²⁵ [Glory to thee, my God, this night].

²⁶ 415. Hadd zengjen énekszó [Nun singet und sei froh].

²⁷ 416. Halld, mint zeng az egész ég [Hark, the Herald Angels sing].

²⁸ 514. Győzelmet vettél, ó, Feltámadott! [A toi la gloire, ô Ressuscité].

²⁹ 252. Hálás szívvel áldunk [Land of hope and glory].

³⁰ 841. Igéddel áldj meg bennünket, Urunk.

³¹ 511. [Wir wollen alle fröhlich sein].

³² 512. [This joyful Eastertide / Der schöne Ostertag].

³³ 487. Ha a keresztre néz szemem; 496. Felnézek rád, csodás keresz.

³⁴ 233. Eljött hozzánk az üdvösség.

³⁵ 565. A menny Urának tisztelet.

³⁶ 503. Krisztus a sírbolt foglya volt.

³⁷ 510. Dicsőség néked, Istenünk.

³⁸ 488. Ó, ember, sirasd nagy bűnöd.

fenn a trónusnál,³⁹ illetve Dietrich Bonhoeffer híres *Áldó hatalmak oltalmába rejtve*⁴⁰ kezdetű éneke – ez utóbbi magyar dallammal –, és sikerült beemelnünk a sokak szerint a XX. század legjobb énekdallamának tartott, meglepő módon *Sine nomine* névvel jelölt, mindenszentek napjához kapcsolódó *For all the Saintst*, melynek szerzője az elmúlt évszázad egyik meghatározó angol komponistája, az 1906-os *English Hymnal* zenei szerkesztője: Ralph Vaughan Williams (1872–1958). Mindezek alapján megállapítható, hogy az új énekeskönyv sok szállal kapcsolódik az európai és világprotestantizmus énekkincséhez.

629 szöveg: W. W. How, 1864 | fordítás: Túrmezei E. (2–7. v.)
dallam: *Sine Nomine*, R. Vaughan Williams, 1906

1. Már cél - ba ért sok hí - vő gyer - me - ked,
Hú volt, ki - tar - tott, ott él már ve - led,
Ó, Jé - zus, ál - dott lé - gyen szent ne - ved!
Hal - le - lu - ja! Hal - le - lu - ja!

49

Végül a negyedik megállapítás, alapelv így hangzik: *adjon lehetőséget, nyújtson útmutatást mindezek istentiszteleti és más közösségi alkalmakon való használatára*. Az énekeskönyv szerkezetének alapvető átalakítására éppen ez adott okot. Úgy láttuk, hogy a hitvallási elv szerinti beosztásban egymás mellé került közösségi jellegű, történeti dicséret és újabb típusú, népszerűbb ének magában hordozza az egyoldalú, az ismertség és kedveltség alapján álló használat veszélyeit. A mostani három nagy részt – *Zsoltárok*, *Dicséretetek*, *Bibliaköri énekek* – tartalmazó új beosztás jobban figyelembe veszi az istentiszteleti élet belső rendjét, az egyházi évet és általában véve nagyobb súlyt helyez a liturgikus-funkcionális szempontokra.

³⁹ 627. [Before throne of God above].

⁴⁰ 628. [Von guten Mächten treu und still umgeben].

Az új Református énekeskönyv tartalma

ZSOLTÁROK

Genfi zsoltárok (1–150)

Zsoltárdicséretetek (151–197)

DICSÉRETEK

Istentisztelet

Kezdőénekek (201–214)

Főénekek (221–252)

Könyörgések, fohászkodások (261–269)

Záróénekek (281–302)

Hitünk alapjai

Szentírás (311–315)

Hitvallás (321–327)

Imádság (331–334)

Kereszttség (341–347)

Úrvacsora (351–364)

Az egyházi év

Advent – Jézus Krisztus eljövetele (371–395)

Karácsony – Jézus Krisztus születése (401–423)

Őév, újév – Jézus Krisztus a kezdet és a vég (431–440)

Epifánia ideje – Jézus Krisztus messiási küldetése (441–456)

Böjt – Jézus Krisztus kínszenvedése és halála (461–477)

Nagyhét – Jézus Krisztus kínszenvedése és halála (481–498)

Húsvét – Jézus Krisztus feltámadása (501–521)

Mennybemenetel – Jézus Krisztus megdicsőülése (531–536)

Pünkösd – A Szentlélek eljövetele (541–554)

Szentháromság ideje – Keresztyén élet a Szentlélek erőterében (561–570)

Anyaszentegyház, reformáció (581–591)

Keresztyén reménység – Jézus Krisztus visszajövetele (601–630)

Egyéb ünnepek énekei (641–650)

Napi énekek

Reggel (651–668)

Napközben, asztali áldások (671–677)

Este (681–705)

BIBLIAKÖRI ÉNEKEK

Könyörgés, bűnbánat (711–731)

Bizalom Istenben (741–780)

Hitvallás, hála (791–810)

Keresztyén élet (821–834)

Áldás (841–846)

A használatra vonatkozó egyértelmű iránymutatás az énekanyag tematikus és stílusbeli bővülése miatt is szükségesnek látszik. Utóbbit a bizottság így indokolta: „Az egyház életében ma sokszínű énekanyagnak van létjogosultsága, ezért az új énekek stílusbeli gazdagodást is jelentenek. Gyülekezeteink élete az óvodától az idősothtonokig, és a bibliaórától a kirándulásig ma sokkal tágabb horizonton bontakozhat ki, mint néhány évtizede, amikor az egyházi élet kényszerűen a templom négy fala közé szorult. Nem az tehát elsősorban a kérdés, hogy minek van és minek nincs helye, hanem inkább az, hogy minek hol van a helye?”⁴¹

A fenti kérdésekben, de más vonatkozásban is nagy segítséget jelentett az európai protestáns énekeskönyvek – különösen a német evangélikus,⁴² az 1998-ban megjelent svájci,⁴³ valamint a 2013-ban napvilágot látott új holland énekeskönyv⁴⁴ – megismerése és tanulmányozása. A tájékozódást segítette a 2013. október végén Budapesten megrendezett *Megőrzés és megújítás* című nemzetközi egyházzenei konferencia,⁴⁵ ahol három külföldi előadó: Pieter Endedijk, Hans-Jürg Stefan és Ladislav Moravetz adott betekintést a holland, a svájci és a cseh énekeskönyv megújításának folyamatába. A belső felépítésen túl inspirációt, segítséget kaptunk a kottakép, a jegyzetek és más kiegészítő anyagok – részletes tájékoztató, tanácsok a használathoz, szerzőkről szóló információk, idegen eredetű énekek kezdősorainak jegyzéke – kialakításához vagy éppen a megfelelő könyvméret meghatározásához.

Az eddig eltelt két hónap tapasztalatai és a visszajelzések alapján az új énekeskönyv egyházon belüli kedvező fogadtatásáról beszélhetünk. Reméljük, hogy ahogyan 1948-at követően a Csomasz Tóth Kálmán szerkesztette énekeskönyv a hazai társfelekezetek számára irányadóvá vált saját énektáruk megújításához, az új *Református énekeskönyv* is hasonló szerepet tölthet be tágabb körben is, erősítve a felekezetközi ökumenikus kapcsolatokat, és az egyházzenei, himnológiai kutatásokhoz is hozzájárulhat.

Irodalomjegyzék

- *Az Úrnak zengjen az ének. Ifjúsági énekeskönyv.* Kiadja a Magyar Református Egyházak Tanácskozó Zsinata, Bp., 2006.
- BÓDISS Tamás: *Az 1948-as énekeskönyv a református egyházi éneklés történetében.* Témavezető: FEKETE Csaba, doktori értekezés. Bp., 2004.
- BÓDISS Tamás: *Az új énekeskönyv szerkezeti terve = Magyar Egyházzene XVIII (2010–2011),* 383–388.
- CSOMASZ Tóth Kálmán: *A XVI. század magyar dallamai = Régi magyar dallamok tára I. Bp., Akadémiai, 1958.*

⁴¹ *Lélekkel és értelemmel, A magyar református énekeskönyv megújulásának alapelvei, példatárval.* Bp., 2016, 15. http://egyhaazene.reformatus.hu/data/attachments/2016/11/09/121503/latvany_beliv_Le_lekkel_e_s_e_rtelemmel.pdf (utolsó letöltés: 2023. 01. 13.)

⁴² *Das neue evangelische Gesangbuch* <https://www.ekd.de/evangelisches-gesangbuch-52340.htm> (utolsó letöltés: 2023. 01. 13.)

⁴³ *Gesangbuch der Evangelisch-reformierten Kirchen der deutschsprachigen Schweiz* <https://www.gottesdienst-ref.ch/musik/rg> (utolsó letöltés: 2023. 01. 13.)

⁴⁴ *Liedboek. Zingen en bidden in huis en kerk* <http://www.liedboek.nl/> (utolsó letöltés: 2023. 01. 13.)

⁴⁵ *Megőrzés és megújítás* – egyházzenei konferencia az új énekeskönyvről. 2013. október 24–26. http://egyhaazene.reformatus.hu/esemenyek/v/egyhaazenei_konferencia/ (utolsó letöltés: 2023. 01. 13.)

- CSOMASZ Tóth Kálmán: *A XVI. század magyar dallamai*. 2. átdolgozott, bővített kiadás. Szerk. FERENCZI Ilona = *Régi magyar dallamok tára I*. Bp., Akadémiai, 2017.
- *Das neue evangelische Gesangbuch*
<https://www.ekd.de/evangelisches-gesangbuch-52340.htm> (utolsó letöltés: 2023. 01. 13.)
- DOBSZAY László: *A magyar népének I., Csomasz Tóth Kálmán emlékének*. Veszprém, Veszprémi Egyetem, 1996.
- DOBSZAY László: *Vir doctus = Zsoltár*. Bp., 2003, 2–4.
- *Digitális Református Énekeskönyv*
enekeskovv.reformatus.hu (utolsó letöltés: 2023. 01. 13.)
- *Gesangbuch der Evangelisch-reformierten Kirchen der deutschsprachigen Schweiz*.
- *Hagyomány és haladás. Csomasz Tóth Kálmán válogatott írásai születésének 100. évfordulójára*. Szerk. BÓDISS Tamás. Bp., 2003.
- *Hallelujah! Evangéliumi énekek gyűjteménye*. Szerk. KOVÁTS Lajos.
- *Hozsanna! Énekeskönyv vasárnapi iskolák, vallásos összejövetelek és a család használatára*. Összeállította: VICTOR János. Bp., 1901.
- *Krisztus az énekem*. Dunamelléki Református Egyházkerület, Bp., 2012.
- *Lélekkel és értelemmel, A magyar református énekeskönyv megújulásának alapelvei, példatárral*. Bp., 2016, 15.
http://egyhazzene.reformatus.hu/data/attachments/2016/11/09/121503/latvany_beliv_Le_lekkel_e_s_e_rtelemmel.pdf (utolsó letöltés: 2023. 01. 13.)
- *Lélekkel és értelemmel II. Az új református énekeskönyv előkészítő füzetek. 92 új ének*. Bp., 2018.
http://egyhazzene.reformatus.hu/data/documents/1/2018/4/14/461/javitott_beliv_Lelekkel_es_ertelemmel_2.pdf (utolsó letöltés: 2023. 01. 13.)
- *Liedboek. Zingen en bidden in huis en kerk*.
<http://www.liedboek.nl/> (utolsó letöltés: 2023. 01. 13.)
- *Magyar Református Énekeskönyv*. Kiadja a Magyar Református Egyházak Tanácskozó Zsinata, Bp., 1996.
- *Megőrzés és megújítás – egyházzenei konferencia az új énekeskönyvről*. 2013. október 24–26.
http://egyhazzene.reformatus.hu/esemenyek/v/egyhazzenei_konferencia/ (utolsó letöltés: 2023. 01. 13.)
- *Ó és Új – 111 ének a magyar református gyülekezetek használatára*. Bp., 1995.
- *Reformiertes Gesangbuch*.
<https://www.gottesdienst-ref.ch/musik/rg> (utolsó letöltés: 2023. 01. 13.)

A zenei szolgálat kiemelkedő alakjai

Juhász Zsuzsa¹

Murányi Róbert Árpád

A hetednapi adventistáktól a ferencesekig

A ma Hetednapi Adventista Egyház néven ismert felekezet tanításai a XIX. század második felében terjedtek el Magyarországon, az első misszionáriusok, Michael Belina Czechowsky és John Friederick Huenergardt munkássága nyomán.² A mozgalom a századfordulón kezdett szervezett formát ölteni Magyarországon, és az 1902 és 1912 között eltelt tíz év alatt szerveződött egyházzá.³ Ekkor nevelkedett fel idősebb Murányi Árpád (1893–1947), aki 1914-ben csatlakozott az egyházhoz felnőttkeresztséggel. A friedensauvi adventista szemináriumon tanult, hogy lelkészként szolgálhasson. Kintléte alatt született meg fia, Murányi Róbert Árpád (1924–2002) a Magdeburg melletti Burgban.⁴ Később a lelkész család Magyarországon telepedett le, az édesapát 1925-ben prédikátorrá avatták, 1926-tól kezdve pedig a Tiszántúli Egyházkerület előjárójaként szolgált, ahol felvirágoztatta a népevangélista munkát.⁵ Az ifjabb Murányi R. Árpád középiskolai tanulmányait Miskolcon végezte, majd a Zeneakadémián egyházkarnagyi végzettséget szerzett 1946-ban. 1947-ben középiskolai énektanárként és karvezetőként diplomázott Ádám Jenő keze alatt, majd 1950-ben orgona szakot végzett.⁶

Murányi R. Árpád 1946-ban felnőttkeresztséggel csatlakozott a Hetednapi Adventista Egyház miskolci gyülekezetéhez. 1948-tól a Hetednapi Adventista Egyház alkalmazottja és a Teológiai Szeminárium himnológiatanára lett. 1957 és 1984 között a Lelkészképző Szemináriumon, 1991 és 2000 között az Adventista Teológiai Főiskolán tanított himnológiát. Az egyház központi gyülekezetének, a Terézvárosi Gyülekezetnek volt évtizedeken át karnagya és 1976-tól presbitere.⁷ Több középiskolai énektanári állást követően 1974-től az Országos Széchényi Könyvtár tudományos munkatársa, majd 1981–1982-ben ugyanott a Zeneműtár megbízott osztályvezetője, a *Magyar Katolikus Lexikon* munkatársa és a Nemzetközi Himnológiai Társaság elnökségi tagja volt.⁸

Zenetörténészként elsősorban a XVII–XVIII. századi magyar zenei emlékek foglalkoztatták, számos tanulmány és dokumentum-közreadás fűződik a nevéhez. A zene-tudomány kandidátusa volt, 1986-ban szerzett PhD-fokozatot a berlini Humboldt Egyetemen a Bártfai-gyűjtemény zenei anyagának feldolgozásával. A '90-es évek köze-

¹ Muzikológus, karnagy, a Pécsi Tudományegyetem oktatója.

² SZIGETI Jenő: *Fejezetek a H. N. Adventista Egyház magyarországi történetéből. A H. N. Adventista Egyház gyülekezeti munkásképző és speciális tanfolyama kiadványa.*, HNAE, 1985, 29., 77.

³ Uo., 98.

⁴ Dr. Murányi Róbert Árpád = *Terézvárosi Gyülekezeti Híradó*, 2002, III. negyedév, 12.

⁵ „Murányi Árpád” = *Idők Jelei*, 1948. december 3–4., I. évf., 6. sz., 20.

⁶ „Murányi Róbert Árpád” = *Magyar Katolikus Lexikon*.
<http://lexikon.katolikus.hu/M/Mur%C3%A1nyi.html> (utolsó letöltés: 2023. 01. 26.)

⁷ Dr. Murányi Róbert Árpád = *Terézvárosi Gyülekezeti Híradó*, 2002, III. negyedév, 12.

⁸ Ld. 5. jegyzet.

pétől fő kutatási területe a XVIII. századból fennmaradt ferences kéziratok vizsgálata volt. Ő ismertette az 1999-ben a gyöngyösi ferences rendházban csodálatos módon felfedezett zenei kéziratokat is.⁹ 2000-ben készült el nagydoktori disszertációja *A ferences rend reformáció utáni zenei élete* címmel, amelyet sajnos megvédeni már nem tudott.¹⁰ Murányi R. Árpád egyházzenei tevékenysége a negyvenes évektől a hatvanas évek közepéig a legaktívabb. Tanulmányomban egyfelől az ő működésének fontosabb pontjait kívánom bemutatni, másfelől rajta mint a magyar adventista egyházzene egyik legjelentősebb alakján keresztül érzékeltetni szeretném, hogy Magyarország XX. századi történelmének legsötétebb évtizedeiben milyen pezsgő zenei élet működött egy el nem ismert keresztény kisegyházon belül.

Az első zenei együttes, amelyhez Murányi kapcsolódik, az 1941-ben az Adventista Egyházban alakult Oratóriumi Ének- és Zene Egyesület. Az egyház közjogi helyzete ekkoriban különös követelményeket állított azok elé, akik kórusszervezésre vállalkoztak. 1939-ben ugyanis belügyminisztériumi rendelettel tiltották be a gyülekezetek működését, és istentiszteleteket sem lehetett tartani. Egy énekkar megszervezéséhez biztosítani kellett a legális kereteket, így szükségessé vált egyesületet szervezni, melynek elnöke, díszelnöke, ügyvezető elnöke, titkára, jegyzője, ügyésze, gazdája, sőt, még karnagya is volt. Hetvenkét működő taggal, huszonhat alapító és tizenhét pártoló taggal működött tehát az Oratóriumi Ének- és Zene Egyesület Sztodola János vezetésével, az Országos Dalosszövetség tagjaként. Az énekkar mellett Murányi R. Árpád orgonistaként működött. Az egyesület munkája 1944-től szünetelt, majd egy, az egyház ének- és zeneügyeiről szóló nagyszabású megbeszélésen elhatározták az egyesület felújítását. A megbeszélés résztvevői voltak az Egyháztanács tagjai, a budapesti prédikátorok és az egyház magasan képzett zenész tagjai, Lányi Margit, Molnár Éva, Pekker Zsuzsanna, Sztodola János és Murányi R. Árpád. A megbeszélés eredményeként 1946. november 2-án a Zeneművészeti Főiskola nagytermében a szabadegyházi reformációi és vallásszabadsági emlékűnnepélyen énekeltek ismét. Ezen az alkalmon egyébként a Baptista Központi Énekkar is szerepelt.¹¹ Sztodola János külföldre költözésével az Oratóriumi Ének- és Zene Egyesület befejezte áldásos tevékenységét.¹² Megszűnését követően az egyház tagságában lévő képzett énekesek részéről továbbra is fennállt az igény arra, hogy színvonalas kórusban énekelhessenek, és emellett az 1946-os ének- és zeneügyi megbeszélésen is arra jutottak a résztvevők, hogy magasabb művészi színvonalú énekkari munkát kellene kezdeményezni az egyházban. „Már 1946 őszén, többen foglalkoztak azzal a gondolattal, hogy egy olyan kis kórust kellene alakítani, melynek csekély létszáma nem akadályozza a munkát különösen utazás alkalmával; mellyel azonban mégis nívós előadásokat lehet tartani. Több megbeszélés után, végül 1947-ben megalakult a kamarakórus, tizenhat taggal.”¹³

⁹ MURÁNYI Róbert Árpád: *A gyöngyösi ferencesek zenei kéziratai = Zenetudományi Dolgozatok*, 2000, Bp., MTA Zenetudományi Intézete, 2000, 31.

¹⁰ SZIGETI Jenő: *Egy ismeretlen akadémiai doktori disszertáció, a ferences muzsikáról = A ferences lelkiiség hatása az újkori Közép-Európa történetére és kultúrájára*. Szerk. ÖZE Lajos – MEDGYESI-SCHMIKLI Norbert, Piliscsaba-Bp., PPKE-BTK – METEM, 2005, 857–864.

¹¹ SZIGETI Jenő: *Az Advent Kórus harminc éve*. Kézirat.

¹² Uo.

¹³ Koroknai József: *A kamarakórus = Idők Jelei*, II/1, 1949. január 21.

Az Advent Kamarakórus Murányi egyházzenei munkásságának egyik fő területe volt egészen annak 1959-es megszűnéséig.¹⁴ Első koncertjeit Miskolcon és Diósgyőrön tartotta, ekkor még „a H. N. Adventisták budapesti ének- és zeneegyüttese” megjelöléssel hivatkoztak rá.¹⁵ A következő évben az együttes a békéscsabai kápolna avató ünnepségén jelent meg, mely eseményről az adventista *Idők Jelei* folyóirat tudósít: „Az ünnepség fényét a kísérő műsorszámok emelték. A budapesti Kamarakórus – Murányi Árpád vezetésével – Halmos L[ászló]: *‘Hogyha az Úr...’* és dr. Gárdonyi Z[o]ltán]: *‘Áldott legyen az Istennek neve’* című kórusműveket adta elő, komoly felkészültséggel.”¹⁶ A Gárdonyi-mű 1944-es keltezésű, hangzása eltér az ekkoriban általánosan a gyülekezetekben énekelt kórusdaraboktól, azokhoz képest kifejezetten modern hatást kelt. Az egyházi dokumentumok elbeszélése szerint Murányi R. Árpád volt az első, aki adventista kórossal „rangot vívott ki a magyar egyházi zenében”.¹⁷ A kamarakórus sikeres elindulását és a kezdetektől látható magas színvonalát elősegítette, hogy az egyházban – és Murányi környezetében – több magasan képzett zenész és énekes volt.¹⁸ Ennek az új törekvésnek az első zsenije nem is a kamarakórus, hanem egy kis, hangszeresekből és énekesekből álló együttes volt, akik először a Siess, Adj, Segíts! akció keretében egy jótékonyági matinén mutakoztak be 1947. február 9-én a Nemzeti Színházban.¹⁹ Az előadásban közreműködött Lányi Margit (hegedű), Molnár Éva és Pekker Zsuzsanna (ének), Murányi R. Árpád zongorakíséretével.

1947. június 21-én *Bizony jövel Uram Jézus* címmel H. N. Adventista ifjúsági istentiszteletet rendeztek a Zeneművészeti Főiskola nagytermében, ahol Murányi egy Brahms-korálelőjátékot játszott, egy Halmos-művet vezényelt a női karnak és egy ismeretlen szerzőtől származó kompozíciót a vegyes karnak.²⁰ A darabválasztást tekintve valószínűnek tűnik, hogy az énekkar szervezésében erősen támaszkodott az Advent Kamarakórus tagjaira. Csakúgy, mint 1947. november 16-án Farmoson, a Budapesti Adventi Ifjúság istentiszteletén, ahol Schütz 92. *zsolttára* és Praetorius *Ébredj ember* című korálja hangzott el a kórustól. Ezenkívül énekszólók, énekes kvartett, Murányi harmóniumszólója és versek is színesítették az istentiszteletet.²¹

A kamarakórus nem csupán egyházzenei hangversenyeket rendezett, hanem gyakran jótékonyági előadásokat is. Ilyen volt 1948. február 29-én a Hatvani Járás Tüdőgondozó Otthona javára tartott műsoros délután az Ipartestület nagytermében. A műsorra három-, illetve ötforintos belépőt állapítottak meg.²² A rendező együttes a meghívó szerint „a H. N. Adventisták budapesti ének- és zeneegyüttese” volt. A műsorban a kamarakórus népszerűbb repertoárdarabjai szerepeltek, mint Viadana *Ör-*

¹⁴ Dr. Murányi Róbert Árpád = *Terézvárosi Gyülekezeti Híradó*.

¹⁵ CZINEGE Sándor: *A Budapesti Advent Kórus története 1941-től 2011-ig*. Szakdolgozat, 2015, 21.

¹⁶ *Kápolnaavatás Békéscsabán = Idők Jelei*, 1948. december 3–4., I. évf., 6. sz., 4.

¹⁷ *Ének-Zene Osztály*, rövid cikk szerző és forrás nélkül az ATF falán.

¹⁸ SZIGETI Jenő: *Az Advent Kórus harminc éve*. Kézirat.

¹⁹ Az előadás plakátja prof. dr. Szigeti Jenő magánkönyvtárában.

²⁰ Az előadás műsora prof. dr. Szigeti Jenő magánkönyvtárában.

²¹ Uo.

²² Az esemény plakátja prof. dr. Szigeti Jenő magánkönyvtárában.

vendező zsoltára (*Exultate justi*), Schütz Máté *Passiójának* részlete és Kodály *Esti dala*. Ezenkívül beszédek, versek, hangszeres és énekszólóra írt művek szólaltak meg.²³ Hasonló jótékonyági alkalmat szerveztek ugyanezen év márciusában Kiskunfélegyházán az árvízkárosultak javára, háromforintos jegyár mellett.²⁴ A kamarakórus 1948. június 19-én tartott belépti díjas egyházzenei hangversenyt a Nemzeti Sportcsarnokban, ugyanez év novemberében pedig a békéscsabai adventista kápolnában.²⁵



1948. Hatvan. Középen az Advent Kamarakórus, oldalt és hátul a gyülekezet

A Magyarországi Szabadegyházak Szövetsége az Országos Magyar Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskolán tartott 1946. évi reformációs és vallásszabadsági ünnepélyén Murányi is részt vett.²⁶ Az eseményről írt beszámoló alapján a műsor változhatott, Murányi R. Árpád neve orgonakísérőként szerepel a baptista énekkar és Héthalmi Károly neve mellett, akik Kapi Gyula *Isten a mi oltalmunk* című művét adták elő. Pekker Zsuzsa énekszólóját Murányi zongorán kísérte. A nagyteremben megtartott eseményre nemhogy az ülőhelyek megteltek, de a széksorok közötti részek is, így az ezerek száz férőhelyes teremben kétezer-ötszáz-háromezer ember követte figyelemmel az ünnepélyt.²⁷ A szövetség 1949. évi rendezvényén Murányi már vezényelt, a meghívó szerint az „Adventista Felekezet Kamarakórusát”.²⁸ Az együttes nagyszabású vállalkozása az az öt alkalomból álló hangversenysorozat, amit 1950 áprilisa

²³ A meghívó a HNAE Zeneműtárában jelzet nélkül.

²⁴ A meghívó prof. dr. Szigeti Jenő magánkönyvtárában.

²⁵ A két esemény meghívója prof. dr. Szigeti Jenő magánkönyvtárában.

²⁶ A meghívó a HNAE Zeneműtárában jelzet nélkül.

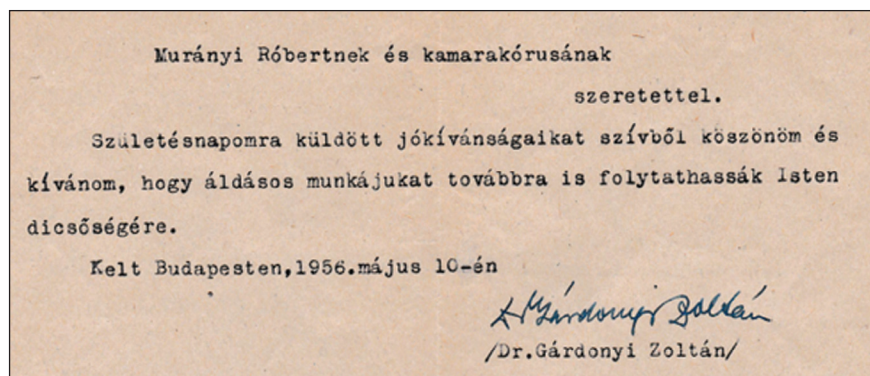
²⁷ BAJOR László: *Vallásszabadsági ünnepélyünk*. Kivágat ismeretlen folyóiratból, lásd: HNAE Zeneműtár, jelzet nélkül.

²⁸ A meghívó a HNAE Zeneműtárában jelzet nélkül.

és júniusa között tartottak Bach műveiből a Szabadság téri református templomban. A koncerteken Dálnok Lajos organaművész, valamint más énekes és hangszeres szólisták működtek közre.²⁹ A hangversenyeken a *János-passió* részletei és egyéb Bach-korálok hangzottak el.³⁰

1952 augusztusában az államilag kötelező létszámcsökkentés okán Murányi egyházi alkalmazása megszűnt, ezt követően a győri Zeneművészeti Szakiskolában kapott állást, sőt, később igazgatói megbízást. A megszorodó feladatok a kórus működésére is hatással voltak, amit súlyosbított, hogy az együttes minőségi egyházzenei előadásra való törekvése az egyházon belül nem talált méltó fogadtatásra. Az egyszerűbb művek éneklésére való igényt az 1953-ban megszervezett Központi Kórus tudta kielégíteni, amely az Advent Kamarakórusral párhuzamosan működött, előbb – mivel nem találtak az egyházon belül alkalmas karnagyot – Héthalmi Páth Károly baptista karnagy, majd a fiatal zeneművészeti főiskolás hallgató, Tóth Gyula vezetésével. Murányi annak ellenére sem zárkózott el a velük való együttműködéstől, hogy nála jóval tapasztalatlanabb karvezető keze alatt kellett dolgoznia. 1958. április 12-én az egyház terézvárosi kápolnájában egy Bach- és Händel-művekből álló koncerten,³¹ majd ugyanezen év június 28-án egy zsoltáresten continuózott.³² Utóbbi műsorban felcsendült Viadana *Örvendező zsoltára* és Kapi-Králik Jenő *Könyörülő Úristen rajtunk* című műve, amelyek az Advent Kamarakórusnak is repertoárdarabjai voltak.

Eközben még ha nem is ugyanazon a hőfokon, de az eredetileg kitűzött elvek mentén működött a kamarakórus, egészen 1959-es feloszlásáig. 1956. április 21-én a budapesti Székely Bertalan utcai kápolnában egy Gárdonyi-estet tartottak a zeneszerző születésnapjára,³³ amelyet a zeneszerző rövid, Murányi R. Árpádnak és az



Dr. Gárdonyi Zoltán levele Murányi Róbert Árpádnak és kamarakórusának

²⁹ „Szabadság-tér” = *Az Út*, 1950. április 23–29. 4., *A vasárnap egyházi zenéje* = *Magyar Nemzet*, 1950. április 23., 6.

³⁰ „Bach legszebb orgona- és kórusművei...” = *Kis Újság*, 1950. április 20., 4.

³¹ A meghívó a HNAE Zeneműtárában jelzet nélkül.

³² Uo.

³³ Műsor – Gárdonyi Zoltán: *Mondjatok dicséretet, Magyar graduál-ének, Megszentelem e házat*, 23., 62., 96., 148. Zsoltárok. A meghívó a HNAE Zeneműtárában jelzet nélkül.

Advent Kamarakórusnak címzett levélben köszönt meg.³⁴ 1957 májusában szintén a terézvárosi gyülekezetben tartott egyházzenei hangversenyen a kórus két Buxtehude-kantátát adott elő (*Nimm von uns, Herr; Befiehl dem Engel, dass er komm*), Kodály *Adventi énekét* és Gárdonyi Zoltán *Graduál énekét*.³⁵ A műsor alakulása mutatja a kórus fejlődését és igényét arra, hogy a gyülekezeti istentiszteleti alkalmakon túlmutató, komolyabb műveket legyen képes megszólaltatni.

Említett év november 16-án a makói gyülekezet avatásán vettek részt. Énekeltek a szombat délelőtti avató istentiszteleten, majd ének- és zeneünnepélyt rendeztek délután, amit másnap három időpontban is megismételtek.³⁶ 1959. szeptember 12-én talán az utolsó szolgálata lett volna az Advent Kamarakórusnak az a hangverseny, amit a Központi Zenekarral tartottak volna az elmaradt kórustalálkozó előestéjén.³⁷

Murányi R. Árpád munkásságának másik kiemelkedő területe a himnológia. A magyarországi egyház első kiadott énekeskönyvének nyomtatott példányai a második világháború alatt elfogytak, ráadásul az új nyomathoz szükséges matricák megsemmisültek, így az Egyháztanács 1946-ban Murányi R. Árpád kezdeményezésére új énekeskönyv szerkesztését határozta el. Említett év július 1-jén tartott nagyszabású megbeszélésükben megállapították, hogy a gyülekezeti ének és zene színvonalra nem felel meg annak a bibliai és zenei mércének, ami méltó az istentiszteletekhez. Az éneklés szabálytalan, vontatott, számos gyülekezetben rossz ritmusok rögződtek be, és az énekek tartalma és zenei anyaga sem minden esetben alkalmas a hívő lélek felemelésére. Az ülésen általános javaslatokat fektettek le a zenei nevelés támogatása és intézményesítése céljából. Itt merült fel a „repräsentatív énekkar” szervezésének javaslata is. Előterjesztették egy énekeskönyv-bizottság megszervezését és a konferenciákon énekek tanítását hozzáértő szakemberek vezetésével. A javaslat szerint az Országos Zenei Bizottsággal kívánták ellenőriztetni a gyülekezetekbe bekerülő minden új éneket, és megszervezni a gyülekezeti harmóniumjátékosok és karvezetők képzését.³⁸

A régi dallamok és szövegek selejtezésével, javításával egy nagyobb munkaközösség foglalkozott, az énekanyag kibővítését pedig a szűkebb Énekügyi Bizottság végezte. Az énekek harmonizálása a korábbi gyakorlattól eltérően nem kórusletét, hanem egyszólamú éneklésre és harmónium- vagy orgonakíséretre alkalmas zenei anyag lett. Murányi részt vett az énekszövegek átdolgozásában, a szerkesztés munkálataiban és a dallamok harmonizálásában. Az énekeskönyv végül 1964 áprilisában került kiadásra a Magyar Szabadegyházak Tanácsa gondozásában. A *Hitünk énekei* azóta is használatban van, a nyolcadik kiadását is megérte. Murányi 1964 körül megírta az énekeskönyv kiadásának rövid történetét a fennmaradt dokumentumok alapján.³⁹

³⁴ A levél eredetije prof. dr. Szigeti Jenő magánkönyvtárában található.

³⁵ A meghívó a HNAE Zeneműtárában jelzet nélkül.

³⁶ A meghívó a HNAE Zeneműtárában jelzet nélkül.

³⁷ Az esemény kézzel írt tervezetei és műsorterve a HNAE Zeneműtárában jelzet nélkül.

³⁸ 1946. VII. 1-én reg. 8 ó. kezdettel Ének és Zene ügyekben tartandó megbeszélés tárgypontjai, illetve Határozati javaslatok. Gépirat a HNAE Zeneműtárában jelzet nélkül.

³⁹ Az énekeskönyv kiadásának története. Összeállította a fennmaradt iratok alapján Murányi Árpád. Kézirat, prof. dr. Szigeti Jenő magánkönyvtárában.

Még a szerény és szűkszavú elbeszélésből is kitűnik, hogy az énekeskönyv előkészítésének, szerkesztésének és népszerűsítésének is ő maga volt a motorja. Részt vett az Énekügyi Bizottság munkájában, akik első lépésként az előző énekeskönyv énekeit szelektálták, és egy személyben kutatta át más magyarországi felekezetek énekeskönyveit alkalmas szövegvariánsok után. 1951-ben megkereste a református konventet, hogy engedélyezzék a próbaénekeskönyvük átvételét, majd hasonló kéréssel fordult az evangélikusokhoz is. Míg előbbiek beleegyeztek, utóbbiak elutasították a gondolatot. Tárgyalt Csomasz Tóth Kálmánnal a református énekek átvétele és módosítása ügyében. 1952-ben részt vett az énekszövegek teológiai és nyelvi szempontú felülvizsgálatában. Még az énekeskönyv kiadása előtt Murányi nagy hangsúlyt fektetett az énekek bevezetésére. Az ismert, de új szöveget kapott énekeket különböző karvezetői összejöveteleken próbálta ki, ahol nem csupán megtanította őket, de el is magyarázta, miért változtatták meg őket. 1953. március 3-án értekezletet tartottak a budapesti körzet zenei vezetői részére, ahol Murányi az egyházi zenéről tartott előadást. Május 18-án kórustalálkozót rendeztek Budapesten, ahol az új énekek közül jelölték ki az elénekelendő műveket, amelyeket a karvezetők megosztva vezényeltek.⁴⁰ Az esemény másnapján a kórusvezetők ültek össze, ahol Murányi énekeskönyvi ismertetést tartott, Halász István pedig aktuális egyházzenei problémákról beszélt.⁴¹

Ugyanezen év szeptember 11-én egy karvezetői megbeszélésen, ahol Halász István, Farkas Dániel és Muckenhaupt Katalin vettek részt, előírták a következő évi kórustalálkozó darabjait, szintén az énekeskönyvből.⁴² Murányi többször tartott előadást a lelkészknak az énekeskönyvről, 1956-ban és 1957-ben pedig az új énekekből huszonkettő, majd hetven éneket fűzetté szerkesztettek, amit a balatonlelleli Advent Üdülőben a nyaralók próbálhattak ki az áhítatok, istentiszteletek alkalmával. Az új énekeskönyv – *Hitünk énekei* – műveinek harmonizálását részben a református énekeskönyvből vették át, részben Murányi készítette, nem kevesebb, mint kétszázharminc ének szerepel a könyvben az ő harmonizációjában. Sőt, 1964-ben még a nyomdai munkálatokban is részt vett. A Halász István hagyatékában fennmaradt dokumentumok szerint az énekeskönyv bevezetésére az 1964 és 1966 közötti időszakra részletes akciótervet dolgoztak ki. Nyolc személyt jelöltek ki – köztük Murányit –, akik elmentek az ország valamennyi gyülekezetébe az új énekeket bemutatni.⁴³ 1965. szeptember 25-én egy budapesti kórustalálkozón szintén kifejezetten az énekeskönyvi énekeket választották közös kórusműveknek, amelyeket a karvezetői tanfolyamok hallgatói és Murányi R. Árpád vezényeltek.⁴⁴ Még az énekeskönyv megjelenése előtt, de azután is énekeskönyvi ankétokat tartottak az új énekek népszerűsítésére. Egy dátum nélkül fennmaradt tervezet programja szerint a résztvevők igen alapos

⁴⁰ Az 1963. évi kórustalálkozó anyaga. HNAE Zeneműtár, Pécel, jelzet nélkül.

⁴¹ A budapesti körzet zenei vezetőinek értekezlete. Gépírat. HNAE Zeneműtár, Pécel, jelzet nélkül.

⁴² A megbeszélés jegyzőkönyve a HNAE Zeneműtárában, Pécel, jelzet nélkül.

⁴³ Tervezet a *Hitünk Énekei* c. énekeskönyv bevezetésére és elosztására, illetve Kiegészítés a „*Hitünk Énekei*” c. énekeskönyv bevezetéséhez. Gépírat. HNAE Zeneműtár, Pécel, jelzet nélkül.

⁴⁴ Gépíratos tervezet. HNAE Zeneműtár, Pécel, jelzet nélkül.

történeti és bibliai magyarázatokat és gyakorlati bemutatókat kaptak az éneklés és az új énekek fontosságának alátámasztására.⁴⁵

Murányi R. Árpád: 1. A gyülekezeti éneklés bibliai alapjai 2. A magyarországi Adventista Egyház énekügyének története a) Énekeskönyv története b) Énekkari kultúra története 3. Miért kell új énekeskönyv? a) Az éneklés bibliai alapja b) Az éneklés bizonyágtételi⁴⁶ alapja c) Az új énekeskönyv történeti előzményei d) Az új énekeskönyv forrásai
Szigeti Jenő: 4. Az új énekeskönyv és az Istentisztelet (Bemutató) a) Az ének helye az Istentiszteletben b) Énekeskönyvi délutánok 1) Egy-egy szerző délutánja, pl. Gerhardts Pál stb. 2) Egy-egy téma délutánja, pl. Második advent 3) Húsvéti áhítat énekekből
Halász István: 5. Hogyan énekeljünk? És hogyan neveljünk éneklő gyülekezetet? a) Az éneklés mint kifejezőeszköz: lélekkel és értelemmel b) A gyülekezeti éneklés törvényszerűségei c) A gyülekezeti éneklés módszertana (Énektanítás) d) A kántorok továbbképzése (Harmóniumisták [sic!])

Egy dátum nélkül fennmaradt énekeskönyvi ankét programja

Az egyház a kezdetektől fogva fontosnak tartotta, hogy laikusokat képezzen ki különböző gyülekezeti és missziós szolgálatokra. És ahogyan az idősebb Murányi Árpád nagy erőfeszítéseket tett a népevangélisták képzésére, úgy a fiatalabb is a karvezetők oktatására, amelybe igen fiatalon, még egyetemi hallgatóként bekapcsolódott. Az első egyházi karvezetői kurzus, ahol már oktatott, 1944. február 13. és május 25. között került megrendezésre. A tanfolyam anyagát két részre bontották, az általános zeneelméletet az ekkor mindössze húszéves Murányi R. Árpád, a gyakorlati ismereteket pedig Sztodola János oktatta.⁴⁷

⁴⁵ Énekeskönyvi ankét (Anyagtervezet). HNAE Zeneműtár, Pécel, jelzet nélkül.

⁴⁶ A „bizonyágtétel” kifejezés az Adventista Egyházon belül leggyakrabban Ellen Gould White prófétanő írásaira utal.

⁴⁷ Bizottsági ülés: Karmesterképző tanfolyam. 1944. jan. 7., jegyzőkönyv, HNAE Zeneműtár, Pécel, jelzet nélkül.

A nagy reményekkel induló kezdeményezést a második világháború söpörte el, később csak a felszabadulás után nyílt lehetőség a megkezdett munka folytatására.⁴⁸ Az egyház Zenei Osztálya országsszerte tartott zenetanfolyamokat 1957-től, és ezzel párhuzamosan kórusokat szerveztek.⁴⁹ 1958–1959-re a gyülekezeti kántorképző tanfolyamok és a karvezetőképzés évfolyamonként nyolc-tíz hallgatóval működött, Szolnokon és Budapesten harmonistaképzés is folyt, majd 1962-ben énekkari tanfolyamokat tartottak kórustagok részére. Murányi hagyatékában fennmaradt egy gépelt jegyzet *Az énekkari tag zenei útmutatója I.* címmel, amelyet Faluvégi Dezső ajándékozott. A jegyzet elmagyarázza a zene fő elemeit és a kotta jelzéseit, bevezeti a relatív szolmizációt, és részletesen kitér a helyes éneklés gyakorlati megvalósítására, mint a levegővétel, helyes hangindítás, hangsúlyozás és helyes kiejtés.⁵⁰ A tanfolyamok haszna nem csupán abban volt mérhető, hogy a kisebb gyülekezetek laikus karvezetői szakmai hátteret kaptak munkájukhoz, hanem abban is, hogy az országos zenei rendezvények alkalmával szélesebb kórusénekesi réteget lehetett komolyabb művek éneklésébe bevonni, és legalább maguk a karvezető tanulók jobban értékelték az egyházzene-történet jelentős alkotásait. A tanfolyamokkal párhuzamosan a hatvanas évektől kórustalálkozókat, énektanításokat és ének-zenei napokat rendeztek országsszerte.⁵¹ 1963 májusában Budapesten tartottak egy énekkari találkozót, ahol sokan vezényeltek laikusok, a zenei tanfolyamok hallgatói. Murányi ekkor Kapi-Králik Jenő *Könyörülj Úristen rajtunk* című darabját vezényelte. A találkozókönorájája egy esti egyházzenei áhítat volt, amelyen a zenekar Händel *Messias*ának *Sinfonia* tételét adta elő, a kórus pedig Buxtehude-kantátát és César Franck *150. zsoltárát* énekelte, Murányi vezényletével.⁵²

Jelen tanulmány forrásai legnagyobbbrészt még feldolgozatlan jegyzőkönyvek, kéziratok tervezetek, levelek, meghívók és műsorfüzetek, egy részük hagyaték, illetve magánkönyvtárban található. Murányi Árpád hagyatéka, amelyet az egyház Zeneműtára őriz, még úgyszintén feldolgozás előtt áll, annak csupán egy részét tudtam eddig megismerni. Áttekintésem így szükségszerűen vázlatos, számos közszájon forgó történet vár még tisztázásra az egyház zenei életével kapcsolatban. A még nem tanulmányozott dokumentumok pusztá mennyisége a további tervezett kutatásokra nézve ígéretes, és remélhetőleg feldolgozásuk sok tanulsággal szolgál a mai egyházzeneészek számára.

Irodalomjegyzék

- „A vasárnap egyházi zenéje” = *Magyar Nemzet*, 1950. április 23., 6.
- „Bach legszebb orgona- és kórusművei...” = *Kis Újság*, 1950. április 20., 4.
- BAJOR László: *Vallásszabadsági ünnepélyünk*. Kivágot ismeretlen folyóiratból, lásd: HNAE Zeneműtár, jelzet nélkül.

⁴⁸ SZIGETI Jenő: *Az Advent Kórus harminc éve*. Kézirat, 1971. január, prof. dr. Szigeti Jenő magánkönyvtára.

⁴⁹ RAJKI Zoltán: *A H. N. Adventista Egyház története 1945 és 1989 között Magyarországon*, Bp., Advent Kiadó, 2003, 85.

⁵⁰ *Az énekkari tag zenei útmutatója I.* Gépelt jegyzet. HNAE Zeneműtár, Murányi-hagyaték, jelzet nélkül.

⁵¹ RAJKI: *i. m.* (2003), 98.

⁵² Az esemény programtervezete gépiratban prof. dr. Szigeti Jenő magánkönyvtárában.

- CZINEGE Sándor: *A Budapesti Advent Kórus története 1941-től 2011-ig*. Szakdolgozat. 2015.
- Dr. Murányi Róbert Árpád = *Terézvárosi Gyülekezeti Híradó*, 2002, III. negyedév, 12.
- K. J.: *A kamarakórus* = *Idők Jelei*, II/1, 1949. január 21.
- *Kápolnaavatás Békéscsabán* = *Idők Jelei*, I/6, 1948. dec. 3-4.
- „Murányi Róbert Árpád” = *Magyar Katolikus Lexikon*.
<http://lexikon.katolikus.hu/M/Mur%C3%A1nyi.html> (utolsó letöltés: 2023. 01. 26.)
- MURÁNYI Róbert Árpád: *A gyöngyösi ferencesek zenei kéziratai* = *Zenatudományi Dolgozatok*, 2000. Bp., MTA Zenatudományi Intézete, 2000, 31–36.
- RAJKI Zoltán: *A H. N. Adventista Egyház története 1945 és 1989 között Magyarországon*, Bp., Advent Kiadó, 2003.
- *Szabadság-tér* = *Az Út*, 1950. április 23–29., 4.
- SZIGETI Jenő: *Az Advent Kórus harminc éve*. Kézirat.
- SZIGETI Jenő: *Egy ismeretlen akadémiai doktori disszertáció, a ferences muzsikáról = A ferences lelkiesség hatása az újkori Közép-Európa történetére és kultúrájára*. Szerk. ÖZE Lajos – MEDGYESI-SCHMIKLI Norbert, Piliscsaba-Bp., PPKE-BTK – METEM, 2005, 857–864.
- SZIGETI Jenő: *Fejezetek a H. N. Adventista Egyház magyarországi történetéből*. A H. N. Adventista Egyház gyülekezeti munkásképző és speciális tanfolyama kiadványa, HNAE, 1985.

Jelzet nélküli anyagok a HNAE Zeneműtárából.

Anyagok prof. dr. Szigeti Jenő magánkönyvtárából.

Draskóczy Balázs¹

Draskóczy László

A református egyházzene hűséges alkotómunkása

Szerteágazó és az egyházzene sokféle szegmensét érintő konferenciánk egyik sajátos témacsoportja: korszakformáló egyházzeneszerek portréjának megrajzolása. A konferencia során több hasonlóan lesz részünk, és ezúttal is egy ilyen portré következik. Lássuk, miképpen, milyen jellemző tevékenység közben mutathatnánk be Draskóczy Lászlót, a református egyházzene hűséges alkotómunkását!



Draskóczy László kántor, zeneszerző, himnológus, karvezető, zenepedagógus

Előtte azonban engedjessék meg pár személyes mondat: tudomásom szerint erre az előadásra, illetve a tanulmányra több – nálam érdekesebb – személyt is próbáltak felkérni, majd az ő kitérő válaszuk után döntöttek mellett, Draskóczy László fia mellett. Felmerülhet a kérdés, hogy gyermekeként vajon mennyire vagyok elfogult vele szemben. Bizonyára az vagyok, mint ahogyan mindegyik mai előadó elfogult a témája iránt. És ugyanakkor kritikus is, mint ahogyan bármely gyermek a szülei iránt. De – érzésem szerint – objektív is vagyok, mint aki énekelt a kórusában, hallgatta a zeneszerzésőráit, és évtizedekig ült mellette az orgonapadon.

¹ Gimnáziumi ének-zene és hittanár.

Mi jellemző Draskóczy Lászlóra, a református egyházzene hűséges alkotómunkására?

Református

Gyerekkorától kezdve református levegőt szív. Lelkész édesapja és mélyen hívő édesanyja mellett felnőtt házukban – születésétől, 1940-től kezdve – otthonos az imádság és a református éneklés. Ebből ad ízelítőt egy interjúban, melyben így emlékszik vissza gyerekkorára: „Körülbelül 8 éves lehettem, a Pozsonyi úton laktunk akkor, ott volt édesapám lelkész és egy alkalommal az esküvőre nem jött meg idejében a kántor. Szólt édesapám, hogy gyorsan jöjjelek, mert már itt az ifjú pár és nincsen orgonista. Így aztán ahogy voltam, mezítláb felszaladtam a karzatra, és akkor én mentettem meg a helyzetet, improvizáltam, amíg bejött az ifjú pár.”² Elmondása szerint első „keresét” is kántorként szerezte – nyolcévesen.³ Hasonló



Az ifjú Draskóczy

képet fest ebből az időből róla a pályatárs, Berkesi Sándor. Az *Országút* folyóiratban megjelent búcsúztató cikkéből idézek: „Egy ízben édesanyám erős unszolására duzzogva mentem el vele egy hétköznapi bibliaórára” – írja. – „Az ifjú, tizenéves Draskóczy Laci ült a harmónium mellett, és én csodálattal néztem, hallgattam magabiztos játékát. Vettem a bátorságot, és nyolc-tíz éves fejfel odaálltam mellé. Úgy éreztem, én is aktív résztvevője vagyok a gyülekezeti énekvezetésnek.”⁴ Évtizedek múltán a Pasaréti Református Gyülekezet is számtalanszor hallotta az istentiszteletek, illetve az énekek előtti improvizatív orgonajátékát, mely egyszerre volt művészi és alázatos.

Alkotó

Tegyünk egy kis kitérőt a család anyai ága irányába. Draskóczy László anyai nagyapja, Thaly Loránt, a Bethesda Gyermekkórház belgyógyász főorvosa, és nem utolsósorban műkedvelő költő volt: „sok verséért hálásak vagyunk és örülünk, ha az ő éneke, baráti köröknek e kedves ismerőse, a sajtó hangerősítőjén megnőve, átzúg a magyar lelkeken – határon innen, határon túl...” – írja róla kötetéhez írt előszavában Ravasz László.⁵

² HOLLÓ Péter – VÁJSZ Balázs: „Az Ige kőszájként megáll”: Interjú Draskóczy Lászlóval = *Sola Scriptura*, 2006, 3. sz., 37.

³ Vö.: TÁRKÁNYI Botond: *Énekeljetelek az Úrnak!* = *Reformátusok Lapja*, 2014, 11. sz., 12.

⁴ BERKESI Sándor: *Draskóczy László emlékezete* = *Országút*, 2020. április, 21. sz.

⁵ THALY Loránt: *Eolhárfa*. Bp., Vita, 1926.

A művészi önkifejezés is otthonos volt a Draskóczy családban. Draskóczy László édesanyja, Thaly Eszter is írt verseket – mint akkoriban a polgári családok sarjai közül oly sokan. Draskóczy László kezdettől örömét lelte az alkotásban, már egészen korán megérzi, hogy az ő útja az, hogy zeneszerző legyen. Ifjúkori művei jórészt népi ihletésű zeneművek. Ennek fő oka, hogy a zeneakadémiai évek alatt már kenyérkereső tevékenységgé válik számára a zongorázás és a zeneszerzés. És miközben a különböző népi és táncegyüttesek korrepetícióját végzi, ezektől az együttesektől, majd később a Magyar Rádiótól konkrét szerzői megbízásokat kap. Az akkor készült feldolgozások évekig heti rendszerességgel szerepeltek a rádió műsorán.

Ebben az időben születik meg számos színpadi kísérőzene és hangszerelés mellett az *Ariosó és rondó zongorára*, a *Négy tétel vonósnégyesre*, valamint a *Leánysírató*. Ez utóbbi több rangos hazai és nemzetközi zeneszerzői díjat is elnyert. De ennek az időszaknak a kései terméke a két klarinétra írt *Népdal-szonatina*,⁶ valamint a *Korondi táncok*,⁷ mely néhány év alatt rendkívüli népszerűsége tett szert: része a zeneiskolai klarinét-tantervnek, kötelező anyag versenyeken, és különböző átíratok is készültek, készülnek belőle.



Thaly Loránt – a nagypapa

Munkás

Olyan munkás, aki a rábízott feladatot mindig nagy alázattal végezte. 1971-ben feladja az addigi munkáit és a tanítás mellett kötelezi el magát. Tanári pályáját a hatvani zeneiskolában kezdi, majd hosszú évtizedekig az akkori Győri Zeneművészeti Szakközépiskolában tanít zeneszerzést és -elméletet, végül a budapesti Szent István Konzervatóriumában fejezi be ilyen irányú tevékenységét. Nagyon szeretett tanítani, és nagyon szerette növendékeit. Nagy tehetségű zenészek találták meg a keze alatt a hivatásukat, de ugyanakkor szeretettel terelgette azokat is, akik éppen problémák-

⁶ DRASKÓCZY László: *Népdal-szonatina két klarinétra*. Bp., EMB, 1981.

⁷ DRASKÓCZY László: *Korondi táncok*. Bp., EMB, 1981.

kal küzdöttek. Tavaly, amikor elment közülünk, számtalan egykori tanítvány keresett meg minket a múltból. Olyanok, akik magasra jutottak és olyanok is, akikről nem hallottunk korábban. Megható, szép történeteket meséltek el róla sok-sok év távlatából. ...Egyszer úgy döntött, hogy felszámolja az otthoni kottagyűjteményét. Miközben pakolta ki a polcokat, azt láttuk, hogy egy-egy kottát félretesz, és régi növendékeinek a nevére címkézi fel. Még évekkel később is atyai szeretettel és figyelemmel kísérték sok tanítványa életét és sorsát. A teljesség igénye nélkül hadd soroljak fel közülük néhányat: Barabás Árpád, Berecz Mihály, Dénes-Worowski Marcell, Dobszay Péter, Fassang László, Fekete Gyula, Köteles Géza, Lukács Gyöngyi, Pálúr János, Pusker Imre, Somogyi-Tóth Dániel, Tallér Zsófia, Thomas Kornél.



Kölkeden az egyházzenei táborban (1987)

A hetvenes évek végétől egyre több olyan feladat is megtalálta, ahol nem csupán a katedráról taníthatott. Egyházzenei tábort szervezett gyerekeknek, ahol nem az egyéni hangszeres képzésen, hanem a zenekari és kamarazenén, illetve a kórusmunkán volt a hangsúly. A Kölkedi Zenei Hét ideje alatt személyre szabottan a résztvevők számára írta egyszerű hangszeres feldolgozásait, énekkíséreteit, kórusműveit. Vezetésével alakult meg 1992-ben a Református Egyházzenei Munkaközössége (ReZeM), amely azt tűzte ki célul, hogy a reformátusság minden rétegét igényes énekelhető, játszható, hangzó zenével lássa el. A ReZeM adta ezután ki kórusgyűjteményeit, korálkönyveit. Oktatott a debreceni, később a nagyváradai és a budapesti kántorképzőn, orgonista-kántorként vasárnapról vasárnapra tanította a pasaréti gyülekezet híveit, és az általa írt tanulmányokon vagy közreműködésével szerkesztett énekeskönyveken keresztül – nem középiskolás fokon – az egész református népet is tanította éneken helyesen és minél méltóbban Istent dicsőíteni.



Énektanítás a Pasaréti Református Templomban (2013)

Hűséges

Feltűnhetett, hogy az imént az első negyven év műveiként aposztrofált kompozíciók közt egyetlen egyházi zenemű sincsen, holott a konferencia témája az egyházzene. Természetesen feloszthatnánk Draskóczy László zeneszerzői munkásságát „népies” és „egyházi” korszakokra, mondhatnánk azt, hogy útkeresései közt hol a népzenehez, hol egyházi témákhoz nyúl, mégis – ismerve őt – úgy gondolom, hogy az előzőleg tárgyalt időszak inkább előtanulmánynak tekinthető ahhoz a szolgálathoz, amire rátalált a '70-es évek vége felé, és amihez haláláig hűséges maradt. Az akkor említett hangszerelések során megtanulta kezelni a zenekart úgy, hogy végül profi módon beszélt a hangszerek nyelvét. Az annak idején rendelésre készült művek megtanították arra is, hogy hogyan kell időre komponálni. És nagyfokú alázatot is tanult abból, hogy nemcsak az örökkévalóság számára készült zseniális alkotások számítanak, hanem fontosak a kicsinyeknek szánt használati remekművek is. Ezekre a megszerzett készségekre épít életének második negyven esztendejében.

Ez utóbbi időszak egy vízválasztóval indul. Megszületik az az ötsoros miniatúra, ami minden bizonnyal Draskóczy László legismertebb alkotása. Az ároni áldás negyven év alatt oly széleskörűen, felekezeti és országhatárokon átívelően (több nyelvre lefordítva) lett ismertté és népszerűvé, hogy már szinte népdalként viselkedik: szájról szájra terjed, és szerzője – sokak számára – ismeretlen.

Az elsővel szemben a második életszakaszát szinte kizárólag egyházi művekkel mutathatjuk be. A legnagyobb súlyt a kórusművek képviselik. Egyszerű, strófikus énekfeldolgozásoktól kezdve (mint az *52 háromszólamú kórustétel*) összetettebb, formailag is gazdagabb motettákon keresztül (mint a *Győzhetetlen én kőszálom* vagy a *Jelige*), egészen a nagyobb szabású kóruskompozíciókig (mint a *Cor meum* vagy a *Három*

1.
Áld - jon meg té - ged, áld - jon az Úr!
May the Lord bless you, may He bless you!
Es seg - ne und be - hü - te dich Gott,

2.
Ö - riz - zen té - ged, ö - riz - zen Ö!
May the Lord keep you, may He keep you!
Es seg - ne und be - hü - te dich Gott!

3.
Or - cá - ját meny - nyek - ből for - dít - sa le rád A - tyád!
May the Lord make His face shine u - pon you
Er las - se leuch - ten sein An - ge - sicht ü - ber dir

4.
Kö - nyö - rül - jön raj - tad, kö - nyö - rül - jön raj - tad!
and be gra - cious to you, and be gra - cious to you!
und sei dir gnä - dig, und sei dir gnä - dig!

5.
Ad - jon bé - kes - sé - - - get!
May He give you His peace!
Und Er gebe dir Frie - - - den!

Draskóczy László: Ároni áldás

szakrális tétel), illetve a kíséretes kórusművekig (mint a *Jövel Szentlélek Isten* vagy a *Szent Ferenc Naphimnusa*) terjed a repertoár. Dalai és kamarazenéje is ilyen típusú használati kompozíciókból áll össze. Említsük meg ezeken kívül a rézfúvósokra komponált koráljait és zongorakíséretes egyházi dalait.

A *Cor meum* ősbemutatójának plakátja

**HADD HIRDESSEM A TE NEVEDET
NEMZEDÉKRŐL NEMZEDÉKRE**

Ünnepi hangverseny a Kálvin-év tiszteletére
2009. november 9-én hétfőn 19.30 órakor a Művészetek Palotája
Bartók Béla Nemzeti Hangversenytermében

Draskóczy László: Cor meum (ősbemutató)

Gárdonyi Zsolt: 8. genfi zsoltár (magyarországi bemutató)

Vajda János: Adj már csendességet (ősbemutató)

Pálúr János: Improvizáció zsoltárdallamokra

Gárdonyi Zoltán: A tékozló fiú (kisoratórium)

Gárdonyi Zoltán: Dicséző ének - a 45. zsoltár verseire

Közreműködők:
a Debreceni Kollégiumi Kórus,
a Psalterium Hungaricum Vegyeskar,
a Soli Deo Gloria Kamarakórus,
Pálúr János és Virágh András Gábor (orgona)

Szólót énekel:
Csabán Angelika, Hajdú Erzsébet,
Baskó István, Lettner Zsolt, Oláh Gábor,
Oláh Zsolt,

Vezényel:
Arany János, Berkesi Sándor
és Hargita Péter

Egyházzene

Az egyházzenei alkotások végére hagytam oratorikus művét, a *Károli kantátát*. A zenemű komponálásáról így vall egy korabeli interjúban: „Onálló zeneműveim lajstroma nem hosszú: néhány hangszeres darab, egy-két dal, pár kórusmű és számos alkalmi kompozíció, közte elég sok népdalfeldolgozás. ... A *Károli kantáta* más. Ezt nem zeneszerzői hévvel és ambícióval komponáltam. Ez a mű számomra Isten ajándéka. Hogy jó-e, avagy rossz, majd a hallgatóság megítéli. Bennem is nagy a kíváncsiság. Mindenesetre, ilyen könnyen, megerőltetés nélkül még sohasem komponáltam. Mert munka közben állandóan éreztem Isten valóságos jelenlétét, biztatását, folyamatos bátorítását, s egy pillanatig sem volt bizonytalanság bennem arra nézve, hogy vajon holnap is fog menni a munka, vagy pedig, hogy fölösleges a fáradozásom.”⁸

A kantátát a Károli Gáspár Református Egyetem fennállásának százötvenedik évfordulójára felkérésre írta. Az ősbemutatón, 2005. október 10-én, a Zeneakadémián a szerző vezényletével a Református Egyetemen Egyesített Énekkara, a Debreceni Filharmonikus Zenekar, valamint Basky István tenorszólista és Bánffy György színművész működött közre.⁹ (A zeneakadémiai előadást megelőzően főpróbajellegű, sajtótnyilvános előadást rendeztek a debreceni Bartók Teremben október 7-én.)

Az öttételes, szimfonikus zenekart, vegyes kart, tenorszólistát, valamint narrátort foglalkoztató zenemű Károli Gáspár: *Két könyv* című írásának szövegkivágásaira épül. „Ebben a munkájában bibliafordítónk azon elmélkedik, hogy országunk, amely »fényes, hatalmas és erős«, hogyan válhatott ennyire nyomorulttá és szerencsétlenné. Ennek okát abban leli meg, hogy magyar népünk elfordult Istentől, és a »fösvénység, kevélység, irigység, részegeskedés, uzsoráság, tolvajság, paráznaság« bűnében él, amely nem tetszik Istennek: »Ezért rabolják ki országunkat és ezért veretett el országunk határa«”¹⁰ – foglalja össze a zeneszerző a Károli kantáta alapjául szolgáló textus mondanóját.

A mű sok tekintetben – különösképpen a formai megvalósítás kereteit nézve – hagyományos zeneszerzői eszközöket használ. Az első tétel egyfajta bevezetésnek, nyitánynak tekinthető, míg az utolsó, a finálé, egy szerkezetében és harmonizálásában is klasszikus korál, melynek előadásába a hangversenyen jelenlévő közönség is – mint egykor Bach passióiban – bekapcsolódhat. Ez utóbbi tehát az első funkcionális „tükörképe” – kissé olyan a kettő, mint az istentiszteletek apostoli köszöntése, valamint a záró áldás. A második tétel felirata szerint: *Invocatio*, azaz Isten nevét segítségül hívó könyörgés. Ennek az imádságnak a negyedik tételben találjuk meg a párját, amely pedig felhívás bűnbánatra, valamint könyörgés bocsánatért. E kettő szintén tekinthető a református istentiszteleti liturgia prédikációt keretező imádságainak, ugyanakkor a második tétel bibliai idézete egyúttal az igehirdetés textusának is beillik. A mű gerince és mondanivalójának is centrális tere a harmadik tétel; zeneileg

⁸ BÓDISS Tamás: *A Károli Kantáta bemutatója elé = Reformátusok Lapja*, 2005, 40. sz., 4.

⁹ Vö.: KOCSÁR Balázs: *A Debreceni Filharmonikus Zenekar 2005–2006. évi terveiről = Zenekar*, 2005, 4. sz., 21–22.

¹⁰ BÓDISS Tamás: *A Károli Kantáta bemutatója elé = Reformátusok Lapja*, 2005, 40. sz., 4.

a narrátor és a zenekar párbeszéde, liturgiai értelemben pedig – és címfelirata szerint is – prédikáció. A komponista ezzel a formai szerkezettel eleget tesz a református hagyományoknak, amennyiben kantátájának – mint énekelt istentiszteletnek, melyben imádság, igeolvasás és gyülekezeti ének is helyet kap – középpontjába az igehirdetést helyezi, ugyanakkor zenei értelemben egy hídforma jellegű szerkezetet valósít meg.

I. Preambulum – *Fanfár és előszó*

Az első tétel fanfárszerű indítása hangzásában és hangulatában a *Budavári Te Deum* felütését juttathatja eszünkbe. Az üstdobon felhangzó asz tremoló után a teljes zenekar négy együttesre osztva szólal meg. 1. kórus: vonósok (+ zongora); 2. kórus: négy kürt (tom-tomokkal); 3. kórus: fafúvósok (+ cimbalom); 4. kórus: három trombita + három harsona (pergődobbal). A négy különböző hangszínről fanfár mintegy a négy égtáj felé trombitálja szerte Magyarország tragédiáját. A vonósok és a fafúvósok kórusa alapvetően az üstdob asz hangjára épített dó-pentaton rendszerből építkezik. A tétel motívikus témája csupán a három szomszédos hangon való lépegetés: r-d-r-m-r-d-r. A vonósok és fafúvósok kórusában a basszus ezt a minimál motívumot tükröfordításban, ellenmozgásszerűen követi le, ilyen módon az alsó szólam – az ellenmozgás következtében – a Gesz megszólaltatásával kilép az eredeti pentaton rendszerből. Ezzel egy időben a belső szólamok a pentaton hangfürt hangjait használva pár hangból álló kis dallamokat ismételtetnek. Ezzel a zenei anyaggal szemben a másodikként megszólaló kürtök kara – kvartra, illetve terece (értelmezhető hiányos dúr akkordokként: hangzó F-, illetve D-dúr) –, majd a fafúvók után negyedikként felhangzó trombita-harsona kar – teljes C-, illetve Cisz-dúr akkordokra – épülő módon, mixturálisan szólaltatja meg a fenti minimál témát. Mindkét rézkar önmagában is bitonalis¹¹ rendszert követ.

A négy fanfár a második megszólaláskor már sűrűbben felel egymásra, sőt a vonósok és a fafúvósok játéka összeolvad, míg a tizenhetedik ütemre érve teljesen beérve egymást tutti hangzás jön létre. A narráció – a szerző által több ízben is megindokolt módon – nem a zenei megjelenítéssel egy időben hangzik fel, hanem a tizennyolcadik ütemnél a zenekar játékát megszakítva hallhatjuk Károli szavait. Ebben a szövegben két önmagában logikus gondolatmenetet vezet egymással szemben. Egyrészt a bibliai örök igazságot: az egyénnek és az országnak sorsát is Isten tartja kezében, aki ma is létező valóság – „minekünk tudnunk kell azt, hogy vagyon Isten, ki szorgalmatos gondot visel ez világra...” –, másrészt korának tapasztalati valóságát: az ország szerencsétlen voltát – „az mi nyomorult országunk és nemzetségünk ilyen szerencsétlen...”” Hogyan lehet mindkettő igaz? Miért engedi, miért *akarja* Isten a mi romlásunkat? Draskóczy László zenéjével ugyanazt reprezentálja, mint Károli. Világgá kiáltja egyrészről az ősi pentaton anyaggal a magyar sorskérdést, másrészről a rézfúvósok dúr akkordjaival az isteni igazságot. Ha egyelőre nem tudjuk is bajaink okát, csak keressük, de az bizonyos, hogy Isten léte és gondviselő volta megkérdőjelezhetetlen: bár-

¹¹ Két hangnem egyidejű jelenléte az adott zeneműben.

Draskóczy László: *Károli kantáta* – I. tétel első ütemei

milyen hangos legyen is a vonósok és fafúvók hangja, a tétel végére sem hallgattatja el a rézfúvók győzelmes fanfárját.

II. Invocatio – Isten szent nevének segítségül hívása

A második tételben a szöveg a kórusnál van, ezúttal nincs narráció. A lírai, ám sötét tónusú tételkezdés – ha az első tétel kapcsán Kodályt emlegettük – ezúttal inkább Bartókot idézi; elsősorban a *Concerto* elején mélyvonósokon megszólaló unisono pentaton dallamra gondolhatunk, de asszociálhatunk a *Cantata Profana* kezdőhangjaira is. A cselló és a bőgő által bemutatott téma deklamáló volta miatt szöveg nélkül is vokális jelleget ölt; újra meg újra indulva tör egyre magasabbra, míg harmadik nekirugaszkodásra eléri csúcspontját, s – mint egy négy soros, kupolás dallamvonalú népdal – újabb megállás nélkül hanyatlik alá a kezdő G hangra. A népdal-analógia több szempontból is ide kívánczít:

- Az első „dallamsor” egy tiszta, pienhang¹²-mentes pentaton dallam – F-G-B-C-D hangokból felépítve.

¹² Az ötfokú hangrendszeren kívüli, átmeneti jelleggel megjelenő, színező szerepű vendéghang.

- A második „dallamsor” motivikusan nem imitálja ugyan az elsőt, viszont hangrendszere mintegy domináns transzpozíciója az elsőnek: C-D-F-(G)-A, ezúttal azonban már nem tiszta a rendszer, hiszen a G helyett Esz hangot alkalmaz.
- A harmadik sorindítás megerősíti az A, A⁵, A⁵, A szerkezetre való asszociációkat, hiszen az első sor kvintjén indul, sőt az első sor dallami vázát (l-m-s,) kvázi tonális kvintválaszként (m-l-di) követve építi fel a dallamsort.
- A negyedik sor kromatikussá válik, ám az első sor témafejét rákfordításként magában rejtve tér vissza a kezdőhangra.

A fúgaszerű szerkezet második belépő szólama a brácsa, ami D-ről indítja a fúga-témát.

Témabelépések:

G (cselló-bőgő) → D (brácsa + fuvola, klarinét) → A (hegedűk) → E (szóló kürt) → H

A szólamot a fafúvók erősítik, egy-egy sorindítás erejéig bele-beleszólva a dallamvezetésbe. A mély fekvésben megszólaló klarinét és fuvola csupán átsejlik a brácsa játékán, ezáltal a második témaindítás, a comes hangszíne sejtelmessé válik. A rövid átvezetés után belépő dux¹³ ezúttal az első és a második hegedű szólamában A hangon indul. A negyedik témaindítást – hangzó E-n – a kürt hangján hallhatjuk. Az előző témamegszólalásokkal párhuzamosan sem alkalmazott a szerző szokványos kontraszobjektumot, de itt, a kürttel együtt már csupán akkordszerű kísérettel, a vonósokon és harsonákon hangoztatott – többnyire dúr-szext – akkordokkal operál. A kvintenként emelkedőn felhangzó témák a negyedik megszólalás végéig lassan fokozzák a feszültséget, mígnem a téma negyedik dallamsorát pillanatnyi csönd után kánonszerűen imitáló brácsa-fagott kettős – már-már a *Sacre*-t idéző – különös színű lecsengéssel viszi tovább a második átvezető részhez, melyet ezúttal is a vonósokra bíz a szerző.

Draskóczy László: *Károli kantáta* – II. tétel fúga téma

Az ötödik témabelépésnél már számítottunk a H-ra, ám az, hogy a vonós tutti fúga téma fölé egy másik tolakszik, váratlanul ér. Ez az ellentéma mind a kezdő H, mind a téma közepén megszólaló Fisz hangon találkozik a fúga témával, s belőle nő ki az a motívum

¹³ A fúga főtémája, mely előbb az alaphangnemben szólal meg (ez esetben a dux elnevezést viseli), majd a domináns hangnemben hangzik fel (ilyenkor comesnek nevezzük); a későbbi megszólalások esetében is a duxot mindig a comes követi.

is, amely a tétel további részében kísérőmotívumként meghatározóvá válik. E két dallam vetélkedése újabb feszültségpontot teremt, melyet a kórusbelépés old fel.

A kórus azonban nem a fűgát folytatja, hanem új témát keres magának, mintegy a szöveget erősítendő: „Keressétek az Istennek országát és az ő igazságát...” Az unisono¹⁴ hömpölygő kórusdallam során érjük el a tétel talán legnagyobb csúcspontját: „...és mindenek megadatnak néktek”. A kórus szöveg nélküli éneklésbe vált, egyúttal visszatér a fűgatéma ötödik, ellentétével kísért megszólalásához, keretbe foglalva ezzel az igei textust. A vonósokkal kísért, majd az ellentémából kinövő motívummal csendesedik le végleg a tétel, hogy utolsónak a szordinált¹⁵ trombitán már csak a fél-fűgatéma szólaljon meg elhaló sóhajként.

III. Praedicatio – Igé hirdetés a magyar nemzet bűneiről

75

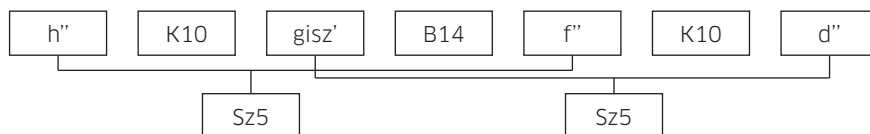
A harmadik tétel az igé hirdetés, az istentisztelet központi része. A prédikáció nem nevezhető zenei műfajnak, és ezt Draskóczy László is érvényesíti művében. A tétel a narrátor és a zenekar párbeszéde. A szöveg tételesen veszi sorra a magyarság bűneit, melyek nagyjából egybeesnek a római egyház szerinti hét főbűnnel. Károli nem áll meg a bűnök pusztá említésénél, hanem a következményt is hozzáfűzi. A zeneszerző pedig a szakaszok után rendre egy-egy allegóriaként is értelmezhető, madrigalizmusoktól¹⁶ sem visszariadó zenei illusztrációt illeszt. Ahogy a lelkész, aki parabolákkal teszi szemléletesebbé mondanivalóját.

Narrátor: „Az mi országunkban felette igen nagy az kevélység. Annakokáért Isten meggyalázott minket. De nem szűnik meg az kevélység! Azért az Isten haragja is nem lassódik, hanem napról-napra gerjed, mindaddig, mígnem az mi kevély szarvunkat letöri.”

Interludium 1.: A mindössze ötütemes közjáték során mind a tizenkét hang csak egyszer szólal meg. Az első nyolc hang egymás után:

1. hegedű			2. hegedű			brácsa			cselló	
c'''	e''		disz''	g'		fisz'	b		a	cisz
K6		K2	B5		K2	B5		K2	K6	

Majd a maradék négy a nagybőgőkön, üveghangos akkordként:



¹⁴ Egyszólamú.

¹⁵ Hangfogóval tompított.

¹⁶ A szavak értelmét kifejező zene, elsősorban a reneszánsz madrigálokra jellemző kompozíciós eszköz, mikor a szerző a szöveg egy-egy szavának értelmét a zene nyelvén ábrázolja.

Az egymás után, majd egyszerre megszólaló hangok alkotta hangközökből látható, hogy nem csupán a Reihe¹⁷ szabályosságainak betartására ügyel a szerző, hanem egyfajta disszonáns szimmetriát is követ (saját törvényeit tisztelő bűn). Végül a felhangokból (a kevélységből, a nagyképűségből, a fennhéjázásból) nem összhang, hanem kellemetlen, széttartó hangzás – szűkített szeptimakkord – jön létre.

Narrátor: „Jaj annak, az ki fősvénységgel gyűjt gazdagságot, akinek házában sok álnoksággal gyűjtött kincs vagyon. Jaj annak, aki várost épít vérrel és álnoksággal.

Az fejedelmek hagyják el az kegyetlenséget, telhetetlenséget, fősvénységet; ne rontsák az szegénységet, ne prédálják el marháját, ne ontsanak ennyi sok ártatlan vért, ne keressenek gazdagságot hamisan.”

Interludium 2.: Aleatorikus¹⁸ zene fafúvósokra. Mind a nyolc hangszer konkrét, megírt szólamot játszik, ám ezeknek a – nem egyenlő hosszúságú – „dallamoknak” az ismételtetéséből véletlenszerű együtthangzások keletkeznek. Mintha azt mondaná ezzel a zeneszerző, hogy a saját érdek erőszakos előtérbe helyezése sem vezet harmóniához, hanem „hamisan” szól.

Narrátor: „Jaj tinéktek, kik reggel felkeltek, hogy részegeskedjete és igyatok mind estvéig. Az részesség, az tobzódás mely igen uralkodik az magyar nemzetségben, mindennél nyilván vagyon. Mert föld kerektségében nem lehet vitézebb nemzetség az boritalra, részegsége, tobzódásra az magyar nemzetről.”

Interludium 3.: A harmadik közjáték az ütősöké. A Károli által részegségben „vitéz”-nek titulált magyar nemzetről katonai zenére asszociál a szerző. A dobok pontos kánonban követik egymást, mégis repetitív hatású zenét hallunk. Sűrű, repetált akkordokkal belép a zongora is, majd a tamtam és a cintányérok. Ismét szabályos rendben követik egymást a belépések, a hatás azonban az, hogy egyre nagyobb a lüktető hangzavar – mint a részeg ember fejében –, mígnem végül csengeni kezd a fülünk is.

Narrátor: „Az irigység is mondhatatlan igen uralkodik. Az pedig az irigység, mikor bánjuk, hogy más ember nevededik gazdagságában, és azt kívánjuk elveszni. Ha az Isten valamely embert méltóságra emel, csuda mely igen irigykedik az többi reája. Hogyha az ilyenek közül, kiket az Isten felemelt, valamely veszedelembé esik, az többi nem segíti meg, sőt inkább az többi ugyan hízik annak nyomorúságával.”

Interludium 4.: Az irigységet (sárga)rezekkel mutatja be a komponista. Ez is aleatóriára alapozó zene. Az első kürt és az első harsona ugyanazt a hangot ismételteti változó ritmusban, a többiek nagy szekundokon trilláznak, lépegetnek oda-vissza, a trombiták pedig kromatikus meneteken futkároznak. Később minden szólam fokozatosan átvált a repetált hangokra, s végül a kürtök és a harsonák egy-egy klasztert¹⁹ tartanak ki, a trombiták pedig kromatikusán tágulva egy szűkített hármashangzatra érkeznek meg. Ez is egy fűlértő befejezés, mikor a közeli hangok, a szomszédok surlódnak – mint ahogy az irigység is leginkább a környezetünk ellen irányul.

¹⁷ 12 különböző hangból képzett sor, amely ebben a kötött rendben többször visszatér a mű során.

¹⁸ Aleatória: a véletlent, az esetlegességet is bekalkuláló kompozíciós technika.

¹⁹ Klaszter: hangfűrt.

Narrátor: „Vannak még ezeknél több és különb vétkek és bűnök is, melyekért az Isten az pogányoknak fegyvere alá adott, mint az uzsoráság, melyet az Isten felette igen megtilt, mikor azt mondja: Kölcsönt adj az te felebarátodnak, és ne kívánj semmit reája.”

Interludium 5.: Az ötödik közjáték egy cimbalomszóló. A dodekafon²⁰ szakasz érdekessége, hogy ha felosztjuk tizenkét hangú sorokra, akkor azt vesszük észre, hogy valahonnan hiányzik két hang: negyvennyolc helyett csak negyvenhat hangból áll. De nem a végéről hiányzik az a két hang, hanem a második sorból. A második sor csak akkor lesz teljes, ha az első sor „kölcsonadja” az utolsó két hangját, ha *ide is, oda is* beleszámítjuk a H és B hangokat. Pont úgy, mint egy direkt elkövetett könyvelési „hiba”, pénzügyi manőver. Vagy úgy, mint amikor a kölcsönt valaki duplán kéri vissza.

77

Draskóczy László: *Károli kantáta* – III. tétel – *Interludium 5.* (cimbalomszóló)

Narrátor: „Ennek felette vagyon országban tolvajság, parázñaság, hamis esküvés, hiábavaló esküvés, mely az magyarokban felette igen uralkodik. Mindezekért országunk szerencsétlen. Ezért rabolják ki országunkat, és ezért veretett el országunknak határa. Valamely ország és nemzetség Istennek nem szolgál, el kell annak pusztulni.”

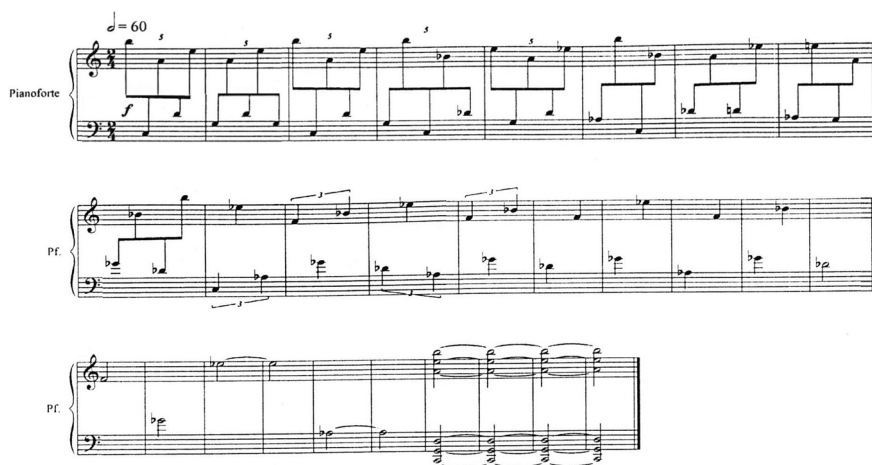
Interludium 6.: A hatodik közjáték az előző interludiumok zenei anyagának quodlibet²¹-je. Egyszerre halljuk a fafúvós és rézfúvós aleatorikus szakaszok anyagát, majd a vonósok dodekafon akkordjának kivágása is hozzákerül. Ahogy Károli is immár egyszerre emleget többféle nagy bűnököt. (A hangzás helyenként Messiaen: *Oiseaux exotiques*-jére emlékeztet, az őserdő kakofóniájára²².) Végül a zongora hangja bontakozik ki a totális öntörvényűségből. Érdemes ennek a zongoraszólónak is egy kis figyelmet szentelnünk.

Beszédes a ritmika: a mechanikusan zakatoló kvintolákból előbb nyolcadok, majd triolák lesznek, aztán negyed, fél és egész értékekké lassul, haldoklik a ritmus, mint az ország, melynek a bűnei miatt végül „*el kell pusztulnia*”.

²⁰ A kromatikus skála valamennyi hangját egyenrangúnak tekintő, tizenkét fokú hangrendszer.

²¹ Több ismert dallam együttes használata, összefűzése.

²² Diszharmonikus hangzás.



Draskóczy László: Károli kantáta – III. tétel – *Interludium 6.* – zongoraszóló

A hangok rendje is érdekes: H-C-A-D-E-G hangok szólalnak meg először. A következőkben ebből a hat alaphangból képzett három hangpár szólal meg újra és újra, de különböző sorrendben. A sorrend variálódik, sőt az alaphangok is fokozatosan alteráltaká alakulnak, ám a hangpárok sosem szakadnak el egymástól (ragaszkodnak egymáshoz, mint bűnös a bűnhöz): ha az egyik alterálódik, akkor a másik is, és mindig ellenkező irányba (a felfelé módosítást nem kereszt jelzi, hanem olyankor az enhar-

H	N7	C	A	T5	D	E	N6	G
A	T5	D	E	N6	G	H	N7	C
A	T5	D	E	N6	G	H	N7	C
BÉ	N6	DESZ	E	N6	G	A	T5	D
ESZ	T5	ASZ	H	N7	C	BÉ	N6	DESZ
A	T5	D	ESZ	T5	ASZ	E	N6	G
F	K2	GESZ	BÉ	N6	DESZ	H	N7	C
ESZ	T5	ASZ	F	K2	GESZ	BÉ	N6	DESZ
ESZ	T5	ASZ	F	K2	GESZ	BÉ	N6	DESZ
F	K2	GESZ	ESZ	T5	ASZ	F	K2	GESZ
BÉ	N6	DESZ	F	N7	GESZ	ESZ	T5	ASZ

monikus²³ hangot használja, mintha a módosítás csak lefelé vihetne), és a kettejük közötti sorrendiség is állandó. (Pl. H-C-ből idővel Bé-Desz lesz, E-G-ből pedig Esz-Asz vagy F-Gesz.) Az alterációkkal létrejövő hangközök azonban gyakorlatilag megegyeznek az eredeti három hangpár egy másik hangközével (H-C – N7, A-D – T5, E-G – N6 / Bé-Desz – N6, Esz-Asz – T5, F-Gesz – K2 = N7).

A táblázatban a szakasz hangjait olvashatjuk balról jobbra. Jól látható, hogy a módosítások hogyan „veszik át az uralmat”. Az is kiderül belőle, hogy a hangpárokhöz kezdetben használt három hangköz a variációk és a módosítások ellenére ugyanannyiszor (tizenegyszer) szerepel, amennyiben a K2-ot és a N7-et azonos hangköznek vesszük. De ebből az is következik, hogy a dinamikus, majd lassuló szakasz összesen hatvanhat hangból áll. Ezután újra megszólal – immár egymásra felépült kvintoszlopként – a hat hang. A bibliai számszimbolikában a hatos a tökéletlenség és az ember száma, a hatszázhatvanhat pedig az Antikrisztusé. Mintha id. Pieter Brueghel rézkarcai elevenednének meg; szinte látjuk magunk előtt a bűn hatására eltorzult arcokat és személyiségeket...

Narrátor: „Annakokáért, ha azt akarjuk, hogy országunkban békesség legyen, hogy országunkat Isten megáldja, térjünk Istenhez teljes szívünk szerint.”

Postludium: Három triangulumtremolo szólal meg. A bűnök részletezése után Károli Istenre mutat. De ezt teszi a zeneszerző is, mikor a nevében is „hármast” hordozó hangszert háromszor megszólaltatja. A bűnökből Őhöz – a háromszor szent Istenhez – kell térnünk!

IV. Adhortatio et oratio – *Intelem és könyörgés*

A kantáta negyedik tétele kétségtelenül a legösszetettebb. Az első és a második egy-nemű zenei anyagától eltérően itt a tételen belül több gyökeresen eltérő tempót, hangvételt, kompozíciós technikát alkalmaz a szerző. És a harmadiktól is alapvetően különbözik a negyedik. Ott ugyanis a különböző karaktereket és technikákat teljesen elválasztotta egymástól a narrátor szövege, míg itt ezek egymásból következő szer-vekséget alkotnak.

A tétel első szakasza egy – minden tekintetben klasszikus – da capo²⁴ ária. A szókatlan csupán annyi, hogy a recitativo²⁵ itt a zárt áriaegységet követi, amely után ismét visszatér az ária fő része. A forma tehát: A-B-A-rec-A lesz. Különös, élénk színfolt a kantáta amúgy is heterogén zenei szövetében. A népszerű hangvétellő, már-már fülbemászó dallamon szólal meg a kantáta talán legfontosabb mondata, a megoldás: „Vessünk le mindeneket, úgymint világosságnak és Istennek fiai!” A szerző az általa is „populárisnak” titulált hangot azzal indokolja, hogy szerette volna, ha „majd ezeket a szavakat hazavinné, és a szívébe rejtene a közönség”.²⁶

²³ Egyformán hangzó, de különböző nevű módosított hangok.

²⁴ Az elejétől adott pontig megismételt, A-B-A szerkezetű zenemű.

²⁵ Énekesbeszéd, a beszéd deklamációját utánzó, a barokk kort idéző éneklési mód.

²⁶ BÓDISS Tamás: *A Károli Kantáta bemutatója elé = Reformátusok Lapja*, 2005. 40. sz., 4.

Draskóczy László: *Károli kantáta* – IV. tétel tenorária eleje (zongorakivonat)

Az áriarecitativo egy meglepő utalást is hordoz. A már idézett mondat után a tenorszóló így folytatja: „...Hallgassuk és böcsüljük az Istennek ígését. És az mi életünket igyekezzünk melléje rendelni. (ária B része) Vessük le a bálványimádást, haragot, irigységet, gyűlölséget, kevélységet, fösvényiséget, telhetetlenséget, kegyetlenséget, részegséget, és adjunk helyet a Szentlélek Istennek.” (recitativo) Az utolsó félmondatra a szólista kilép a hagyományos recitativo keretei közül, és – a Bach-recitativók egyes kiemelt pillanataihoz hasonlóan – melizmatikusan fejezi be.

A melizma²⁷ nem véletlenül a *Cantata Profana* zárószakaszát juttatja eszünkbe. Hasonló a környezet, a kadenciaszerűen egyedül maradó tenorszóló; a melizma központi részének hármasszekvenciális hangcsoportjai; a „Szentlélek”, illetve „forrás” szavakat megjelenítő akusztikus skála; az ugyancsak ezeken a szavakon hármassával csoportosuló hangokból épülő, szekvenciálisan lefelé haladó Szentlélek-motívum, az e'-c'-d' zárlat.

Bartók Béla: *Cantata Profana* – III. rész, 72–79. ütem (tenorszólita szólama)

Az utalás egyértelmű: Isten Szentlelkének, mint az igazi Élő Víz forrásának kell a levetett bűnök helyébe lépnie, és újra élővé tennie életünket, országunkat.

Pár szót szólnék az ária hangszereléséről is. A bevezető témabemutatás az oboáé. Az ária A részét a cimbalom arpeggiojátéka²⁸ kíséri. Kissé emlékeztet a hangzás a barokk recitativók continuo csembalójára, de a lírai tenorszólót kísérve még a szerénadok gitárja is felrémlik előttünk. Az ária középrészét a vonós és fafúvós kar festi alá, sőt a szólista csúcsponti A hangjára érve már a kürtök is dúsítják a hangzást. A recitativóban újra a fúvósok kapnak szerepet, most azonban a rézfúvósok teszik még keményebbé a megszólalást – ebben a szakaszban ugyanis újra sorolja a szerző az elvetendő bűnöket. Az egyre erősödő kitartott, majd repetált disszonáns fúvósszordok végül a szólóének fölébe nőnek.

²⁷ Zenei díszítőelem, egy szótagra énekelt hangok csoportja.

²⁸ Az akkord hangjainak felbontása, egymást követő „hárfaszerű” megszólaltatása.

A tétel második szakasza szervesen kapcsolódik az eddigiekhez. Károli szövege itt is a bűn és a Szentlélek szembeállítására, ősi harcára épít: „Az test ne uralkodjék az Szentléleknek felette. Ne uralkodjék mibennünk az bűn, hanem az igazság, ártatlanság és feddhetetlen élet. Mert teremtettünk Istentől az jó cselekedetekre, hogy azokban járjunk.” A szöveg először a narrátor szavai által kel életre. A teljes mű során először és utoljára itt engedi rá a szerző a zenekart a narrációra, ezúttal csak a D felhangjaival operáló, aláfestő kíséretet bízva a vonósok, a zongora, valamint a cimbalom iátékára.

A „test” szót a kórus veszi át, és ismétli jól érthetően deklamálva, minden nő és férfiszólam külön-külön és együtt is, mintha a szerző még inkább konkréttá akarná tenni, hogy az emberi testhez kapcsolódnak a bűnök. Első indulásra nagy szekundok dominálnak a kórus szólamaiban, másodikra kis tercek. Ezt követi egy fúvós közbeiktáltás (kvartokkal), aztán újra a kórus következik kvintekkel, majd szextekkel: mint vízbe dobott kő körül tágul egyetemessé a bűn köre. A tágulás végül kis szekund – mint a nagy szeptim fordítása – lépegetésben hal el.

Soprano
p con molto espressione
 A test. (t) a test. (t)

Alto
p con molto espressione
 A test. (t) a test. (t)

Tenore
p con molto espressione
 A test. (t) a test. (t)

Basso
p con molto espressione
 A test. (t) a test. (t)

Violini I
p

Violini II
p

Viole
p

Violoncelli
p

Draskóczy László: *Károli kantáta* – IV. tétel (részletek: 93–95. és 110–112. ütem felütéssel)

A szöveg kibontásának szakasza új zenei egységbe torkollik. Mintha az utolsó ítélet trombitáinak figyelmeztető hangjait hallanánk. A hangzás hasonló az első tétel fanfáraihoz. Itt is két – önmagában harmonikus – rendszer (ezúttal kis terc) hangzik fel, ám egymástól kis szekund távolságra, egy diszsonáns klastzerré ötvöződve. Ennek a szignálnak a hangzatait veszi át a kórus a „ne uralkodjék mibennünk az bűn” szövegre, olyan módon, hogy az első tételből már ismert minimál téma és ellenmozgás kombinációját használja. Ahogy az imént a „test”, most a „bűn” szó „ragad be”: a kórus ezt ismételteti. A zenekar a teljes tizenkét fokú hangsort bejárja, a kórus pedig a glissandók²⁹ és a Sprechgesang³⁰ eszközeinek használatával ennek is sokszorosát: a bűn

29 Csúszás.

³⁰ Az énekbeszéd Arnold Schönberg-től származó elnevezése és megvalósítása, ahol a szerző által a hangok pontos magassága sincs megadva.

mindent betölt! A folyamatnak azonban még itt sincs vége: a totális kakofónia egy unisono cisz-re fut ki. Egységessé válik a hangzás, de ez a cisz itt már a bűnben való egységességet jelképezi, amikor már a norma tagadása válik normává, amikor már „egy igaz sincs”. Elkésérítő állapot!

Mielőtt a tétel második nagy szakasza az előbbieket „tartalomjegyzékével” – melyben a szerző a kórus segítségével hat ütemben összefoglalja a szakasz címszavait – lezárulna, egy generálpauzát³¹ követve ismét a „Szentlélek”-é lesz a főszerep. A recitativóból már ismert 3 hangú, szekvenciálisan ismétlődő motívumot halljuk kánonszerűen, szoprán-alt-tenor-basszus belépési sorrendben ereszkedve alá, ahogy Bach *Magnificat* „Gloria et Spiritui Sancto” szövegén történik.

Draskóczy László: *Károli kantáta* – IV. tétel (144–149. ütem felütéssel)

A tétel harmadik szakaszában a narráció, a recitativo, valamint a Sprechgesang után az énekbeszéd újabb fajtáját emeli be eszköztárába a szerző: a harmonizált gregorián éneket. Egészen pontosan egy gregorián zoltártónusok stílusában komponált háromsoros dallamot illeszt a már egyszer elhangzott szövegre. A dallam indítómotívuma a jól ismert r-d-r-m-r – három hangból álló minimál motívum. Az a capella³², homofon módon, világos harmóniákkal alátámasztott dallam háromszor hangzik el, a szöveget ezzel három részre osztva. A tagolást aláhúzza egy-egy hat-ütemes, háromnegyedes közjáték – első ízben két fuvola + két oboa, másodízben négy szólóhegedű játéka –, mely ismét a háromhangú, szekvenciálisan ereszkedő Szentlélek-motívum egy-egy variánsa. A szakaszból kicsendülő „tisztaság, ártatlanság” és harmónia, valamint a szentháromságra utaló hármassokkal való játék egyértelművé teszi, hogy a szerző a bűn hosszas taglalása után elérkezettnek látja az időt arra, hogy megmutassa, milyen életre számíthat, aki „helyet ad a Szentlélek Istennek”. A szakaszt – és egyúttal a tételt is – egy gregorián utánérzésű négysoros, egy szál kürtre komponált, gyönyörűen megformált dallam zárja, hasonlatosan a második tétel trombitaszólójához, megerősítve ezzel is a hídforma ívét.

V. Sursum corda – *Bízzatok! Ne csüggedjetek!*

Az utolsó ítélet – már több alkalommal hallott és emlegetett – trombitái után, immár a győzelem fanfárja szól. A klasszikus eszközöket felvonultató – Mendelssohn-remi-

³¹ Minden szólam elnémul, egységes szünet, csend.

³² Hangszeres kíséret nélküli, énekelt zene.

niscenciát, sőt filmzenei hatásokat is hordozó – tétel ezúttal a korszakformáló *Luther-korál*t idézi. A korál – az eddigiek értelmét kiterjesztve – már nem a bűnökről, hanem azok okáról, az ősellenségről szól. Ám abban is túlmutat az eddigieken, hogy a bűnök legyőzéséhez Isten Szent Fiának, Jézus Krisztusnak a segítségét ígéri.

„Erős vár a mi Istenünk,
Jó fegyverünk és pajzsunk.
Ha Ő velünk, ki ellenünk?
Az Úr a mi oltalmunk.
Az ő ellenség
Most is üldöz még,
Nagy a serege,
Csalárdság fegyvere;
Nincs ilyen több a földön.
Erőnk magában mit sem ér,
Mi csakhamar elesnénk,
De küzd értünk a hős vezér,
Kit Isten rendelt mellénk.
Kérdezed: ki az?
Jézus Krisztus az,
Isten szent Fia,
Az ég és föld Ura,
Ő a mi diadalmunk.”³³

Nehéz választani az élénk rajzolt portrék közül, ki volt igazán Draskóczy László. Tanár, zenepedagógus? Himnológus, zenetudós? Karmester, karvezető? Vagy zeneszerző? Nyilván mindegyik volt. Saját magát leginkább kántornak vallotta. És valóban kántor volt ő abban a magasabb rendű értelemben, hogy tanári, hangszeres és zeneszerzői tudását annak szolgálatába állította, hogy az Istennek szóló zenei áldozat minél tökéletesebb legyen.

Melléklet – válogatás Draskóczy László műveiből:

Népi kísérőzenék:

Koreográfus: Novák Ferenc
Erdélyi táncok
Cigányszüit
Három tánc gyermekeknek
Karikázó és kanásztánc
Esthajnali csillag
Rábaközi paraszttverbunk

³³ Martin LUTHER: *Ein feste Burg* (Payr Sándor fordítása) – ÉNEKESKÖNYV a magyar reformátusok használatára – A Magyarországi Református Egyház kiadása, Bp., 1948, 390. ének.

Bagi táncok
Három magyar paraszttánc
Karikázó
Három erdélyi tánc

Koreográfus: dr. Osskó Endréné Magda

Ugrós variációk
Évszakok I-II-III-IV
Dús
Madocsai táncok
Fergeteges
Székely táncok
Perlekedők

Koreográfus: Kelemen József

Arass, rózsám, arass

Koreográfus: Somogyi Tibor

Leánytánc

Koreográfus: Molnár István

Kun verbunk
Kunsági botoló

Koreográfus: Péterffy Attila

Kónyi verbunk

Népdalcsokrok:

Most jöttem Erdélyből
Két dalcsokor
Széki dalok
Madárka, madárka...
Túl a Tiszán...
Három székely népdal

Dalok, kamara- és zenekari művek az életmű első feléből:

Három dal József Attila verseire (ének + zongora) – 1961

Száz éjszakán / Ének, hajolj ki ajkamon / Talán eltűnök hirtelen

Nyitány (szimfonikus zenekarra) – 1963

Concertino zongorára és kamarazenekearra – 1963

Leánysírató (ének + zongora; ének + kamarazenekearra) – 1964

Bemutató: Magyar Rádió (Tokody Ilona + vez. Bolberitz Tamás; Lukács Gyöngyi
+ zong. a szerző)

- Lidérc* (szoprán hangra zongorakísérettel, Weöres Sándor versére) – 1965
Négy tétel vonósnégyesre – 1965
Epitaphium / Kánon / Scherzo / Adagio
Suite (5 tétel szóló fuvalára) – 1966
Epitáf (Kepes Sára verse basszus énekhangra zongorakísérettel) – 1968
Que tu es belle, mon amie – Epithalamium (alt hangra zongorakísérettel) – 1969
Magnificat (ének + zongora)
Ballo Ongaro (táncsorozat a lőcsei tabulatúrák gyűjteményéből – kamarazenei karra)
 – 1970
Arioso és rondó (zongorára) – 1971
 Megjelent: szerzői kiadás, 2005
Állatmesék – táncjáték négy képben Ezópusz meséi nyomán (szimfonikus zenekarra)
 – 1973
Öt gyermekdal két brácsára – 1978
Énekeljünk mindnyájan (karácsonyi népdal – ének + zongora). Bemutató: Magyar Rádió
Korondi táncok (klarinét + zongora) – 1981
 Megjelent: Editio Musica Budapest, 1981 (Z. 12 064)
 Bemutató: Magyar Rádió (Horváth László + Körmendy Klára)
Hungarian Dances From Transylvania (for Alto saxophone and Piano),
 Megjelent: Edition Darok, 1992 (EDL 1103)
Korondi táncok tárogatóra és cimbalomra,
 Megjelent: szerzői kiadás – 2005,
 Bemutató és hanglemezfelvétel: Nagy Csaba + Herencsár Viktória
 Hanglemez kiadása: Kuruc idők zenéje (Hungaroton HCD 32339) /8'/
Népdal-Szonatina (két klarinét)
 Megjelent: Editio Musica Budapest, 1981 (Z. 12 063)
Old Hungarian Dance Suite (Flute and Harpsichord or Piano)
 Megjelent: Edition Darok, 1992 (EDL 3101)
4 Hungarian Folk Songs (two flutes, two oboes, two clarinets, two saxophones)
 Megjelent: Edition Darok, 1992

Egyházi kórusművek az életmű második szakaszából:

- Áldjon meg téged* (ötszólamú kánon bibliai szövegre) – 1979
Az Úr Istent magasztalom (két hegedűre és háromszólamú vegyes karra) 1979
52 egyszerű kórustétel háromszólamú vegyes karra – 1981
Győzhetetlen én kőszálom (vegyes kar) – 1985
Jövel, Szentlélek Isten (háromszólamú vegyes karra kisenekari kísérettel) – 1985
Adjunk hálát mindnyájan (vegyes karra) – 1995
Rajta, ifjak – a református gimnáziumok indulója (vegyes karra, Vizi I. szövegére)
 – 1999
Jöjj, élő víz (vegyes karra és orgonára, Gerzsenyi Sándor szövegére) – 2005
Amint vagyok (négyszólamú női karra) – 2006
Józsue hitvallása (vegyes karra szólókvartettel) – 2007

Jézus szeret (vegyes karra) – 2007
Bonhoeffer éneke (vegyes karra) – 2007
Jelige (vegyes karra, bibliai szövegre Mt 11: 28) – 2007
A nagy mélységből szüntelen (vegyes karra)
Három szakrális tétel (vegyes karra) – 2008
 Kyrie
 Sanctus
 Agnus Dei
Cor meum (vegyes karra szólókvartettel)
 Cor meum
 Soli Deo gloria
 Amen
Tehozzád jövünk már Istenünk (vegyes karra) – 2009
Kész a szívem, Istenem (hatszólamú kánon az 57. zsoltár szavaira) – 2009
Szent Ferenc Naphimnusa (vegyes karra és szimfonikus zenekarra) – 2009
Fogadj el, Jézusom (vegyes karra) – 2017

Irodalomjegyzék

- BERKESI Sándor: *Draskóczy László emlékezete* = *Országút*, 2020, 2020/04/21. sz.
- BÓDISS Tamás: *A Károli Kantáta bemutatója elé* = *Reformátusok Lapja*, 2005, 40. sz., 4.
- DRASKÓCZY László: *Korondi táncok*. Bp., EMB, 1981.
- DRASKÓCZY László: *Népdal-szonatina két klarinétra*. Bp., EMB, 1981.
- HOLLÓ Péter – VÁJSZ Balázs: „Az Ige kőszájként megáll”: *Interjú Draskóczy Lászlóval* = *Sola Scriptura*, 2006, 3. sz., 5–41.
- KOCSÁR Balázs: *A Debreceni Filharmonikus Zenekar 2005–2006. évi terveiről* = *Zenekar*, 2005, 4. sz., 21–22.
- TÁRKÁNYI Botond: *Énekeljétek az Úrnak!* = *Reformátusok Lapja*, 2014, 11. sz., 12.
- THALY Loránt: *Eolhárfá*. Bp., Vita, 1926.

Szabó Balázs¹

Gárdonyi Zsolt

Ó és új

A Kodály-tanítvány zeneszerző, zenetörténész és egyházzeneész Gárdonyi Zoltán, valamint fia, a zeneszerző és orgonaművész Gárdonyi Zsolt munkássága meghatározó a magyar református egyházzene modern kori történetében: kompozícióikkal, zenetudományi és zeneelméleti kutatásaikkal, valamint pedagógiai tevékenységükkel döntő mértékben járultak hozzá e sajátos művészetnek a kommunizmus évtizedei alatti túléléséhez, majd a rendszerváltozás után újjáéledéséhez. Jelen tanulmány Gárdonyi Zsolt életútjának rövid összefoglalását és életművének vázlatos bemutatását tűzte ki célul.

Gárdonyi Zsolt 1946. március 21-én született Budapesten Gárdonyi Zoltán és Wallarbenstein Ilona középiskolai ének- és zenetanár második gyermekeként; testvére, Hajna szintén a zenészpályát választotta hivatásául. Gárdonyi Zsolt először zongorázni és csellózni tanult, majd tizenöt évesen Kárpáti József orgonánövendéke lett a mai Járdányi Pál Zeneiskola elődintézményében. Egy évvel később már a Bartók Béla Zeneművészeti Szakközépiskolába járt Gergely Ferenc orgona- és Sugár Rezső zeneszerzésosztályába. Az érettségit és a sikeres felvételit követően a Zeneakadémián folytatta tanulmányait: orgonatanára továbbra is Gergely Ferenc, zeneszerzéstanárai Szervánszky Endre és Farkas Ferenc voltak. Fontos szerepet játszott zenei fejlődésében Ferenczy György, aki a fiatal muzsikuszongorajátékát fejlesztette magas színvonalra.

A magyar zenei és szellemi élet állapotát, a reá váró szakmai lehetőségeket felmérve Gárdonyi Zsolt 1968-ban a külföldre település mellett döntött: a tanulóévek Németországban, a Detmoldi Zeneművészeti Főiskolán zárultak le, ahol a legmagasabb szintű egyházzeneész-képesítés mellett orgona-, valamint zeneelmélet-tanári diplomát szerzett. Ezt követően az észak-németországi Wildeshausenben élt, ahol az Alexanderkirche karigazgatójaként és orgonistájaként működött, emellett tanított az oldenburgi egyházkerület kántorképzőjén, valamint óraadóként a detmoldi Zeneművészeti Főiskolán. Az 1970-es években kezdte meg 2016 novemberéig tartó nemzetközi hangversenyzői tevékenységét, amelynek során elsősorban Bach, Liszt, Franck, Dupré és Messiaen műveit játszotta, valamint sikerrel teremtette meg édesapja és a maga orgonazenéjének előadói tradícióját. Gárdonyi Zoltán feleségével és leányával ekkor már szintén Németországban élt, ahová 1972-ben telepedtek át Magyarországról.

Gárdonyi Zsolt 1975 és 2011 között Würzburgban a Zeneművészeti Főiskola professzora, a zeneelmélet tanszak vezetője volt. Itt elsősorban a tonalitás fogalmának átfogó értelmezéséhez fejlesztett ki új módszereket, különös tekintettel a romantika, az impresszionizmus és Olivier Messiaen harmóniavilágára. Zeneszerzőként és koncertező orgonaművészként nagy hangsúlyt fektetett rá, hogy a zene elmélete és gya-

¹ Zenetörténész, a Széchenyi István Egyetem Művészeti Kar egyetemi docense.

korlata között létrejön egy olyan híd, amelyen áthaladva a hangszeres repertoár birtokbavétele és az improvizáció egyaránt könnyebbé válik. Számos egykori tanítványa ma különböző németországi főiskolákon tanít. Pedagógiai munkásságának tanulságait kisebb tanulmányok mellett két nagyobb szabású publikációban foglalta össze: 1980-ban, majd átdolgozott kiadásban 1991-ben a Möseler Kiadó gondozásában jelent meg a *Kontrapunkt. Fugenstrukturen bei J. S. Bach*, amelynek *J. S. Bach ellenpontművészete* címet kapott magyar változatát 2022-ben adta ki az Editio Musica Budapest; ugyancsak a Möseler Kiadónál 1990-ben, átdolgozott kiadásban 2002-ben látott napvilágot Hubert Nordhoffal közösen írt *Harmonik* című könyve, amely *Összhang és tonalitás. A harmóniatörténet stílusjegyei* címmel 2012-től a Rózsavölgyi és Társa cég jóvoltából magyarul is olvasható, második kiadása 2017-ből való.

Gárdonyi Zsolt zenéjét, orgonajátékát és kutatásainak eredményeit világszerte élénk érdeklődés fogadta: többek között Amsterdam, Barcelona, Bayreuth, Birmingham, Budapest, Bécs, Denver, Düsseldorf, Edinburgh, Frankfurt, Hannover, Hága, München, Oslo, Porto, Stockholm zeneművészeti és egyházzenei főiskoláin tartott zeneelméleti előadásokat és orgonakurzusokat.

Kapcsolata szülőhazájával az 1990-es évek elejétől erősödött meg újra: rendszeressé váló hangversenyei, valamint Budapesten és több vidéki városban rendezett kurzusai adtak alkalmat a vele való személyes találkozásra. Az általa kezdeményezett kottakiadványok a korábbiaknál jóval szélesebb körben tették elérhetővé a két Gárdonyi kompozícióit az érdeklődők számára, amelyeket több CD-lemezen is rögzítettek neves előadók közreműködésével. Jó lehetőséget jelentettek a Gárdonyi-életművek alaposabb megismerésére a többnapos székesfehérvári és a kecskeméti Gárdonyi-fesztiválok (2006 és 2016); a két zeneszerző műveit az utóbbi években tanulmányok sora, mindenekelőtt a 2016-ban a Kálvin Kiadó által megjelentetett *Nemzedékről nemzedékre – Tanulmányok, visszaemlékezések* szövegei vetették alapos elemzés alá.

Gárdonyi Zsoltot 1979-ben Bajor Állami Díjjal, 2000-ben a Debreceni Református Hittudományi Egyetem díszdoktori címével, 2011-ben a Magyar Köztársaság Elnökének Érdemérmével tüntették ki. 2016. június 18-án a Magyar Tudományos Akadémia dísztermében vehette át a Magyar Örökség díjat, életműve (édesapjával együtt) így elfoglalta helyét a „Magyarság Láthatatlan Szellemi Múzeumában”. 2022-ben a Magyar Köztársaság elnöke a Magyar Érdemkereszt lovagkeresztje polgári tagozatának adományozásával ismerte el kiterjedt munkásságát.

Zeneszerzői műhelyét egy 2000-re datált magánjellegű feljegyzésében Gárdonyi Zsolt így jellemezte: „Zeneszerzői tevékenységem súlypontja az orgonazenében, illetve az orgonának az egyéb hangszerekkel és a kórushangzással való összekapcsolásában érzékelhető. Ezen belül különös vonzalmat és elkötelezettséget érzek a cantus-firmuskötődésű műfajok irányában, amelyeknek sokrétűsége munkásságomban a rövid korálfeldolgozásoktól a legkülönfélébb nagyobb formákig terjed. A nemzetközi egyházzenei élet különböző fórumaitól kapott zeneszerzői felkérések és bemutatók nyomán éppen a korál-kötődésű műfajokban keletkezett számos jellegzetes kompozícióm.”²

² Részlet Gárdonyi Zsoltnak a Tiszántúli Református Egyházkerület püspökéhez, dr. Fekete Károlyhoz írott magánleveléből.

Az életmű első, Magyarországon keletkezett fejezetére a fentiek még kevésbé érvényesek. A Kodály-iskola hagyományát követően fontos szerepet játszottak benne a magyar népzene által inspirált kompozíciók, így a népdalokat feldolgozó *Szvit klarinéttra és zongorára* (1965) és az erdélyi táncdallamokra épülő *Fúvósnégyes* (1965), amely később fúvósötösre átírva a *Divertimento* címet kapta (1977). Ide tartozik a *Hat magyar népdal énekhangra és zongorára* (1965) is. A vokális műfajokat József Attila és Weöres Sándor verseire írott dalok képviselik, a kamarazenét a *Szvit oboára és zongorára* (1964–1965), a *Három miniatűr fuvolára, klarinéttra és brácsára* (1966), a *Négy zongoradarab* (1966) és a *Három rondó fúvóstrióra* (1967). E művek egy részét német kiadók utóbb nyomtatásban is megjelentették. Ugyancsak Németországban készült el a *Kamarakonzert oboára, orgonára és vonószekarra* (1982), amelynek tematikája szintén a zeneakadémiai tanulóévekben gyökerezik.

A sok évszázados múltra visszatekintő német protestáns orgonistahagyományba való betagozódás során azután valóban a cantus firmusok, a „kölsönvett-kölsönkapott” melódiák művészi feldolgozása került Gárdonyi érdeklődésének homlokterébe. A zeneszerzés ezen önálló, az orgonajáték művészetével szoros összetartozó ágazatát a XX. század közepéig a nyugati egyházzenei körökkel szoros kapcsolatot ápoló magyar muzsikuskok még magas szinten művelték, ám a kommunista uralom, amely többek között a liturgikus orgonajáték hazai elsozadásával járt, megtörte e hagyományt, s megnehezítette annak továbbörökítését. Az egyházzene olyan elkötelezett művelői, mint Gárdonyi Zoltán, Sulyok Imre, Lisznyai Szabó Gábor vagy Koloss István a maguk műhelyében természetesen számos gyűlekezeti ének hangszeres vagy kórusfeldolgozását készítették el (elsősorban saját egyházuk repertoárját gyarapítva), s a kántorképzők növendékeit lehetőség szerint igyekeztek beavatni a cantus firmusfeldolgozás művészetébe. Ugyanakkor tény, hogy ezt a különleges kompozíciós gyakorlatot Magyarországon soha nem értékelték olyan magasra, mint Nyugat-Európában, a korálfeldolgozás különböző orgonás műfajai (például a korálelőjáték, korálpertita vagy korálfantázia) egy Bartók és Kodály által meghatározott zenei hagyományban marginális jelenségek.³ Nem beszélve arról, hogy a magyar iskolában máig az egyik legfontosabb szempont a zeneszerzői eredetiség.⁴ A cantus firmus-feldolgozás inkább szekunder zeneszerzői tevékenységnek, kompozíciós stúdiumnak számít, kivéve, ha magyar (esetleg más népek) népzenejéről van szó – a népdalfeldolgozásoknak Bartók, Kodály, Lajtha és Ligeti adta meg aranyfedezetét.⁵

Erről a szerteágazó kérdésről Kodály a *Magyarság a zenében* című, 1939-ben publikált tanulmányában a következőket írta: „Egy 1547-ben megjelent latin zeneelméleti könyvben (Glareanus: *Dodekachordon*) olvassuk ezeket: »Korunkban rég felvetett kérdés, mi érdemel nagyobb dicséretet: egyszólamú egyszerű dallam kitalálása, vagy

³ Nem véletlen, hogy a magyar zeneszerzés legjelentősebb mesterei vagy egyáltalán nem, vagy csak csekély számban alkottak orgonaműveket.

⁴ Ez alól a pedagógiai irodalom némiképpen kivétel, hiszen itt gyakori a barokk-klasszikus formamodelllel való játék – persze a legjobb darabok itt is sikerrel ötvözik a neoklasszikus formálást a rendszerint a folklór által inspirált tematikával: e vonatkozásban Járdányit említem első helyen.

⁵ Az utóbbi években mindazonáltal pozitív változás figyelhető meg az egyházzene területén: az idősebb generációból többek között Vajda János és Orbán György, a fiatalabb komponisták közül például Virágh András Gábor jelentkezett a gyűlekezeti énekanyag figyelemre méltó művészi feldolgozásaival.

több szólam hozzátétele már meglevő, más által kitalált dallamhoz.« A XVI. században tehát még élesen különvlik a dallamszerző, *Phonascus*, és feldolgozó, *Symphoneta*, mint Glareanus elnevezi. Tudjuk, hogy a többszólamúság eleinte csak kész dallamok feldolgozása. Az egyházi zene az ősi gregorián témákra, de gyakran világi *chansonok*-ra is, a világi zene pedig jobbára ismert, közzsájon forgó dallamokra épült. Ezek szerzőit nem tartották számon, nevük csak kivételesen maradt fenn. Glareanus úgy véli, hogy mindkétfajta zenei tevékenység inkább veleszületett ösztön munkája, mint megtanulható művészet. »Ez lehet az oka, hogy olyanok is kitűnnek dallamok kitalálásában, akik a zenéhez semmit sem értenek.« Egy emberben is találkozhatik mind a két képesség, de ő azt vizsgálja, melyik előbbre való. A dallamnak adja az elsőséget. Mert ez a voltaképpen első kitalálás, alapeszme, s mert hasznosabb: sokak gyönyörűségére szolgál, míg a többszólamú zenét az igen művelt emberek közül is valójában nem sokan értik. Dicsérik ugyan, mikor hallják, nehogy műveletlennek látszanak. De legtöbbször csak a dallamot tudják követni. [...] De ne feledjük: egyrészt Glareanus nem érte meg a többszólamú zene igazi fénykorát, Palestrinát, Lassót, akik sokszor szintén csak *symphoneták*, mint később még Bach is. Nem érte meg oly művek születését, amelyekben az alapul vett dallam csak ürügy: vagy hivatalosan kötelező, mint egyházi zenében a liturgikus téma, Bachnál a korál; vagy valami hagyományhoz kapcsolódás a célja, de sokkal több a kitaláló erő és eredetiség a »feldolgozásban«, mint a témában. Másrészt Glareanus önnönmagával is ellenkezésbe jut. Könyvében ugyanis több mint száz többszólamú darabot közöl, s ki nem fogy szerzőik, különösen Josquin dicséretéből.”⁶

Ha Gárdonyi Zsolt életművét e nézőpontból vizsgáljuk, eredetiségét mindenekelőtt a harmóniakezelésben fedezhetjük fel, amellyel a romantika és a XX. századi zene akkordkészleteit akár több évszázaddal korábbról való cantus firmusokkal kapcsolja össze. Ennek a harmóniakezelésnek a kialakításában meghatározóak voltak számára azok az impulzusok, amelyeket Bach, Franck, Liszt, Debussy, Ravel, Szkrjabin, Frank Martin és Olivier Messiaen műveinek tanulmányozása, tanítása és előadása közben szerzett. Jóllehet az általa használt harmóniák rendkívül színesek, zeneszerzői műhelyére még vokális műveiben sem jellemző a szövegek madrigaleszk kezelése – a cantus firmus sokkal inkább az elaboratio számára konkrét ötleteket adó alapanyagként, mintsem szubjektív-illékony hangulatok kifejezőjeként válik fontossá. Ahogyan maga a zeneszerző utalt rá: „A zenémmel foglalkozó kollégákkal beszélgetve néha felmerült, hogy a kompozícióimban megragadható impresszionista hatásokat én másképp értelmezem, mint a kizárólag esztétikai háttérrel fogalmazók: ezt a kifejezést én ugyanis mindig diasztematikus megközelítésben (vagyis a hangmagasságok rendjére / viszonyaira nézve) használom, nem pedig mint a kifejezésformák egyfajta hangulati gesztus-kategóriáját. Az én zenémben tehát az akkordkészlet és a harmóniák egymásutánja annál könnyebben leírható, minél járatosabb valaki Debussy és Ravel nyelvezetében, illetve a nem-impresszionista Szkrjabin zenéjében.”⁷

⁶ KODÁLY Zoltán: *Magyarság a zenében* = Uő: *Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok II.* Szerk. BÓNIS Ferenc, Bp., Zeneműkiadó Vállalat, 1964, 235–260.

⁷ Részlet Gárdonyi Zsoltnak e tanulmány szerzőjéhez írott, 2021. november 16-ra datált magánleveléből.

Gárdonyi Zsolt legtöbb kompozíciója e gondolatok jegyében készült. Cantus firmus alapú fontos orgonaművei, illetve ciklusai: *Zehn Choralimprovisationen* (1976); *Meditation „Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort“* (1990); *Die sieben letzten Worte Jesu am Kreuz* (1996); *Fünf Orgelchoräle nach dem Genfer Psalter* (1987–1997); *Toccata „Ein feste Burg“* (2017); *Lift High the Cross* (2019); *Toccata „Veni Creator Spiritus“* (2020). A kórusművek közül első helyen áll a magyar énekkarak körében különösen kedvelt *Hálaadó ének* (1982); *8. genfi zsoltár* (1993); *Dévai Bíró Mátyás intelme* (2000); *Der Mond ist aufgegangen* (2016); *Stille Nacht* (2018); valamint legújabb művei, a három ismert gyülekezeti éneket feldolgozó *Veszprémi kantáta* (2021) és a Károli Gáspár Református Egyetem alapításának 30. évfordulójára komponált, a 134. genfi zsoltár dallamát felhasználó *Áldáskíváns* (2022). Az orgonás kamarazene területéről: *Fantázia egy magyar hálaének dallamára négy harsonára és orgonára* (1987); *Variációk csellóra és orgonára* (1988); *Sonata da chiesa trombitára, harsonára és orgonára* (1993); *Dresdner Concertino három trombitára, három harsonára és orgonára* (2006). Legnagyobb szabású oratorikus műve, a szopránszólóra, kórusra és zenekarra írott *Die Verkündigung* oratórium (1983), valamint a női karra, oboára és orgonára szánt *O-Antiphonák* (2012) több tételében is felbukkannak ismert koráldallamok.

Természetesen Gárdonyi Zsolt nem kizárólag cantus firmus kompozíciókat írt: saját invencióból táplálkozik a baritonra, kórusra, fúvósokra és orgonára készült *David's Danklied* (1970); a mezzoszopránra és orgonára komponált *Magnificat* (1975); a vegyes kari *Valse triste* (1979); a Magyar Reformátusok II. Világtalálkozója óta rendkívül népszerűvé vált *Magyar ének* (1991); az *Ein Tag vor dem Herren* motetta (2011). Az orgonaművek közül ide tartoznak a francia hatásról árulkodó *Grand Choeur* (1979); a *Preludio con fuga* (1985); az *Hommage*-ok sorozata (Dupré, Bach, Liszt és Reger tiszteletére, 1976 és 2002 között). A kamarazene-darabok közül a *Rapszódia harsonára és orgonára* (1980); a blockflötére és orgonára írott *Három etűd* (1987); a *Három tétel fuvolára és orgonára* (2001); a *Duplum oboára és orgonára* (2006) érdemel e helyen említést.

Jóllehet Gárdonyi Zsolt tevékenységének középpontjában a művészi igényekkel megkomponált, magasrendű és jól előadott egyházzene eszméje áll, életművének markáns részét képezi a jazz inspirálta kompozícióinak sora, amelyek igen sikeresnek bizonyultak. Kiemelkedik közülük a stabil repertoárdarabbá vált, világszerte gyakran játszott *Mozart Changes* (1995), amely Mozart *D-dúr zongoraszonátájának* (KV 576) fináléjából vett témát parafrázálva formál szellemes jazzminiatűrt. Hasonló indítástból keletkezett az Erroll Garner, Art Tatum és Oscar Peterson előtt tisztelgő *Egatóp* orgonára (2010); a *Blues trombitára és orgonára* (2011); a kórus- és orgonaváltozatban egyaránt megjelent *Encore* (2016); a *Swing hegedűre és orgonára* (2022). A műcsoportot gyarapítja még három spirituáléfeldolgozás vegyes karra (a cappella, illetve orgona- vagy zongorakísérettel): *Singin' wid a Sword* (1994/1996), *Somebody's knockin' at your door* (1997) és *Just A Closer Walk with Thee* (1997).

Azonos cantus firmus mindazonáltal több különböző műfajú kompozíció alapja is lehet: jó példa erre az 1979-ben keletkezett, kéziratban maradt *Aerophonia kilenc rézfúvósra és orgonára*, amelynek cantus firmusa (a „Nagy hálát adjunk az Atya Istennek” kezdetű XVI. századi dicséret) 1982-ben a vegyes karra és orgonára írott *Hálaadó ének* alapja lett. Utóbbi darab átdolgozása mezzoszopránszólóra és orgonára a *Cantus*

Hungaricus (1987); míg az *Aerophonia* újrhangszereléséből jött létre 1988-ban a négy harsonára és orgonára írott *Fantázia egy magyar hálaének dallamára*. Több hasonló példát is hozhatnánk.

Gárdonyi Zsolt harmóniakezelését és jellegzetes orgonás írásmódját a 2017-ben keletkezett *Toccata Ein feste Burg* első ütemeinek elemzése mutatja be. A kompozíció az európai zenetörténetben a XVI. század óta élő, a késő barokkban elsősorban a hangszeres virtuozitás reprezentálására szolgáló műfajt kombinálja a cantus firmus-feldolgozás nagy hagyományokkal bíró válfajával, az orgonakorállal. Ösbemutatójára – a reformáció ötszázadik évfordulóját köszöntő ünnepi események sorát gazdagítva – 2017. július 5-én a müncheni Dómban (Frauenkirche) került sor Hans Leitner dómorgonista előadásában. Magyarországi bemutatóját tíz nappal később hallhatta a közönség a Sükorói Zenei Nyár 2017 fesztiválon július 15-én a református templomban, ahol Gárdonyi Zsolt fia, az egyházzenei működtető Dániel szólaltatta meg édesapja új darabját.

A reformáció zenei szimbólumának tekintett korált soronként dolgozza fel Gárdonyi Zsolt, a dallamsorokat a műveire általában is jellemző, a szilárd struktúrákat fel lazító, a barokk toccataírásmódot idéző közjátékok választják el egymástól. A harmóniakezelés a kortárs zene komplex harmóniavilágában helyezi el a majdnem ötszáz éves melódiát, a dallam első felét a manuálon, a második felét a pedálon megszólaltatva, az utolsó dallamsor nagy apoteózisával.

The musical score is written for a grand staff (treble and bass clefs) in 4/4 time, with a tempo marking of 58. The first system begins with a forte (*ff*) dynamic and a *liberamente* marking. The second system continues the piece with various chords and melodic lines. The third system shows a more complex harmonic structure with multiple chords and a melodic line in the bass.



© 2017 by Zsolt Gárdonyi

Gárdonyi Zsolt: *Toccata Ein feste Burg*, 1–13. ütem

Az első két ütem a gyorsuló ritmusértékek (nyolcad → triola) révén felkiáltásként ható pedálanyaga a C-/lá-pentaton halmaz hangjaiból áll, a kezdő kvint után kvartlépésekből álló, felfelé törő hangpárokká szerveződve. A második ütem negyedik negyedén a szopránban megjelenő cantus firmus első hangja alatt f-moll szeptim szekundfordítása szólal meg, amely azonban váratlanul egy Asz akusztikus undecimakkordba fordul a második dallamhang kíséretében (az akkord bővített undecimájával, a D-vel a basszusban). Ennek a harmóniának a hangkészletéből gazdálkodik a harmadik ütem a bevezetésre rimelő, ezúttal a felső szólamba került *liberamente* tizenhatodmenete. A cantus firmus a folytatásban továbbra is a felső szólamban marad, egy Desz-dúr szeptim és egy F-/ré-pentaton halmaz hangjaival megtámasztva, hogy az ötödik ütemben a harmóniasor egy F-akusztikus tredecimakkord által meghatározott felülethez érkezzen, amely az első dallamsor maradék öt hangjának háttérét adja.

A hetedik ütem utolsó negyedétől – a kezdőütemekre visszaautalva – újabb, ezúttal lefelé induló, F/dó-pentaton pedálfiguráció vezet a második dallamsorhoz (8–12. ütem). Bár az utolsó két hang (E + Fis) kilép a hangkészletből (utóbbi egy fisz-félszűk akkord alaphangjává válik), az ereszkedő kvarthangpárok szerves logikai egységbe forrasztják az előzményekkel a nyolcadik ütem anyagát.

A folytatásban a klasszikus kvintesis-szekvenciára épülő harmóniasor bontakozik ki, míg azonban az alaphangok a pedálban a Fis-H-E-A-D-G lépcsőfokokon át halad-

nak a tizenegyedik-tizenkettedik ütem záradéka felé, felépítményeik komplex tartalmakat hordoznak: alterációkkal és figurációkkal telített akkordszövetet hallunk.

A nyolcadik ütem végén fisz-félszűk szeptim, a kilencedik ütem első két negyedén H-akusztikus szeptim, harmadik negyedén félszűkre váltó e-moll szeptim, a tizedik ütemben A-dúr hármashangzat, majd d-félszűk szeptim és g-moll szeptim követi egymást. A tizenegyedik ütem első negyedén a szekvencia természetes lezárásához, egy C-alapú akkordhoz érkezünk, amely azonban itt egy C-akusztikus szeptim szekundfordításaként jelenik meg. Így alkalom nyílik rá, hogy a pedálszólam még egyszer felidézze a már ismerős kvarttmotívumokat, majd a tizenegyedik ütem utolsó negyedén álló B-dúr nónakkordról autentikus szekundlépéssel érkezünk a tizenkettedik ütem – az eseményekre pontot tevő – C-dúr hármashangzatára.

Az összetett harmóniai folyamat rendkívül jól követhető az akkordok optimális felrakásának köszönhetően: az orgonafaktúra csiszolt kidolgozása a zeneszerző átfogó repertoárismeretére, illetve annak aktív birtoklására támaszkodik.

Gárdonyi Zsolt hallgatóit nemcsak műélvezetben, de lelkiileg tápláló és hitben erősítő élményekben kívánja részesíteni a legmagasabb művészi ideálokat követő, ugyanakkor a legszélesebb nyilvánosság számára is érthető és befogadható kompozíciói által. Műveiből egy XXI. századi symphoneta portréja rajzolódik ki, akinek zenéjében a régi cantus firmus gyakorlat és a modern harmóniavilág, a kánon és a progresszió találkozik – az „ó” és az „új” inspiráló szintézisét állítva elélni.

Irodalomjegyzék

- KODÁLY Zoltán: *Magyarország a zenében* = Uő: *Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok II.* Szerk. BÓNIS Ferenc, Bp., Zeneműkiadó Vállalat, 1964, 235–260.

Egykor népszerű misék zenetörténeti távlatból

Potyó István¹

Ruzitska György miséi

A reformkori Kolozsvár zenei életének meghatározó alakja a bécsi származású Ruzitska György, aki a helyi konzervatóriumban és különböző intézményekben kifejtett tevékenysége mellett jelentősen foglalkozott az egyházi zenével, főleg a Szentháromság (piarista) templomban. A kapcsolat nem véletlen, mert Ruzitska már iskolai éveitől kezdve szoros kapcsolatban állt a kegyesrendi szerzetesekkel.

Az egyházi zene iránti érdeklődése korán megmutatkozott, és így vált az iskolához tartozó piarista templom orgonistájának segédjévé. Megfigyelve Volkert Ferenc kar-nagy tevékenységét, eltanulhatta tőle az orgonajátszás és -regisztrálás művészetét. Szorgalma és tehetsége révén Placidus atya tanítványa lehetett, aki a város elismert művésze volt, és olyan zeneszerzőkkel állt baráti viszonyban, mint Preindl, Krommer és Joseph Haydn. Ugyancsak az említett atya közbenjárása révén kapott megbízást mint orgonista az egyházi ünnepek alkalmával, amelynek egyikén Joseph Haydn vezénylete alatt játszhatta a nagy szerző miséjének generálbasszusát.² Miután 1810-től Kolozsvárra került, nem szakadt meg a kapcsolat a zenei központtal, mert 1814-ben a Bánffy család hosszas látogatást tett Bécsben, és ekkor adódott lehetősége a főváros zenei keringésébe bekapcsolódni. Joseph Preindl, aki a Stephansdom orgonistája volt, felfigyelt a fiatal művész tehetségére, és felajánlotta neki a fővárosi Peterskirche orgonistaállását, de ezt Ruzitska elutasította. Ebben a zenei miliőben a nemességnek Béccsel és Budapesttel való kapcsolata nagyon fontosnak bizonyult a jelentős zenei partitúrák beszerzése és a kortárs zenei irányzatok megismerése szempontjából. Mindezen tapasztalatok és egyházzenei események fontos részét képezték az ifjú Ruzitska képzésének, és ennek köszönhetjük, hogy ezt a hagyományt megfoganasította a kincses város templomaiban, illetve hatással voltak a szerző alkotói világára is.

A mise műfajban Ruzitska György tollából öt alkotást ismerünk, amelyből négy a hagyományos *Ordo missae* szövegét zenésíti meg, egy pedig a gyászmise énekeit, vagyis *Requiemet*. A kéziratok számozása némi konfúziót teremt, miszerint szerepel köztük még egy mise, de ez nem különálló alkotás, hanem a harmadik miséjének később kiegészített *ad libitum* hangszeres kísérete. Ezeket a műveket két nagy csoportba sorolhatjuk: egyrészt az első és második miséje, amelyek a terjedelmesebb *missa sollemnis* típushoz közelebb álló művek, másrészt a rövidebb lélegzetű és egyszerűbb zenei felépítésű harmadik és negyedik miséi, amelyek a *missa brevis* típusjegyeit viselik. Ruzitska miséi esetében leginkább a zenekari letét fejezi ki a zeneszerző rendelkezésére álló hangszeres csapat lehetőségeit, kvalitásait. A templomi karzat szűk fizikai tere amúgy is meghatározta az egyházzenei műfajokban használt együttesek létszámát. A vonóskar mellett a fúvósokat általában két oboa vagy klarinét, valamint

¹ Egyházzeneész, karmester, a kolozsvári Szent Mihály-templom kántora, a Szent Cecília Ének- és Zenekar művészeti vezetője, 2024-től az MMA Művészeti Ösztöndíjprogram ösztöndíjasa.

² LAKATOS István: *A muzsikus-Ruzitskák Erdélyben*. Kolozsvár, Minerva Irodalmi és Nyomdai Műintézet Rt., 1939 (Erdélyi Tudományos Füzetek 111), 8.

kürtök és trombiták képviselték. Ettől a felépítéstől csak a *II. mise* nagyzenekari letéte tér el, amelyben a szerző a teljes vonóegyüttes mellé a klasszicizmusra jellemző teljes apparátust használ.

A misealkotások listáját Németh István muzikológus állította össze, ezek a kor szóhasználatát tükrözik: olasz, francia, valamint német nyelvűek.

I: 1 *Missa N^o 1 / di / G: Ruzitska. – [Címoldal:] Missa / per 4 voci / con / Due Violini, Due Oboi / 2 Corni, Viola / Violoncello, Contrabasso / e / Organo. / con Tantum ergo, Graduale ed Offertorio / Composta / da / Geor: Ružitska. Datálás: Trans: en 1819. – Tantum ergo, Kyrie, Gloria, Graduale Psalm: 148. Laudate Dominum de coelis, Credo, Offertorio Psalm: 8 Domine Deus noster quam admirabile est nomen tuum, Sanctus, Benedictus, Agnus, Dona*

I: 2 *Missa. / N^o 2 / di / G: Ruzitska / 1840 [Címoldal:] Messe / für / Sopran, Alt, Tenor und Bass, / 2 Violine, Alto Viola, Violoncello, / 1 Flöte, 2 Oboen, 2 Clarinette, / 2 Fagot, 2 Hörner, 2 Trom- / petten, Pauken, Bassopo- / saune Contrabass / und / Orgel. / Componirt von / G: Ruzitska Revu en 1840. – Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus, Dona*

I: 3 *Vocal-Messe / für 2 Tenor und 2 Bass-Stimmen / mit willkürlicher Begleitung / der / Orgel oder Fortepiano. / von / G. Ruzitska Revu en 1853 / Willkürliche Begleitung von 2 Violinen, 2 Clarinetten, Violoncell und Contrabass in Anhang. Kyrie, Gloria, Graduale, Credo, Offertorio, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei, (Dona.)*

I: 4 *Missa in F / Nr. 5 / di / G: Ruzitska. – [Címoldal:] Missa /: in F. /: per 2 Soprani, Tenore e Basso / con / 2 Violini, Viola, Cello, Contrabasso / e / Organo. /: 2 Oboi o Clarinetti, 2 Corni, 2 Trombe e Tympani ad Libitum /: Scritta in uno stile molto semplice pegli scolari / del Conservatorio di Musica claudiopolitano. / da / Georgio Ruzitska / Direttore del suddetto Conservatorio, Comp: nel 1843 / rived 1859. – Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei.*

MISSA NO. 1 IN F

Az első mise keletkezése egy Wendt nevezetű tehetséges helyi muzsikus nevéhez köthető, aki ugyancsak Kolozsvárt élt, katonakarmesteri pályát követően vonult vissza, de aktívan részt vett a város zenei életében. Ruzitska emlékezéseiből tudjuk, hogy „1814-ben a báró Wesselényi Farkas házában élénk kamarazenélés folyt... A katonazenészek közül velünk muzsikált egy Wendt. A társaság gyakran játszott Erdély gubernátorának gróf Bánffy Györgynek házában.”³ Wendt elismert oboista hírében állt, és bár dedikálásként nem jelenik meg, Ruzitska *Vallomásaiban*⁴ úgy hivatkozik erre az egyházi művére, mint aminek obligát, szólisztikus futamokat tartalmazó oboaszólama van. A mise első előadására valószínűleg a komponálás évében (1814-ben vagy 1815-ben) került sor a kolozsvári minorita rend templomában (jelenleg Urunk

³ LAKATOS István: *Mozart művei Erdélyben = Erdélyi Helikon*, Erdélyi Szépművés Céh, 1941, XIV. évf., 741.

⁴ *Egy erdélyi muzsikusi vallomása. Ruzitska György emlékezései 1856 évből*. Közr. Lakatos István. Minerva, Kvár, 1940.

Színeváltozása görögkatolikus templom), ahol az említett nyugalmazott karnagy is tevékenykedett. Ruzitska memoárja szerint:

„1812-től kezdve, évente egyszer, körülbelül három-négy hónapra, megváltoztattuk tartózkodási helyünket. Így 1814 telét újra Kolozsvárt töltöttük. Közben szorgalmasan folytattam tanulmányaimat. Ekkor írtam meg első misémet F-dúrban obligát oboaszólóval, melyet a kolozsvári Minorita-templomban elő is adtak. Kolozsvárt lakott egy nyugalomba vonult katonazenekari karmester, Wendt nevű, aki kitűnően kezelte az oboát és szépen játszott rajta, tulajdonképpen ennek a kedvéért írtam ezt a misét.”⁵

A szerző emlékezéseiből megállapíthatjuk, hogy a mise komponálása nem vett hosszú időt igénybe, különösen ha figyelembe vesszük azt, hogy évente négy-öt hónapot töltöttek a kincses városban, s mely periódusban megszokott zenetanítói kötelezettségei mellett a csellójáték elsajátítására, valamint kamarazenei tevékenységre is rendszeresen sort kerített.

Későbbi éveiben, amikor a piarista templom zenei vezetőjeként munkálkodott, az *F-dúr misét* többször is, különböző ünnepek alkalmával is előadhatták. A kézirat belső címlapján legkevesebb két alkalmat tudunk azonosítani: 1846. január 6-án, vízkeresztkor és 1863. május 9-én, valószínűleg Szentháromság ünnepén is előadták. A megszólaltatás dátumai mellett az előadók személyét illetően is találhatók adatok a kéziratban. A felsorolt nevek Kolozsvár zenésztársadalmának (szakmabeliek és dilettánsok) nemzeti hovatartozását is híven tükrözik: Pop F., Vajda F., Ajtai R., Széll, Fóris, Dieterich, Koncz, Fröhlich, Tódorfi. Az előadók száma bizonyos tekintetben a XIX. század elején a város zenére fogható lakosainak arányát is tükrözi: öt-hat személy énekelt egy-egy szólamban.

Valószínűleg az OSZK-ban található kézirat nem a mise legelső változata, mivel nem megfelelők az évszámok, és maga a szerző írta újra később. A címlapon „*Trans. 1819*” szerepel, Ruzitska töredékes önéletírásában az 1814–1815. évet jelöli meg a kompozíció idejeként.

Az első mise pontos tipológiájának meghatározása nem egyszerű, ugyanis a mű egyaránt tartalmazza a *missa brevis* és a *missa solemnis* vonásait. A liturgikus szöveg megzenésítése sűrített, ismétlések és belső tagolások nélküli, különösen a *Gloria* és a *Credo* részeket illetően. S bár a leszűkített zenekari együttes rövid misét feltételez, a *Kyrie*, a *Benedictus* és az *Agnus* tételek zenei mondanivalójának jelentőségteljes kiterjedése már a *missa solemnis*-re mutat. Az énekkar zenei részeit rövid zenekari intermezzók és a szólisták belépései tagolják, és ezáltal dinamikussá és kontrasztálóvá teszik a zenei szöveget. Az *ordinarium missae* Ruzitska által megzenésített tételei közül a *Benedictust* emeljük ki, melyben a klasszicizmus misekomponálási technikáit követve az énekes szólisták kapnak vezető szerepet. Az *ordinarium missae* klasszikus tételei mellett Ruzitska első miséjében a *proprium missae* egyes részei, így a *Graduale*, az *Offertorium* és a *Tantum ergo* is megjelennek, amelyek stílusban teljesen illesz-

⁵ RUZITSKA György: *Vázlatok életemből* = LAKATOS István: *Kolozsvári magyar muzikusok emlékvilága*. Bukarest, Kriterion, 1973, 62.

kednek a többi tételhez. Az *Offertorium* szövege a VIII. zsoltáré, és a pünkösdi utáni első vasárnap, a Szentháromság ünnepének liturgikus naptárába illeszkedik. Nem tekinthetjük véletlennek a biblikus szöveg beillesztését, annál is inkább, mivel Ruzitskát élete során nagyon közeli, szakmai szálak is fűzték a kolozsvári Szentháromság-templomhoz (piarista templom). Az előadói apparátust vegyes kar és szólisták, vonószene-kar, két oboa és két kürt, valamint orgonaszólam alkotják. Amint láthatjuk, a *brevis* misék kompakt zenei felépítése és a *solemnis* misék nagyobb zenekara, szólistakvar-tettje, illetve terjedelmes *Kyrie*, *Benedictus* és *Agnus* tétele egyaránt jelen vannak.

Kyrie

A *Kyrie* tétel lassú, tizennégy ütemes, prologusszerű bevezetéssel indít, amely a misék esetében gyakori jellemvonás,⁶ és domináns hangnemében kadenciál, előkészítvén a fő zenei részt. A ternáris metrum és a pontozott ritmusok jól azonosulnak a liturgikus szöveg hármas tagolásával. Formai struktúrája, a megszokott hármas felosztás jól érzékelhető: A – *Kyrie*, ötvennyolc ütem; B – *Christe*, harmincnyolc ütem és Av – *Kyrie*,

The musical score for measures 73-86 of the Kyrie. It features five staves: Oboe (Ob.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. Measure 73 is marked 'Solo' for the Oboe. Measures 74-79 show the Oboe playing a melodic line with various ornaments and slurs, while the strings play a rhythmic accompaniment. Measure 80 is marked 'cresc.' and 'p' (piano). Measures 81-86 show all instruments playing together, with dynamic markings like 'cresc.' and 'p'.

Ruzitska György: *Missa no. 1, Kyrie*, 73-86. ütem

⁶ Ugyanezt a stílári alkotóelemet fedezhetjük fel Joseph Haydn *Heiligmesséjében* (Hob. XXII: 10) – tizenkét ütem adagioval indul, hasonlóan W. A. Mozart *Waisenhaus* KV139 miséjében, vagy éppen Istvánffy Benedek *Missa Sanctae Dorotheae*-jében.

ötvennégy ütem. Az első rész fő jellegzetessége az énekes szóló és a kórus tutti részeinek váltakozása, a kórus és a szólisták párbeszédét a zenekar energikus, forte dinamikájú aláfestései erősítik. A zenei frázisok legnagyobb része kiegyensúlyozott és szimmetrikus felépítésű és megfigyelhető az ősi liturgikus hagyományban meghonosodott *Kyrie eleison* kifejezés háromszori ismétlése, amelynek megfelelője a szóló-tutti váltakozásban fedezhető fel. A *Kyrie A* szekciója C-dúr kadenciával zárul, a zenekari interlúdium pedig megteremti a kapcsolatot a következő, a B (*Christe*) szegmens felé. A zenekari közjáték tizenkét üteme különleges szépségű, és az oboaszóló-első hegedű párbeszédére épül.

152

S. *p* *f*
son Ky - ri - e Ky - e

A. *p* *cresc.*
son Ky - ri - e e - lei - son e - lei - son Ky - ri -

T. *p* *cresc.*
son Ky - ri - e e - lei - son e - lei - son Ky - ri -

B. *p* *cresc.*
lei - son e - lei - son Ky - ri - e e - lei - son e -

Vln. I. *p* *cresc.* *f*

Vln. II. *cresc.*

Vla. *cresc.*

Vc. *p* *cresc.*

157

S. *p* *f*
Ky - ri - e e - lei - son Ky - ri -

A. *p*
e - KY - ri - e e - lei - son

T. *f*
e Ky - ri - e e - lei - son KY - ri -

B. *f*
lei - son e - lei - son

Vln. I. *p* *f*

Vln. II. *p* *f*

Vla. *p* *f*

Vc. *f* *p*

F: VI - I# 3b4 - VIIb6/4 - IV 7b - IV 7b - I 6b/4 - VIIb - V 6-5/4-3-2-3 - I

Ruzitska György: *Missa no. 1, Kyrie* – részlet, 152–161. ütem

A B (*Christe*) rész c-mollban indít, s így az omonim hangnembe való modulációnak különleges jelleget kölcsönöz hirtelensége: minden előzetes előkészítés nélkül valósul meg a hangnemi kitérés. A *Christe* rész belső szerkezetében ugyanazt a szóló-tutti váltakozást figyelhetjük meg, mint az előző részben. A misekompozíciók esetében meggyökeresedett az az eljárás, melynek során a *Kyrie* és *Christe* szekciók a kifejezés kontrasztáló elemeit sorakoztatják fel a hangnemek, a szóló-tutti váltakozás, a homo-fon-polifon szerkesztés vagy a kíséret esetében, ezekből az *F-dúr mise*ben a *Christe* a szólisztikus belépések és a moll hangnem használata révén tér el a *Kyriétől*.

A tétel utolsó szegmense ugyanazzal a zenei anyaggal indít, mint az A rész (a lassú bevezetőt leszámítva), azonban másként folytatódik, a szerző leleményességét dicséri az a mód, ahogy ugyanazon szövegnek/szavaknak más-más színezetet ad. A 152–161. ütemekben megfigyelhető egy érdekes dallamszövés, melyben fokozatosan telítődik a zenei feszültség.

Ezt az utolsó részt nagyon határozott dinamikai elképzelés uralja: a több ütemen keresztül tartó crescendók fokozatos növekedését *subito piano* vagy *forté*k szakítják meg.

Az F-dúr mise Kyrie tételének felépítése									
Bevezető	A – Kyrie			B – Christe			Av – Kyrie		
1–14. ü.	15–31. ü.	32–47. ü.	48–72. ü.	87–100. ü.	101–112. ü.	113–126. ü.	127–142. ü.	143–161. ü.	162–180. ü.
F – C dúr	F	F – C	C	c – g	B – g	g – F	F	F	F

Ha a három rész – A (ötvenhét ütem), B (harminckilenc ütem), Av (ötvenhárom ütem) – harmóniai vázát nézzük, szembeötlő a szonátaformával való rokonság: az expozíciót a tonika és a domináns határozza meg, a kidolgozási rész kifejezőmódját a rokon hangnemek és új dallami megoldások gazdagítják, míg a visszatérés az alap-hangnemben marad.

A hegedűszólamoknak javarészt kísérő szerepük van, kivéve a rövid átkötő részet, amikor a szólózó oboával duettezik. Az *F-dúr mise Kyrie* tételében felsejlik az énekelt imádság eszménye, a bűnbocsánatért való esdeklés, amelyek a tutti-szóló párbeszéd, a harmóniai váltások és a kifejező dinamika révén jutnak kifejezésre, és a szonátaformára jellemző, a szöveg természetes értelmezését követő háromrészes struktúrában valósulnak meg.

Gloria

A *Gloria* zenei kifejezés liturgikus szempontból az ujjongó öröme, az önfeledt dicsőítés, terjedelmes tétel, amelyet a XVIII-XIX. századi zeneszerzők *missa solennis* gyakorlatában több önálló tételből építettek fel. Ruzitska *F-dúr miséjére* ez nem jellemző, a belső tagolódás csupán karakterbeli és terjedelme is meglehetősen kicsi, átkomponálás (durchkomponiert) jellemzi. Hangsúlyoznunk kell egy fontos észrevételt a liturgikus szövegre vonatkozólag, amelyet a zeneszerzők szabadon kezelnek, eközben

viszont passzusok kihagyásához vezet.⁷ Az alábbiakban soroljuk azokat a részeket, amelyek hiányoznak a liturgikus szövegből: „Dómine Fili Unigénite, Iesu Christe, [...] Filius Patris [...] qui tollis peccata mundi, súscipe deprecationem nostram. Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.” A Gloria tétel öt kisebb egységre osztható, amint az az alábbiakból kitűnik: A – *Gloria*, B – *Gratias*, C – *Domine Deus*, D – *Quoniam*, E – *Cum sancto*, és hasonló kiterjedésük van: A – huszonnégy ütem, B – huszonhét, C – tizen-nyolc, D – tizenkilenc, E – ötven.

A Gloria tétel szerkezeti felépítése								
Szekciók	A		B		C		D + E	
Frázisok	7 ü. / 8 ü. + 9 ü.		9 ü. + 4 ü. / 15 ü.		4 ü. + 6 ü. / 4 ü. + 5 ü.		10 ü. + 31 ü. (fúga) + 10 ü. (Coda)	
Szóló – tutti váltakozás (ütemek)	tutti 1–7.	szóló – tutti 8–15. / 15–24.	szóló 25–33.	tutti 34–37. / 37–52.	tutti 53–56. / 57–62.	szóló – tutti 63–66. / 67–71.	tutti 72–81.	tutti 82–112. / 113–122.
Hangnem	F	F ~ B	B	B ~ Esz	Esz	Esz ~ B	B – F	F

A *Gloria* tétel kezdőfrázisa erőteljesen csendül fel, ünnepélyes karakterét a kórus unisonója és a szöveg hosszú értékekben való tagolása adja, amelyhez a hegedűszóló triolás kísérete társul, rejtett polimetriát eredményezve. A *Gloria in excelsis Deo* (*Dicsőség a magasságban Istennek*) méltóságteljes megfogalmazását az emberi szerénység, egyszerűség („et in terra pax” – „békesség a Földön”) szoprán szólója váltja. A tétel harmóniai szövése dúr hangnemeken alapszik, de a középrészen, ahol a bűnbocsánat szavait zenésíti meg a zeneszerző („qui tollis peccata”, „miserere nobis”), rövid hangnemi kitérőt alkalmaz c-mollban (67–68. ütem). A *Gloria* tétel utolsó szegmense (E) a klasszicizmus miséinek stílmájával él: fuga-fugato „Cum Sancto Spirito. Amen” szövegre. Figyelemre méltó Ruzitskának a választott ritmusból adódó artikulációs megoldása a hegedűszólóban, mely a négy tizenhatodból kihagyja a harmadikat, s az utolsó ezáltal hangsúlyt kap.

Összegzésképp megállapítható, hogy a *Gloria* tétel Ruzitska első miséjében öt, karakterben egymáshoz hasonló részből tevődik össze. A *Gloria* tétel a *Kyrie*hez viszonyítva talán aránytalanul rövid, és részeinek egyensúlyát csupán zenei értelemben tartja meg, a liturgikus funkcióját tekintve kevésbé. Ez a rövidebb felépítés a textus hiányzó szegmenseiből és a zenei szövet takarékos használatából is adódik. A tétel tipológiája megfelel a *missa brevis*ének inkább, stílusa *durchkomponiert*, vagyis rövid, és nélküli a szövegismétlődéseket.

⁷ A *Gloria* és *Credo* tételek esetében a szöveg szabad felhasználását és megrövidítését vehetjük észre a többi erdélyi mise szerzőjénél is, mint például: Bertha Brukenenthal, Wincens Maschek, Farkas Odón. Ez a takarékos szövegkezelési mód Franz Schubert *G-dúr miséjében* a „qui sedes ad dexteram Patris”, *B-dúr miséjében* a „suscipe deprecationem nostram” rész hiányzik. Számos zeneszerző, templomi karnagy egyházi műveiben fellelhető e jellemző. Példaként Robert Führer (1807–1861), Stefan Stocker alias L. B. Est (1795–1882) vagy Joseph Preindl (1756–1823) említhető.

Ruzitska György: Missa no. 1, 1. Gloria – részlet, 81-91. ütem

Credo

A *Credo* az emberiség végső üdvözlésébe vetett hitnek megfogalmazása. A hittételek bizonyos voltát Ruzitska esetében felülírja a zenei koncepció, így hát mind a négy miséjére jellemző a liturgikus szöveg valamely szegmensének kihagyása. Az egyetlen olyan mise, amelyben teljes egészében meg van zenésítve a *Credo* szövege, a *III. mise* azonban a *Gloria* tétel ugyanazon fent tárgyalt problémáit tartalmazza. A megrövidített *Credo* a következő szöveget zenésíti meg; dőlt betűvel jelöltük a hiányzó részeket.

„Credo in unum Deum, Patrem omnipotentem, factorem caeli et terrae, visibilia omnium et invisibilia. Et in unum Dominum Iesum Christum, Filium Dei unigenitum, et ex Patre natum ante omnia saecula. Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero, *genitum, non factum, consubstantialem Patri: per quem omnia facta sunt.* Qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de caelis. Et incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria Virgine, et homo factus est. Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato; passus et sepultus est. Et resurrexit tertia die, secundum Scripturas. Et ascendit in caelum, *sedet ad dexteram Patris.* Et iterum venturus est cum *Gloria*, iudicare vivos et mortuos, cuius regni non erit finis. Et in Spiritum Sanctum, Dominum et *vivificantem*: qui ex Patre Filioque procedit. Qui cum Patre et Filio simul adoratur et conglorificatur: qui locutus est per prophetas. *Et unam, sanctam, catholicam et apostolicam Ecclesiam. Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum.* Et expecto resurrectionem mortuorum et vitam venturi saeculi. Amen.”

A keresztény hitvallás és a bizonyosság zenei kifejezésének legmegfelelőbb módja a homofon szerkesztés, amelyet a kórus unisono megszólalása hangsúlyoz. Ez a zenei megoldás fellelhető Joseph Haydn *Heiligmesse*-je esetében is.

The image displays two musical staves side-by-side. The left staff is a vocal score for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) in G major, 4/4 time. It shows the first system of the Credo from Ruzitska György's *Missa no. 1*. The lyrics are 'Cre - do in u -'. The right staff is an instrumental score for four parts (Violin I, Violin II, Viola, Cello/Double Bass) in G major, 4/4 time. It is marked 'Allegro' and 'f'. The lyrics are 'Cre - do, cre-do,'.

Ruzitska György: *Missa no. 1*, Credo, 1. ütem J. Haydn: *Heiligmesse*, Credo, 1-2. ütem

A *Credo* A részében (1-34. ütem) a zenekari kíséretnek kohéziós szerepe van, amely által a diskurzust élőbbé, dinamikusabbá teszi, és ezt a zeneszerző az első és a második hegedűk unisonóban is alkalmazott folytonos tizenhatod mozgásával éri el, az úgynevezett *rauschende violinen* technikával. A szólisták belépése két ütemre korlátozódik: *qui propter nos homines* (25-26. ütem) szövegre. Érdekesség, hogy ott, ahol az emberiségről esik szó – úgy a *Gloria*, mint a *Credo* esetében –, azt a szólista intonálja: „*pax hominibus / propter nos homines*” („béke az embernek / értünk emberekért”).⁸ Az első szegmens záradékában a kórus dallammozgása érzékletesen, ereszkedő ívben képezi le a szövegillusztrációt: *descendit de coelis*, vagyis alászállott a mennyből.

The image shows a musical score for measures 29-32 of the Credo from Ruzitska György's *Missa no. 1*. It includes vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and instrumental parts (Violin I, Violin II, Viola, Cello/Double Bass). The lyrics are 'lu - tem des - cen - dit, des - cen - dit de coe - lis, des-cen - dit de coe - lis.'.

Ruzitska György: *Missa no. 1*, Credo, 29-32. ütem

⁸ Haydn fent említett művében (*Heiligmesse*) is megtalálható ez a sajátosság.

A mise liturgikus és zenei szempontból is a középrészben jut el csúcspontjára, ami ebben az esetben a két oboa párbeszédével indít, és a zenei feszültséget a hangsúlyos ütemrészek harmóniai disszonanciái fokozzák.

Ruzitska György: *Missa no. 1, Credo* – részlet, 35-44. ütem

A harmóniai fűzés így valósul meg:

d-moll: I - I₆ - II_{6/4-3} - V₇ - I - I_{5#-6-5?} - IV₉₋₈ - II - I_{6/9-8} - I - II₉₋₈ - VII_# - I - I₆ - IV - I - II₆ - I₆ - II₆ - V_{4-3/6-5} - I.

Amint az jól követhető, a hangszeres bevezető kifejezőerejét éppen ezek a késleltetések (leginkább a nónáról oktávra való feloldások), a lassú tempó és a moll keret adják. A megkapó prelúdium folytatásában, a második frázisban, a basszus és az oboa kerül előtérbe. Érdekes aspektus, hogy a férfiszólamok intonálják a Szentlélek által való megtestesülés szövegét. A zeneirodalomban csak kevés hasonló zenészerzői megoldásra találunk példát⁹, az *Et incarnatus* jellemzően szoprán- vagy altszólisták megformálásában szólal meg. A szövegértés maximális előtérbe helyezése figyelhető itt

Ruzitska György: *Missa no. 1, Credo* – részlet, 44-53. ütem

⁹ Mozart *Missa Brevis* KV 257 esetében az *Et incarnatus* részt a szóló tenor énekli.

meg, ez az egyetlen pontja a misének, amikor a szerző semmiféle kíséretet nem alkalmaz. Majd egy tízütemnyi rész következik, melyet a basszusszólam és az oboa dallamának összefonódása jellemez, a hangszeres kíséret visszafogott, a harmónia-fűzés d-mollból F-dúrba vezet.

A *Crucifixus* érzelmi töltetét a szűkített szeptimek, ismételt disszonanciák és a lassú tempó biztosítják. A tonális keret instabilitását erősítik a kórus melodikus figurációinak és hosszú hangjainak egyidejű megszólaltatásai is, melyek mind Krisztus fájdalmát hivatottak érzékelteni. A *Credo* utolsó részének *Et resurrexit* zenei karaktere, gyors tempója, homofón énekkari letétje és harmóniai felépítése révén az elsőhöz hasonlít. Az Üdvözítő feltámadása fölötti öröm érzetét ugyanazzal a kompozíciós technikával éri el Ruzitska, mint a tétel indításakor, vagyis a kórus unisonójával. A rész zenei megvalósítása gyakran utal a szöveg értelmére, mint például az emelkedő dallam, mely a szoprán magas hangfekvésében csúcsosodik ki az „ascendit in coelum” szövegre (78–80. ütem), majd az utolsó ítélet és a halál baljós jellege mély regiszterben: „iudicare vivos et mortuos” és „resurrectionem mortuorum” (a 86–88. és 125–127. ütemek). A szerző játékos zenei megoldást alkalmaz a „non erit finis” részen a *non* szó ismételtetésével, melyet a kíséret visszhangoz. Az alábbi zenei példákban hasonló megoldást láthatunk W. A. Mozart *Missa Waisenhaus*, KV 139 műve esetében is.

Ruzitska Gy.:
Missa no. 1, Credo, 94–103. ütem

W. A. Mozart:
KV 139 – Credo, 116–120. ütem

A *Credo* tétel végére jellemző „et vitam venturi” szövegrészre írt polifon megoldás (fúga vagy fugato) ez esetben hiányzik, ezáltal is rokonságot mutatva a *brevis* típussal.

Sanctus

A *Sanctus* és a *Benedictus* tételek valamikor egységet képeztek – különválasztásuk annak a gyakorlati akaratnak volt az eredménye, hogy az úrfelmutatás előtti zenélés ne legyen túl hosszú. Ruzitska is két külön önálló tételként kezeli a *Sanctust* és a *Benedictust*, ahogyan minden német nyelvterületen teszik. Az *F-dúr* misében a *Sanctus* két részre tagolódik: *Sanctus* és *Pleni sunt/Hosanna*, amelynek első része hangvételésben méltóságteljes, lassú tempójú, a második pedig dinamikus és gyorsabb. A további példákban Ruzitska (9. példa) és Mozart *C-dúr Missa brevis*, KV 258 hasonló megoldásait láthatjuk.

Sanctus Sanctus Sanctus Dominus Deus Sabaoth Dominus

Ruzitska György: *Missa no. 1, Sanctus*, 1-6. ütem

Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus

W. A. Mozart: *Missa brevis KV 258, Sanctus*, 1-4. ütem

Benedictus

Erre a tételre a bensőséges hangulat jellemző, amelyet az átváltoztatás megtörténte fémjelez, és ezáltal zeneileg a szólisták fenségterülete. Meg kell jegyeznünk, hogy az OSZK-ban fennmaradó kéziratban a zeneszerző nem jelöli pontosan az énekes szólisták és a kórus tuttijait, azonban az írásmód és a szólamok elhelyezése arra enged következtetni, hogy a szólisták énekelték ezeket a szólamokat. A kéziratot partitúrában a *Benedictus* tételt követően az alábbi betoldás található: „col Organo concertante in voce dell' Oboe”, vagyis lehetőség volt az oboa szólóját orgonával helyettesíteni.

A tétel zenei mondanivalója mindenféle hangszeres bevezető ütemek nélkül kezdődik, annak ellenére, hogy a korszak hasonló műveiben nem volt megszokott az ilyesfajta indítás. A két szólista együttes énekével indítja (alt-basszus és szoprán-tenor), akik oktávpárhuzamban ugyanazt énekelték. Kissé szokatlan megoldás, hogy

BENEDICTUS /:col Organo concertante a voce dell'Oboe:/

Andante con moto

The image shows a musical score for the Benedictus. It includes two staves: the top staff is for 'Tasto' (harpsichord) and the bottom staff is for 'Org' (organ). Both staves contain musical notation with various fingerings (e.g., 6, 3, 7, 3, 6, 3, 6, 3, 6, 6, 3, 6, 3, 6, 3, 5) and dynamics (e.g., *p*). The tempo is marked 'Andante con moto'. The page number '7' is in the top right corner.

Ruzitska György: *Missa no. 1, Benedictus* – kézirat – 65. oldal

hangról hangra ugyanazt énekelik az első zenei mondatban és majd csak később bontakozik ki a dialógus, de ez az eljárás az utolsó miséjében is megfigyelhető. Formai szempontból négy részből épül fel, ezek nagyjából azonos terjedelemmel bírnak. Az első kettőben az énekes szólísták és az oboa szerepelnek, a harmadikban lép be a kórus, míg az utolsó a *Sanctus* zenei anyagát ismétli a *Hosanna in excelsis* szövegére.

A Benedictus tétel formai felépítése				
Részek	A 15 ütem	Av 14 ütem	A1 17 ütem	B 14 ütem
Énekes és hangszeres szóló váltakozása	É. szóló – H. szóló	É. szóló – H. szóló	É. szóló – H. szóló	Tutti
ütemek	1-8. / 9-15.	16-23. / 24-29.	30-40. / 41-46.	47-55. / 56-60.
Hangnem	d ~ F	g ~ B	F	F

Érdekessége a tételnek, hogy a szerző a misekompozíció során először moll hangnemben, d-mollban harmonizál. A dallamív egy, a *Credo* tétel kezdetén már alkalmazott motivikus sejthez hasonló szerkezeti elemre épül. Akárcsak a *Kyrie* és *Credo* esetében, az oboa ezúttal is fontos szerepet játszik, szólíszttikus futamait a zenekar kíséri.

A tételt elemezve megfigyelhető a frázisok és tartalmuk szimmetriája, a *Sanctus* befejező zenei szegmensének újbóli alkalmazása révén Ruzitskának sikerül a zenei kifejezések egységességét érzékeltetni. Az *I. mise Benedictus* tétele lírai karakterű és szépséges kifejező zene, amely összhangban van a szentmise áldozati liturgiájának szellemiségével.

Ob. I

A.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

no - mi-ne Do - mi - ni be - ne - dic - tus qui ve - nit in no - mi-ne Do - mi - ni

p

Ob. I

A.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ruzitska György: *Missa no. 1, Benedictus*, 6-11. ütem

Agnus Dei

A tétel zenei karaktere, szövege és hármas metrumba által rokonságot mutat a *Kyriével*. Ha a *Gloria* és a *Credo* tételekben nincsen konkrét belső tagolódás, az *Agnus* esetében két különálló részről beszélhetünk, amelyek számottevő terjedelműek és ellentétes karakterűek. Az első rész az „Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis” szövegre épül, a második pedig csak a „dona nobis pacem” szavakat használja. Az elsőben a bűnbocsánat és a könyörgés sejlik fel lassú tempóban, bensőséges hangképekkel, a másodikban pedig a lelki béke bizonyossága jut érvényre, gyors tempó, dúr hangnem és játékos zenei motívumok által. A XVIII. századra egymással kontrasztáló kétrészszerűség jellemezte: egy lírai vagy moll hangnemű *Agnus Deit* a legtöbbször egy konvencionális fuga formájában írt *Dona nobis* követett. Az első rész 40 ütem terjedelmű és négy zenei frázisból tevődik össze, amelyből az elsőt a tenorszólista énekli, a többi hármat pedig az énekkar. A bevezető első három ütemben újból az oboaszóló csendül fel, ezáltal is erősítve a *Kyriével* való rokonságot.

[illegible]

Ruzitska György: *Missa no. 1, Agnus Dei*, 36–39. ütem

[illegible]

Bertha Brukenthal: *Missa Solemnis in F*, 4-7. ütem

Különösen érdekes Ruzitska *I. miséjének* és Bertha Brukenthal (1846–1906)¹⁰ Op. 7-es *Missa Solemnisének* hasonlósága, a következő példából nyilvánvaló, bár több mint valószínű, nem ismerték egymást.

142

Ob. I
Ob. II
Corni
S.
A.
T.
B.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

151

no - bis do - na no - bis pa - cem pa - cem pa - cem.
no - bis do - na no - bis pa - cem pa - cem pa - cem.
pa - cem no - bis pa - cem pa - cem pa - cem.
pa - cem do - na no - bis pa - cem pa - cem pa - cem.

cresc. p f

Ruzitska György: *Missa no. 1, Agnus Dei*, 142–158. ütem

¹⁰ Bertha Brukenthal Bécsben született 1846-ban a Czekelius von Rosenfeld nemesi családban és a kor nemesi gyakorlatának megfelelően már gyermekként zenei nevelésben részesült, előbb zongorázni, majd hegedülni tanult. 1865-ben kötött házasságot a nagyszebeni Brukenthal család férfiági leszármazottjával: Hermann Carl Josef von Brukenthallal. Főleg a dal műfajában alkotott. Huszonöt opust írt.

A *dona nobis*ban az öröm és az üdvözülésbe vetett reménység zenei kifejeződése. Ruzitska György *I. miséjét* illetően *missa solemn*is tipológiájának megfelelő zeneszerzői gyakorlattal állunk szemben, mely során a komponista változatos és az A-részhez képest jóval nagyobb kiterjedésű *dona nobis* komponált. Ez a stíléma a bécsi klasszika időszakában igen elterjedt volt, s valószínűleg pont az osztrák fővárosban, Josef Gelinek kompozíciós műhelyében sajátíthatta el Ruzitska. A száztizennyolc ütem hosszúságú *dona nobis* három részből épül fel, melyeket zenekari interlúdiumok határolnak, azonban itt nem szerepel az oboa szólisztikus alkalmazása. A középső zenei szegmens egy fugato (83–135. ütemek) meglehetősen hosszú témával (hat ütem). Az *Agnus Dei* és közvetve a teljes mise kódját két, harmóniai-dallami ívként felépített, kétszeres zenei mondat alkotja.

Ruzitska György *F-dúr miséje* szervesen illeszkedik be az erdélyi egyházzenei műkincsek sorába, fiatal szerzőként Kolozsváron kamatoztatta azt a tudást és tapasztalatot, amelyet bécsi éve alatt halmozott fel. Az *F-dúr mise* nemcsak Kolozsváron csendült fel, hanem a *Pesti Hírlap* tudósítása szerint Vavrínecz Mór karnagy vezetésével a koronázó Mátyás-templomban is előadták 1905. augusztus 20-án, Szent István ünnepén.¹¹ A mise zenei koncepciója, szerkezeti megoldásai, vokál- és hangszeres szölk kifejező ereje híven tükrözi a szerző zenei tehetségét és az egyházzene iránti elkötelezettségét.

MISSA NO. 2 IN D

A szerző második miséje sok szempontból (felépítés, zenei stílár és eszközök és nyelvvezet) a legfejlettebb és legkomplexebb, és talán ez az a mű, amely a bécsi évek alatt tapasztalt egyházzenei élet legfőbb hozadéka. Fellelhetőek benne ugyanakkor a haydai örökség egyes elemei, amelyek által elmondhatjuk, hogy Ruzitska második miséje teljes mértékben a XIX. századi misekompozíciók egyik remekműve. A komponálás pontos évét nem ismerjük, az OSZK-ban a Ms.Mus 208 szám alatt található partitúra első oldalán szerepel, hogy *Revu. en 1840* – vagyis ebben az esztendőben készült a kotta újraserkesztett, átnézett változata. Későbbi miséi ismeretében: III. (1840?/1853) és IV. (1843/1859), amelyek visszafogottabb stílusban komponálódtak, meggyőződésünk, hogy második miséje valamikor az 1820-as évek tájékán íródott. A későbbi misék inkább a konzervatórium és a piarista templom kisebb együtteseihez lehetőségeihez lehettek szabva. Zenekari apparátusát tekintve az első miséhez képest is nagyobb, a vonóskar, a kórus és a szólisták mellett: fuvola, két klarinét, két trombita, harsona (későbbi kiegészítés)¹², illetve üstdob is szerepel. Valószínűleg ez a kiegészítés a *Revu. 1840* egyik tárgya. Lakatos István a *Muzsikus Ruzitskák Erdélyben* tanulmányában a következőket írja a Ruzitska-misékről: „az akkoriban nehezen beszerezhető hangjegyanyagot saját szerzeményeivel pótolta, hogy a piarista templomban vasárnaponként tartott zenés misékre ne hiányozzék a zenei anyag. Első miséjét

¹¹ *Pesti Hírlap*, 1905. augusztus 21., hétfő, 8.

¹² A kézirat utolsó oldalán található, valószínű későbbi adalék.

(F-dur) énekkarra, orgonára és zenekarra írta. A *Missa Solemnis* hangszerelésének beállítása azonos az elsővel.”¹³ A fennebbi állítások nem teljesen takarják a valóságot, mert bár stílusukban számos azonosságot mutat a két mise, Ruzitska vallomásaiból kiderül, hogy az első nem a piarista, hanem a minorita templom együttesének és Wendt nevezetű oboistájának komponálta, illetve a második mű zenekari apparátusa nem egyezik meg az elsőjével.

Kyrie eleison

A bűnbánati aktus zenei mozzanata, amint az első misében is: a *Kyrie*, tizenhat ütem terjedelmű lassú bevezetővel kezdődik, amely nagy része homofon kórusblokkokat tartalmaz és a vonósok szinkópált kísérete kreál különös poliritmiát. A mise nyitánya harmóniaváltásokban is gazdag: D-dúr alaphangnemből *passus duriusculus* vezet a moll megfelelőjére, majd a gyors tétel nyitása – a szólisták kvartettje – VI. fok h-mollban kezd, a főtéma már az alaphangnembben szólal meg.

4

Allegretto

S. *p* *Soli* *f Tutti*

A. *p* *Soli* *f Tutti*

T. *p* *Soli* *f Tutti*

B. *p* *Soli* *f Tutti*

Vln. I *p* *f*

Vln. II *p* *f*

Org. *p* *Solo* *f*

Ruzitska György: *Missa no. 2* – *Kyrie*, 11–22. ütem

A *Kyrie* tétel elején található lassú bevezető számos solemn misé esetében előfordul, mint például Mozart *Waisenhaus* (KV 139), Joseph Haydn *Missa Cellensis* vagy a *Missa in Tempore Belli* (*Paukenmesse*) esetében. Talán ehhez az utolsó műhöz való rokonság nem teljesen véletlen. Ruzitska György emlékezései alapján ennek a misének continuószólamát éppen Haydn vezénylete alatt játszhatta a bécsi piaristák templomában, és egy baráti vállveregetéssel ismerte el ügyességét a nagy zeneszerző. Amint majd a következő tételekben is láthatjuk, a meghatározott *Ordo missae* liturgikus szöveg kezelése rugalmas, a szerző például a *Kyrie* tételben teljesen mellőzi a *Christe*

¹³ LAKATOS: i. m. (1939), 11.

eleison könyörgést.¹⁴ Felépítésében könnyen kivehető az A–B–A hármas tagolás, amelyben a visszatérés tulajdonképpen a lassú bevezető zenei felkiáltásait idézi, ezúttal már a gyorsított tempóban. Ruzitska tehetsége megmutatkozik abban is, hogy egyszerűséggel váltakoznak a homofon és polifon tömbök, illetve az énekszólísták és a fafúvós kvartettek kifejező dialógusban vannak. Értelmezhető ez úgy is, mint a *Kyrie eleison* textusban rejlő felkiáltás (megszólítás) és könyörgés. A *Kyrie* tétel záró részében a szerző fokozatosan előkészíti a zenei csúcspontot, ahol a szopránszólam is a legmagasabb hangot énekli, majd ismételt I–V–I kadenciával zárul.

Gloria

Fenséges D-dúr hangzás indítja tuttiban a dicsőítő éneket, szépen fokozódó nyolc-ütemes frázissal és V. fokú zárlattal, amely kontrasztál az *Et in terra pax* kissé komor hangzásvilágával és fisz-moll kadenciájával. A zenekari kíséretben a hegedűk tizenhatodos akkordfelbontásai, illetve figuratív harmóniai teszik dinamikussá a zenei képet. Az első nagy szakasz a harminchatodik ütemig terjed, a „Propter magnam gloriam tuam” szöveg lépcsőzetesen fokozódó zenei mondatot hoz, és G-dúr hangnembe modulál. A második rész *Domine Deus*tól kezdődően visszafogottabb és bensősége-sebb, amely a szöveg értelmezésének is tulajdonítható. Ruzitska a kíséretben játékos zenei motívumot használ, amely először az első hegedű, majd a csellónál is végigkíséri ezt a részt.



Ruzitska Gy.: *Missa no. 2 – Gloria*, 1. hegedű, 41–45. ütem

A szólistakvartettnek minimális énekelnivalója van, de valószínűleg tudatosan használja ezt az eszközt a *Gloria* legkifejezőbb részében: *Qui tollis, miserere* – ahol gyakran előfordulnak a hirtelen harmóniai váltások is. A szólisták által exponált zenei motívum különösen szépen fonódik össze valamely fafúvós ellentétes mozgásával.

Kissé szokatlan, hogy a középső rész utolsó szakaszában Ruzitska újból megzenésíti a *Gloria* elején található akklamációkat: *benedicimus, adoramus Te* stb. szöveget, de ez hozzájárul a teljes tétel zenei keretezéséhez. A zenei szövet kezdő hangnemben való visszatérését B-dúrból olyan frázisokkal vezeti vissza Ruzitska, amelyben feltűnik az egy magasságon hosszan tartott hang: először a basszus-tenor (D hangon), majd a lányszólamoknál (E hangon), s mindezalatt gazdag összhangzattani világ bontakozik ki. A *Gloria* utolsó része megszokott módon egy fűgát tartalmaz, viszont az kevésbé megszokott, hogy már a *Quoniam tu solus*¹⁵ kezdetű szövegrésszel indít (a kezdő

¹⁴ Ruzitska második miséjét a kolozsvári Szent Cecília Kórus és Zenekar 2012-ben és 2013-ban szentmisében is megszólaltatta, ez alkalommal a tétel szöveget kiegészítettük a *Christe* résszel is, hogy megfeleljen a liturgikus előírásoknak.

¹⁵ W. A. Mozart KV 427 nagy c-moll miséjében található erre példa.

64

Cl.

Bsn.

Bsn.

S.

tens. *Solo* Ag - nus De - i qui tol - lis pec -

A.

tens *Solo* qui tol - lis qui tol - lis pec -

T.

tens *Solo* Ag - nus De - i qui tol - lis pec -

B.

tens *Solo* qui tol - lis pec -

Ruzitska György: *Missa no. 2*, 64-69. ütem

zenei téma nem tér vissza), és nem a *Cum Sancto Spiritó*val, és mindössze harminc ütem terjedelmű.

100 **Moderato**

S.

Quo - ni-am tu

A.

Quo ni am tu - sdus sanc-tus Sanc tus tu-so-lus Do - mi nus tu so - lus al - tis - si - mus

T.

Quoni-am tu so - lus sanc - tus Do mi nus so - lus. Do mi nus al -

B.

Quo - ni-am tu - so - lus Sanc - tus

Ruzitska György: *Missa no. 2 - Gloria*, 100-107. ütem

Amint a *Kyrie* tételben, illetve Ruzitska első miséjében is látható, a hosszabb tételek megadott textusát szabadon kezeli és nem zenésíti meg teljes terjedelmében, viszont jól érzékelhető az a törekvés, hogy a zenei kifejezés tükrözze a szavak értelmét. A következő passzusok hiányoznak:

„Gratias agimus Tibi”, „Domine Fili unigenite, Jesu Christe”, „Filius Patris”, „Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram. Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.”, „Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris. Amen.”

Amint láthatjuk, a hiányzó rész elég számottevő, ezért ahogy az első miséjében is, ebben az esetben is megkérdőjelezhető a solemnis besorolás. További hasonlóság, hogy a két első tétel zenei terjedelme mindkét misében szinte azonos, bár a *Gloria* üzenetében és felépítésében sokkal bonyolultabb és hosszabb.

Credo

A *Credo* tétel zenei szerkezete követi a hitvallás szövegének értelemszerű tagolódását: A – *Credo*; B – *et incarnatus-crucifixus*; C – *et resurrexit*; D – *et expecto*. A négy részből kiemelkedik a megtestesülés és kereszthalálának drámai pillanata, amely lényegében a hitvallás legfontosabb része és minden misealkotás kulminációs pontja. Az A részben szimmetrikus és arányos zenei mondatok követik egymást homofon blokkokban, melynek zárása a „descendit de coelis” szöveg, amely zeneileg is szépen illusztrálja lefelé ívelő dallammal a mennyből leszállt isteni személy bizonyosságát. Az A és B részeknek van egy közös vonásuk, amely valamelyest egységessé teszi őket, és ez nem más, mint a vonóskíséretben található motívum. Hogyha az első, gyorsabb részben ez játékos hangzást eszközöl, a B részben a lassúbb tempónak és harmóniaváltásoknak köszönhetően sokkal inkább drámaivá és szenvedéstelivé válik. Ez a kifejező motívum, amelyet a teljes vonóskar unisonóban játszik, a hittételek megkérdőjelezhetetlen mivoltának zenei tükröződése.

117

77

S. e - ti-am pro - no - bis sub Pon - ti - o Pi - la - to Pas - sus Pas - sus

A. e - ti-am pro - no - bis sub Pon - ti - o Pi - la - to Pas - sus Pas - sus

T. e - ti-am pro - no - bis sub Pon - ti - o Pi - la - to Pas - sus Pas - sus

B. Pas - sus Pas - sus

Vln. I p *piu f*

Vln. II p *piu f*

Vla. p *piu f*

Vc. *unis.*

Cb. *unis.*

Ruzitska György: *Missa no. 2 – Credo*, 77-85. ütem

Általánosságban az *Et incarnatus* rész a szólisták felségterülete, de ebben a misében a kórus éneklí, majd csak a *Crucifixus* szólaltatják meg a szólisták. A modulációk nagyban hozzájárulnak a drámaiság fokozásában: *Et incarnatus* – A-dúr, *et spiritu sancto* – h-moll, *Crucifixus* – fisz-moll, *sepultus est* – E-dúr. A kereszthalál komorságát feloldja az *et resurrexit* fugato, amely visszavezet az a-moll hangnemből az alap D-dúr hangnembe. Ezt követően újból a szólisták kapják a főszerepet egy lírikus hangvételű részben, amelyet a rövid *Credo* két negyedből álló motívum beékelése teszi különössé a frázisok végén. Ugyanilyen megoldás figyelhető meg W. A. Mozart *Grosse Credo* miséjében (KV257).

144

S. fi - nis Cre do Cre do

A. fi - nis Cre-do Solo

T. fi - nis Cre-do Qui cum Pa-tre et...

B. fi - nis Et in spi - ritum Sanc - tum sanc - tum Do - minum et vi-vi-fi-can-tem

Ruzitska György: *Missa no. 2 – Credo*, 144-155. ütem

118

S. Pa - tre fi - li - o - que pro - ce - dit, pro - ce - dit.

A. Pa - tre fi - li - o - que pro - ce - dit, pro - ce - dit.

T. Pa - tre fi - li - o - que pro - ce - dit, qui pro - ce - dit.

B. Pa - tre fi - li - o - que pro - ce - dit. Cre - do, cre - do,

W. A. Mozart: KV257 – *Grosse Credo Messe, Credo*, 201-208. ütem

A harmadik (C) részben meghatározó karakterváltás történik: a száznolcvanadik ütemtől kezdődően, az „Et unam sanctam catholicam” szövegrésztől, a rezeskar és a kórus unisonója erőteljesen szólal meg, és egyben rávezeti a zenei mondanivalót a záró részre – ugyanezt az eljárást figyelhettük meg az előző tétel esetében is. Hogyha a *Gloriában* a megszokottnál hamarabb, már a *Quoniam*tól kezdődik a fuga, a *Credo* esetében is ugyanazt figyelhetjük meg, Ruzitska már a *Et expectóval* indítja a záró fúgát (és nem a *vitam venturitól*). Terjedelme ötven ütem, és kromatikus témájának köszönhetően gazdag összhangzattani világa van. A záró rész jól felépített fokozást tartalmaz számos kadenciális motívummal, fenséges hangzást biztosítanak a vonóskíséret gyors futamai és a kórusrészeket ellenpontoszó fúvósok motívumai. Amint a *Gloria* tételben is láthattuk, a *Hiszekegy* szövege is bizonyos részeket kihagy, de a terjedelméhez mérten jóval kisebb mértékben:

„visibílium ómnium et invisibílium, [...] lumen de lúmine, [...] per quem ómnia facta sunt; [...] et ascéndit in cælum, sedet ad dexteram Patris; [...] Filióque procedit”

Hogyha a *Gloria* tételtől nem lehet teljes bizonyossággal kijelenteni, hogy az ünnepi misékhez tartozik, a *Credo* már sokkal inkább a *solemnis* típushoz sorolható, úgy terjedelemben (~10 perc), mint tagolódásában és zenei kifejezőeszközök változatos eszköztárának köszönhetően.

Sanctus

A legrövidebb tétel, amely a kezdetben megszólaló szólistakvartettnek és a fafűvös kíséretnek köszönhetően mennyei karok hangzásvilágát idézi elénk. Az első frázisban felcsendülő G-dúr alaphangnem derűjét azonban felváltja a vonósok belépése szűkített akkordfelbontásban, valamint a c-moll moduláció, illetve a kórus-zenekar válaszolgatása.

31 (Vln. I) (Vln. I) (Vla.) **p** *cresc.* **p**

Sz. *p* glo - ri - a *poco f* glo - ri - a *f* glo - ri - a tu - a, glo - ri - a tu - a,

A. *f* glo - ri - a *mf* glo - ri - a *p* glo - ri - a glo - ri - a tu - a, *cresc.* **p** glo - ri - a tu - a,

T. *f* glo - ri - a *mf* glo - ri - a *p* glo - ri - a glo - ri - a tu - a, *cresc.* **p** glo - ri - a tu - a,

B. *f* glo - ri - a *mf* glo - ri - a *p* glo - ri - a glo - ri - a tu - a, *cresc.* **p** glo - ri - a tu - a,

Ruzitska Gy.: *Missa no. 2 – Sanctus*, 31-40. ütem

A tétel második részében tempóváltás – *più mosso* – valósul meg: visszatér a játékos, derűs hangzás a *Hosannával* kezdődően, és újból a szólisták és a kórus közti dialógus a fő kompozíciós eszköz.

Benedictus

Amint az első misében is, Ruzitska itt is mellőz bármiféle zenekari bevezetőt a tétel elején, és a főtémát a tenorszólista exponálja, illetve a fagottszólam dupláz, és a vonósok diszkrét staccatója kíséri. Érdekesen oldja meg a szerző a melizmatikus dallamvezetést ellenpontoszó második szólamot, amely először a tenorral, majd a szopránnal negyed értékű hangokon szagattva éneklie a *Benedictust*, a felütésben pedig a kíséret válaszol.

A *Benedictus* tétel két nagy részre tagolható, amelyet kiegészít a *Coda-Hosanna* rész. A kontrasztáló zenei tömbök a szólisták lírikus, hosszan ívelő dallamai és a drámaiságot idéző moduláló kórus belépései között jönnek létre. A hirtelen karakterváltás érzékelhető az első részben is, az énekkar első belépésénél, ahol hirtelen a hangnem jellege dúrból mollra vált. A második rész az elsőhöz hasonlóan a szólista belépésével kezdődik, ezúttal a basszus énekli a domináns A-dúr hangnemében, a kórus ismét modulációs és ellentétes karakterű belépései a harmóniaváltásokat hivatottak megvalósítani. Ruzitska összhangzattani tehetsége itt is jól érzékelhető, amint a szólamok egyszerű, de mégis kifejező vezetésével változatos hangnemeket érint, hogy majd visszatérjen az alaphangnembe. A Coda két arányos frázisból és kadenciából épül fel, amelyet teljes mértékben a kórus exponál.

12

Cl.

S.

T.

Vc.

Solo

p

Be - ne - dic - tus qui ve - nit, qui ve - nit qui ve - nit qui...

Do - mi - ni Be - ne

18

Cl.

S.

T.

Vc.

ve - nit in no - mi - ne Do - mi - ni qui ve - - -

dic - tus be - ne dic - tus qui ve - - - nit in

Ruzitska György: *Missa no. 2 - Benedictus*, 12–21. ütem (Cl, S., T., Vlc)

A *Benedictus* tétel a szólrészek által előadott lírai frázisoknak és a kontrasztáló kórusrészeknek köszönhetően kimondottan a *solemnis* misékhez sorolható.

Agnus Dei

Az *Agnus* követi azt a strukturális elgondolást, amelyre az első miséje is épül, vagyis egy lírai, lassú tempójú első rész, amelyet az örömteli *Dona nobis* fuga követ, amely nagy valószínűséggel a Bécsben megismert Haydn-misék hozadéka. A következő példában észrevehetjük a közös vonásokat Haydn *Szent Bernát miséje* és Ruzitska második miséje között, főleg a dallamvezetés terén.

Adagio

Tutti f

S.

A.

T.

Vc.

A - gnus De - i,

A - gnus De - i,

A - gnus De - i,

A - gnus De - i,

Adagio

p

12

(vln. 1)

f Tutti

S.

A.

T.

Vc.

Ag - nus De - i

Ag - nus De - i

Ag - nus De - i

Ag - nus De - i

J. Haydn:
Agnus (Missa Sti Bernardi), 1–4. ütem

Ruzitska Gy.:
Missa no. 2 - Agnus, 12–14. ütem

A mise zárótétele egy hosszabb zenekari nyitánnyal kezdődik, amelyet a vonóskar erőteljes karakteres pontozott motívuma jellemez. Az első rész – *Adagio maestoso* – két részre tagolódik (1–38. ütem és 39–68. ütem), a megzenésített liturgikus szöveg-

nek megfelelően. Az *Agnus Dei* könyörgés, a textus mindannyiszor a bűneinket elhordozó Krisztus-Barány megváltó tettehez kapcsolódik, és talán ezért is a zenei anyag mindannyiszor moll vagy/és szűkített akkord. Gyakoriak a kromatikus passzázsozok – úgy a szóló, mint a kórusrészekben –, amelyek bizonyos feszültséget és drámaiságot nyújtanak, előkészítve a záró rész mozgalmas és a zenei téma szinkópái miatt játékos utolsó részt, amely feloldja ezt. A *Credo* után ez a legterjedelmesebb tétel, és ez annak is köszönhető, hogy a *Dona nobis* meglehetősen hosszabb lélegzetű. Érdekes, hogy mint egy előrevetítve a második rész könyörgését, a lassú rész utolsó négy ütemében már felcsendül a téma. Az első hetven ütemben viszont az örömteli béke zenei reflexiója bontakozik ki a kórus és a szólisták váltakozó tömbjeiben.

141

S.  do - na no - bis pa - cem do - na

A.  cem do - na no - bis pa - cem do - na no - bis pa - cem do - na do - na

T.  do - na no - bis pa - cem pa - cem pa - cem do - na do - na no - bis pa - cem pa - cem do - na no - bis

B.  cem do - na

Ruzitska György: *Missa no. 2 - Agnus Dei/Dona nobis*, fúgatéma, 141-153. ütem

A fúgarész egy kis fafúvós intermezzo zárja, amely rávezet a *Codára*, amely újból a fúga anyagát használja fel, homofon módon és lépcsőzetesen felépíti a zárókaderciát. Ruzitska György második miséje egyházzenei repertoárja szempontjából a leg-sikeresebb és legkifejezőbb művének tekinthető, készséggel tolmácsolja a szent szöveget a hozzá komponált muzsika. Terjedelmét, zenekari apparátusát és stílus eszköztárát tekintve tipológiailag mindenképpen *missa solemnis*ről beszélhetünk, amint ezek felsejlettek a nagy mesterek műveiből hozott példákból. Ruzitska tehetségének és elismerésének bizonyítéka az is, hogy második miséje és a *Requiem*je a pesti főtemplom kottatárában is fellelhető.¹⁶

Vocal-Messe no. 3 (4)

Ruzitska György további misealkotásai eltérnek az első kettőtől úgy stílusban, mint terjedelemben és kifejezőerőben. Szerényebb művekről van szó, viszont ugyanúgy szervesen hozzátartoznak az erdélyi egyházzenei repertoárhoz, híven tükrözve az adott lehetőségeket és körülményeket. A mű – elnevezése szerint – eredeti változatában *a cappella* szólal meg, a hangszeres kíséret későbbi. Lakatos István tanulmányában említést tesz az alkotásról:¹⁷ „A Vocal-Messe (C-dúrban) háromféle hangszerelésben maradt ránk. Eredetileg két tenorra, két basszusra, orgonakísérettel készült. Később

¹⁶ HORVÁTH Ágnes: *A pesti főtemplom zenei élete a XIX. század közepén, Bräuer Ferenc karnagyi működésének tükrében (1839–1871)*. DLA doktori értekezés Budapest. 2012. 310.

¹⁷ LAKATOS: *i. m.* (1939), 11.

kétszer is átdolgozta: egyik változatban az eredeti orgonakíséret helyett kis zenekari kíséretet írt, a másikban a misét vegyeskarra írta, orgonakísérettel.”

Az OSZK-ban csak a férfikari letét maradt meg, ezt sikerült digitalizált kottairással megszerkeszteni, az utólag komponált zenekari kísérettel együtt. A zenekari együttes kisméretű: vonós trióból (brácsa nélkül), illetve két klarinétból áll. Kissé szokatlan, hogy a partitúrában a két klarinét sorai a vonósok közé vannak ékelve (VI1, VI2, KI1, KI2, VIc). Külön megemlíti a szerző, hogy abban az esetben, amikor nincs bőgő, a cselló-szóló játssza a *basso* részeket is. Érdekeség, hogy a hangszeres kiegészítés partitúrájában, illetve a *Violoncello e basso* stimmben két különböző nyelven jegyzi le az említett utasítást, előbbiben németül,¹⁸ utóbbiban franciául.¹⁹ A XIX. század közepén az iparosodással és a polgári rétegek megerősödésével számos férfikar működött Kolozsváron, többek között a Szent Mihály-templomban is. Valószínűleg a piarista templom vagy valamely más katolikus templom férfikarának íródott, és a gondos szolamvezetés és felépítés által könnyen előadható kíséret nélkül, amint azt a „*willkürlich*” megjegyzés is tanúsítja.

Ruzitska, amint a két első misében, ebben az esetben is a teljes műhöz képest eléggé terjedelmes *Kyrie* tételt komponál, amely ugyancsak egy lassú prológust indít (domináns hangnembem való kadenciával), s ez képezi a felütést a gyorsabb részhez. A homofon tömböket általában polifon váltják szekvenciális jelleggel, előbbi a *Kyrie*, utóbbi az *eleison* szövegre. A kifejező erő fokozása és dinamikai árnyalás érdekében a szólórészek is váltják a tutti tömböket, a diszkant tenor I. szóló szövése viszont eléggé magas.

A második tétel ünnepélyes hangulattal és felfelé ívelő zenei mondattal indít, a *Gloria in excelsis Deo* hangillusztrációja ezzel erőteljesebbé válik. A *Vocal-Messe* esetében a liturgikus szöveg szinte teljes egészét megzenésíti, kivéve éppen a záró fúgát képező „Cum Sancto Spirito, in gloria Dei Patris” részletet. Az eredeti C-dúr hangnem itt G-dúrra vált, és a kezdeti akklamációk válaszolgatva szólalnak meg a szólamok között.

T. I. *p* Pa - tris Do - mi ne De - us qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

T. II. *p* Chri - ste Do - mi ne De - us Agnus De - i a - gnus, qui tol - lis pec - ca - ta

B. I. *p* Do - mi ne De - us Ag - nus De - i Ag nus De - i Ag nus De - i

B. II. *p* te Do - mi ne De - us Ag - nus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta *f* mi - se

¹⁸ „In ermangelung eines Contrabasses spielt das Violoncell nur die Contrabass Stimme.”

¹⁹ „Au défaut d'une Contrabasse le Violoncello executer a la partie de Contrabasso seule.”

A középső bűnbánati részben a moll rokon hangnemek irányába modulál, és a zenei mondanivaló meghitté válik, ezzel is kifejezve a szöveg liturgikus értelmét.

A zenekari kíséret általánosságban a kórus szöveleit duplázza, de a polifon részeknél előfordul, hogy külön zenei mondanivalója van. A *Gloria* utolsó szakaszában, a fuga konvenciójától eltekintve, itt amint a második misében is a *Quoniam* résztől kezdődően indít imitációs fugatorészt egy pár ütemnyi terjedelemmel.

75

no bis. Quo-ni-am tu so-lus
no bis. Quo-ni-am tu so-lus Do-mi-nus
no bis. Quo-ni-am tu so-lus Do-mi-nus tu so-lus al-tis-si
no bis. Quo-ni-am tu

123

Összességében elmondható, hogy a *Gloria* tétel takarékosan használja a miseszöveget, arányos zenei mondatok és tudatos szöveg-zene kapcsolat jellemzi.

A gregorián intonációt idéző unisonóval kezdődik a *Credo*, amelyet a zenekar teljes apparátusa erősít, egyben a hittételek szilárd meggyőződését tükrözik. A *Kyrie* C-dúr és a *Gloria* G-dúr hangneme után itt D-dúrban csendül fel a zenei szövet, amely első részében tutti kórusdeklamációkban intonálja a szöveget. A liturgikus textus terjedelme miatt a *Credo* nem egyszerű komponisztikus feladat, a *Vocal-Messe* esetében is láthatjuk, hogy az arányok megtartása érdekében politextualitást is használ a szerző.

28

De-o ve-ro, ge-ni-tum non fac-tum con-sub-stan-ti-a-lem Pat-ri per-quem om-ni-a fa-cta
De-o ve-ro con-sub-stan-ti-a-lem Pa
De-o ve-ro con-sub-stan-ti-a-lem Pa
De-o ve-ro on-sub-stan-ti-a-lem Pa

Ruzitska György: *Vocal-Messe – Credo*, 28-33. ütem

Az *Et incarnatus* rész harmóniaiilag instabil és nem annyira a meghittséget, mint a megtestesülés örömet közvetíti, viszont a *Crucifixus* már sokkal inkább a fájdalom és a szenvedés zenei kifejeződését hordozza magában a disszonáns akkordok és késleltetések révén. Amint a tétel elején, a feltámadás örömet unisonóban szólaltatja meg a teljes zenei együttes. Az egyszólamban felcsendülő *Et resurrexit* rész kiválóan kontrasztál a *cuius regnit*ől kezdődő szakasz imitációs megzenésítésével, ahol felismerhető a *dux* és a *comes*, de mindig más szöveggel.

89

quicum Pa-tre et fi-li-o si-mul a-do-
 qui ex Pa-tre fi-li-o o-que pro-ce-dit pro-ce-dit si-mul a-do-
 spi-ri-tum sanc-tum Do-mi-num et vi-vi-fi-can-tem et vi-vi-fi-can-tem vi-
 et in spi-ri-tum sanc-tum

A homofón szerkesztésmód visszatérése egybecseng az *et unam sanctam catholicam* passzussal, így módon kiemelt helyet kap éppen az a szövegrész, amely az első miséjéből teljesen hiányzik. A záró szakaszban Ruzitska kiválóan építi fel fokozatosan a zenei feszültséget egy szekvenciális motívummal, hogy majd ismételt *Amen* autentikus kadenciával zárja a tételt. A hitvallásnak az egyház által előírt teljes szövegéből, amint az előbbi alkotások esetében is láthattuk, bizonyos részek hiányoznak. A *Vocal-Messe* esetében viszont szinte egészében szerepel, a kivételt csak az „*Et expecto resurrectionem mortuorum*” szavak képezik.

A *Sanctus* tételt a *Pleni sunt* és a *Hosanna* kontrasztáló szakasz szembeállításával alkotja: a lassú tételkezdetet a *Vivace* váltja az említett szövegre. G-dúr hangnemben van megzenésítve, amelyet két bevezető zenei mondat indít, majd a-moll hangnemre vált, és előkészíti a mozgalmas záró részt. A gyors tempóban kibontakozó fugató kromatikusan, félhangonként érkezik vissza az alaphangnembe:

39

sis, o-san-na in ex-cel-sis o-san-na in ex-cel-sis o-san-na in ex-cel-sis O-san-na in ex-cel-sis in ex-cel-sis in ex-cel-sis o-san-na

Ruzitska György: *Vocal-Messe - Sanctus*, 39-44. ütem

A *Benedictus* főleg a vokális szólókvartettre fogalmazódott, amely megfelel a misék komponálási tipológiájának, önálló tételként – követvén a német nyelvterületeken meghonosodott hagyományt. Terjedelmében jelentős hosszúságú (*Credó*hoz hasonlítható), amelyben visszatérünk az alap C-dúr hangnembe, és kifejezőerejét a kibontakozó dallamíveknek köszönheti. Formai szempontból három részre tagolható, A – szóló (harmincöt ütem), B – tutti (huszonhat ütem) és C – tutti (*Hosanna*, húsz ütem). A záró *Vivace* az előző tétel zenei fugatotémáját használja fel, és egy szép szekvenciális ívvel éri el a zenei csúcspontot.

43

o-san-na in ex-cel-sis in ex-cel-sis,
o-san-na o-san-na o-san-na o-san-na
cel-sis O-san-na in ex-cel-sis
cel-sis o-san-na in ex-cel-sis in ex-cel-sis

Ruzitska György: *Vocal-Messe – Benedictus*, 43-48. ütem

Ruzitska György a mise utolsó tételében követi a kor tipikus Agnus-megoldásait, miszerint az *ordo missae* szöveg első felcsendülését a szólistákra bízta, míg a második könyörgést a kórusra. A hármass felkiáltást tükrözi a ternáris metrum, illetve a formai elgondolás, a hangnemek tekintetében pedig az *Agnus* a-mollja kontrasztál a *dona* C-dúr hangzásvilágával. A drámai hatású dinamikai hangsúlyok, amelyek a késleltetéseket húzzák alá, nem véletlen, hogy a miserere-kórusszakaszban találnak helyet, kihangsúlyozva az irgalomért való esdeklést.

125

22

Ag-nus De-i mi-se-re-re no-bis no-bis bis.
i, Ag-nus De-i mi-se-re-re no-bis mi-se-re-re
i, Ag-nus De-i mi-se-re-re no-bis mi-se-re-re
De-i mi-se-re-re no-bis mi-se-re-re

Ruzitska György: *Vocal-Messe – Agnus Dei*, 22-32. ütem

A formai terv szerint két nagy részre tagolódik: a lassú és meghitt hangulatú *Agnus-ra* (negyvennégy ütem) és az örömteli, gyors *Dona nobisra* (ötvenöt ütem). Az egyértelmű disztinválást a két alkotórész között az is bizonyítja, hogy utóbbi a kéziratban is a lejegyzés módja szerint külön tételként jelenik meg.

A klasszicista misék felépítésében gyakran előfordul, hogy a *Dona nobis* zenei anyagában visszaköszön a *Kyrie*, ami a *Vocal-Messe* esetében is így van, de csak az első nyolc ütemben. A bevezető tizenegy ütemet követően felcsendül a fúgató, amely jóval hosszabb terjedelmű, és egyben zárja a teljes alkotást. A fuga két fő alkotóeleme a téma és az állandó ellenpontja.

A mise *ordo missae* tételein kívül a kéziratokban megtaláljuk a *Gradualét* és az *Offertoriumot* is, amelyeknek bibliai szövege arra utal, hogy a mű valamely Mária-ünnepre készülhetett – ez csak feltételezés, de a piarista templomban elhelyezett

56

T. *cem pa - cem do-na no-bis pa - cem pa - cem pa -*

T. *cem no-bis pa - cem do-na no-bis pa - cem*

B. *cem, do-na no-bis pa - cem do-na no-bis pa - cem, pa - cem,*

B. *cem do-na no-bis pa - cem,*

Ruzitska György: *Vocal-Messe – Agnus Dei*, 56–62. ütem

126

kegykép tekintetében teljesen valószínű.²⁰ Ruzitska harmadik (és egyben negyedik) miséje elemzése után megállapíthatjuk, hogy a szerző jól tájékozott komponistának mutatkozik, aki ismeri az egyházi repertoárt. Sikeresen alkalmazza a férfikari kórusművek jellegzetességeit, illetve egyesíti ezeket a szövegek által előhozott hangképekkel.

II. Missa no. 5 (4) in F „*pegli scolari del Conservatorio di Musica Claudiopolitana*”

Ruzitska György utolsó misealkotása, amint az alcíme is elárulja, a kolozsvári Muzsikai Conservatoriumhoz köthető, amelynek több mint harminc esztendőn keresztül volt igazgatója. 1810-ben zeneoktatóként került a kincses városba, és ezt a hivatását élete végéig gyakorolta, először a Bánffy családnál, majd magánórát adó tanárként, később a zenekonzervatórium igazgatójaként és a katolikus gimnázium tanáraként. Amint az előző misék a templomok repertoárját bővítették saját szerzeményeivel, úgy az *F-dúr mise* nemcsak liturgikus, hanem kimondottan didaktikus céllal íródott. Ilyen rendeltetésű munkája az *Énekiskola*, vagy a responzórium, amely *Alexander Slaby* – szeretett növendékének – gyászmiséjén csendült fel, illetve a Szűzanyának ajánlott *Graduale*.²¹ A mise borítóján, az olasz nyelvű ajánlás mellett, szerepel az igazgatói tisztsége is: „*Scritta [...] da Georgio Ruzitska Direttore del suddetto Conservatorio*”, illetve a komponálás (1843) és az átdolgozás (1859) éve. A kórusra,²² a szólistákra és a zenekarra komponált zenemű kifejezőeszközeiben, dallamvilágában és terjedelmében egyszerűbb, mint előző művei, de megtaláljuk benne azokat a vonásokat, amelyek jellemzőek a Ruzitska-misékre. Zenekari apparátusa azokat a hangszereket használja, amelyeket a konzervatóriumban is oktattak: teljes vonóskar, orgona, oboa

²⁰ Jelen tanulmányban, csak az állandó részek elemzésével foglalkoztunk. A *Graduale* szövegének kezdete: „*Salve Virgo, floreat mater illi*”, az *Offertorium*é pedig: „*Coeli enarrant gloria Dei*” (19. zsoltárból).

²¹ SÓFALVI Emese: *Zeneoktatás a kolozsvári Muzsikai Conservatoriumban 1819–1869 között*, Erdélyi Múzeum-Egyesület, Kolozsvár, 2020, 136–138.

²² A kéziratban található leírás szerint a vokálszólamok: két szoprán, tenor és basszus, viszont a szerkesztett változatban a második szólamot altként jegyeztük, mert zeneileg nem indokolt a magasabb fekvésű szólamjelzés.

vagy klarinét, kürt, trombita és üstdob (*ad libitum*). Bizonyos tekintetben visszaköszön az első miséje, a közös hangnem, a kíséret és a zenei szöveg miatt.

Andante

p Solo

Sz. Ky - ri - e e - lei - son e - lei - son

A. Ky - ri - e e - lei - son e - lei - son

T. Ky - ri - e e - lei - son

B. Ky - ri - e e - lei - son

Violin I **p** **legato**

Violin II **p**

127

Ruzitska György: *Missa no. 5* - Kyrie, 1-6. ütem

A Kyrie harmóniai terve szépen kirajzolja a liturgikus szöveg hármas tagolódását: *Kyrie*: harminckét ütem, *Christe*: húsz ütem, *Kyrie*: harminc ütem, mert az első részt jellemző tutti és szóló váltakozás után rövid zenekari átvezetés hozza a c-moll hangnemet a *Christe* szavakra. A visszatérés pedig a kezdő zenei motívumot dolgozza fel alaphangnemben, hogy majd rövid, hatütemes *Coda* zárja a művet. A dicsőítő ének

f

S. Glo - ri - a Glo - ri - a

A. Glo - ri - a Glo - ri - a

T. Glo - ri - a Glo - ri - a

B. Glo - ri - a Glo - ri - a

Vln. I

Vln. II

5

S. Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o

A. Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o

T. Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o

B. Glo - ri - a in ex - cel - sis De - o

Vln. I

Vln. II

Ruzitska György: *Missa no. 5* - Gloria, 1-8. ütem

kezdeti örömteli felkiáltásait a zenekari kíséret tizenhatodai visszhangozzák a *Gloria* tétel nyitányában.

Amint a *Vocal-Messe* esetében is, a *Gloria* a domináns hangnemben van elgondolva, és az ünnepélyes karakter fokozásához ebben a tételben a trombiták és az üstdob is szerepet kapnak. A „Propter magnam gloriam tuam” (26. ütem) résztől kezdődően az énekszólamok kíséretét a hegedűknél elrejtett egymást kiegészítő zenei motívum képezi, amely egészen a kezdő zenei anyag visszatéréséig (*Quoniam*, 68. ütem) terjed.



Ruzitska György: *Missa no. 5 – Gloria*, 26–32. ütem

A megadott *Ordo missae* szövegből, a középső bűnbánati szegmensből hiányoznak passzusok: „Dómine Fili unigénite, Iesu Christe, Dómine Deus, Agnus Dei, Filius Patris, [...] és qui tollis peccata mundi, súscepre deprecationem nostram. Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis”.

Strukturális szempontból ez a tétel is hármas felosztású, amelyben a középső kontrasztál a két szélsővel: A-B-Av. A B részben, bár lenne zenei terjedelem, ahová a hiányzó szövegpasszusok bekerüljenek, Ruzitska mégis a bűnbocsátást kérő könyörgésre koncentrálja a kórus énekét: a *miserere nobis* szövegre, amelyet a szólisták exponálnak. Amint az előző misék elemzéséből is kiderül, a *Kyrie-Gloria* tételpáros nem tükrözi a megzenésített szöveg mennyiségét, mert a második miséje kivételével ezek nagyjából ugyanakkora terjedelműek, sőt, a *Kyrie* lassúbb tempója miatt időben előbbi a hosszabb. A *Gloria* tétel a Mozart *brevis* misékre is jellemző *durchkomponiert* stílusban íródott, tempóváltások nélkül, a belső struktúrát a hangnem és a karakterváltások szabják meg.

A harmadik tétel a hitvallás első részében (*Credo-descendit*, 1–53. ütem) végig tutti, homofon tömbök váltják egymást, arányos zenei mondatokban, C-dúr hangnemben. A belső felosztásban és a teljes misében középpontba az *Et incarnatus Crucifixus* rész helyezhető, amely úgy zeneileg, mint a szövegértelmezés szempontjából is a leg-

Ruzitska György: *Missa no. 5 – Credo*, 70–77. ütem

fontosabb helyet foglalják el. A szóban forgó részben tempó- és hangnemváltás történik: *Adagio* c-moll/Esz-dúr, illetve a szólisták veszik át a főszerepet. A keresztrefeszítés és a halál zenei illusztrációja, a szűkített akkordok disszonanciája teszi érzékelhetővé.

A harmadik rész a tétel kezdetén felcsendülő zenei anyagot ismétli, és ugyanúgy homofón kórustömbök váltják egymást, amelyet a hegedűk ismétlődő zenei motívuma kísér. (Hasonló megoldáshoz folyamodik a szerző a második miséjének *Credo*jában is.)



Ruzitska György: *Missa no. 5 – Credo*, 82-85. ütem

A szólisták újbóli megszólalása egyben egy kissé távolabbi hangnembe történő modulációt is jelent: Asz-dúrba, amelynek magyarázatát talán a szövegértelmezésben kell keresni: „judicare vivos et mortuos”. Az alaphangnemben való visszatérés egybecseng az „*unam sanctam Catholicam*” részlettel, amelyet újból a tutti kórus szólaltat meg. A liturgikus szöveg megzenésítését illetőleg Ruzitska a következő passzusokat hagyja ki a hitvallásból: „*visibilium omnium et invisibilium, [...] et ex Patre natum, [...] cuius regni non erit finis, [...] et vivificantem [...] Et exspecto resurrectionem mortuorum*”. Négy elemzett miséjének mindegyikében előfordul, hogy az előírt szövegből bizonyos részek hiányoznak, viszont ezek mindig változóak, ami arra enged következtetni, hogy ez véletlenszerű, és csupán a zenei elgondolás és arányosság okán történik.

A *Sanctus* a legrövidebb tétele az ötödik misének, összesen harminc ütem, amelyet csak a tutti kórus énekel, és két részre tagolható: a *Sanctus* – *andantino* tizenöt ütem, a *Hosanna* – *poco più mosso* tizenöt ütem. A következő tétel közös eleme az előzővel a zárásul felcsendülő *Hosanna*.

A kéziratban megjelenő bejegyzések arra utalnak, hogy a művet több alkalommal is előadták, és a *Benedictus* tételt az adott helyzethez kellett alakítani (koncert vagy liturgikus cselekmény). Egyrészt szerepel a *Fine* megjegyzés az első rész végén a *Hosanna* előtt, rövidíthető a kompozíció több mint harminc ütemmel, melyet a *vide* jelez. Nem tudhatjuk, hogy ezt maga Ruzitska jegyezte-e be, vagy valamely utólagos előadás alkalmával történhetett meg, mindenesetre, ha a teljes terjedelmét vesszük figyelembe, az előző misékhez hasonlóan a *Benedictus* itt is meglehetősen hosszú tétel. A 6/8-os ütemjelzés kissé a karácsonyi muzsika hangulatát hozza, illetve a tenor és a szoprán páros unisonóban megszólaló első mondata nagyon hasonlít Ruzitska első miséjének kezdő megszólalásához.

6

Solo

S. Be - ne-dic-tus qui ve - nit qui ve-nit in no-mi-ne... Do - mi-ni. Be - ne-dic-tus Be - ne-dic-tus,

A.

T. *Solo* Be - ne-dic-tus qui ve - nit qui ve-nit in no-mi-ne... Do - mi-ni. Be - ne dic-tus be - ne-

B.

Ruzitska György: *Missa no. 5 – Benedictus*, 6-11. ütem

1

S. Be - ne - dic-tus qui ve - nit in no-mi-ne Do-mi-ni be-ne-dic-tus qui ve-nit in no-mi-ne Do-mi-ni be-ne-dic-tus qui ve-nit in

A.

T. Be - ne - dic-tus qui ve - nit in no-mi-ne Do-mi-ni be-ne-dic-tus qui ve-nit in no-mi-ne Do-mi-ni be-ne-dic-tus qui ve-nit in

B.

Ruzitska György: *Missa no. 1 – Benedictus*, 1-6. ütem

A *Sanctus* tételhez hasonlóan itt is a *Hosanna* gyorsabb tempót és polifon szerkesztést eredményez, amelyet a vonósok 6/8 ütemes nyolcadmozgásai tesznek dinamikussá.

A mise utolsó tétele a megszokott alapszerkezetű: lassú, drámai hangulatú első rész (*Agnus*), amelyet felvált a kontrasztáló, gyors tempójú, örömteli *Dona nobis*. Az első rész harmincnégy ütem terjedelmű és váltakoznak benne a tutti-solo részek, érdekesség, hogy háromszor csendül fel a teljes „Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, / miserere nobis” szöveg, és mindig más-más solo-tutti társításban. Kifejezőerejét a dús harmóniavilág és a kromatikus dallamvezetés adja, amely sok rokonságot mutat az első mise zenei megoldásaival. A *Dona nobis* részben Ruzitska eltér a megszokott polifon fúga- vagy fugatomegoldástól, és arányos kadenciális mondatokban harsan fel a lelki béke éneke.

S. do - na no - bis pa - cem do-na no - bis no - bis pa - cem do-na

A. do - na no - bis pa - cem do-na no - bis no - bis pa - cem do-na

T. do - na no - bis pa - cem do-na no - bis no - bis pa - cem do-na

B. do - na no - bis pa - cem do-na no - bis no - bis pa - cem do-na

Ruzitska György: *Missa no. 5 – Agnus Dei*, 48-55. ütem

A diákok énekhangjának fejlesztésére nagyon sok energiát és figyelmet fordított Ruzitska, amint a saját szerzésű énekiskolájából is kiderül, és ez nem is lehetett más-képp, mert amint láthatjuk a fenti kottapéldából, meglehetősen magas fekvésű a dal-lam, és jó technikát igényel. Diákmiséje vokális szempontból nem annyira könnyű, amely valószínű abból fakad, hogy az énekes készségek javításának és az ambitus tágításának célját is szolgálta. A szentmise állandó részeinek megzenésítése és elő-adása nemcsak művészi, hanem egyházzenei szolgálatot is jelent, és ezáltal fontos lelki vetülete is van. Az ötödik misének legszebb részei akkor sejlenek ki, amikor a szerzőnek sikerül az adott textust hangillusztrációval ábrázolnia, mint például a *Qui tollis peccata miserere* – *Gloria* tételben, a *Crucifixus* – *Credóban* vagy a *Miserere nobis* – *Agnusban*.

A kolozsvári katolikus egyházzenei élet újjáéledése hosszas folyamat volt, amelynek első indítványozói a XVIII. század folyamán az egyetemi templomépítető jezsuita szerzetesek voltak. A XIX. században a nemes családok által szerződtetett külföldi zenetanítók (ahogy Ruzitska is) meghatározó mértékben hozzájárultak úgy a világi, mint az egyházi zene fejlődéséhez. Hatalmas kincsnek tudható az, hogy Ruzitska négy misét komponált a kolozsvári templomok és a konzervatórium számára. A misék elő-adása és elemzése után elmondhatjuk, hogy szépen kirajzolódnak Ruzitska kom-po-zíciós jellemzői, amelyek összhangban vannak a XIX. századi gyakorlattal és bármely egyházzenei központ termését is képezhetné. Ezek a művek modern kottaírással, szerkesztett változatban mind megszólaltak az utolsó tíz év folyamán a kolozsvári Szent Mihály-templomban, a Szent Cecília Kórus előadásában úgy szentmisék, mint koncertek alkalmával. Bár a liturgikus előírások sokat változtak a misék komponálása óta, mégis úgy gondoljuk, hogy a transzszilván Ruzitska-misék egy olyan örökség, amelyet ünnepi szentmiséken nemcsak meg lehet, hanem meg is kell szólaltatni.

Irodalomjegyzék

- HORVÁTH Ágnes: *A pesti főtemplom zenei élete a XIX. század közepén, Bräuer Ferenc karnagyi működésének tükrében (1839–1871)*, DLA doktori értekezés, Budapest, 2012.
- LAKATOS István: *A muzsikus-Ruzitskák Erdélyben. Minderva Irodalmi és Nyomdai Műintézet Rt., Kvár, 1939 (Erdélyi Tudományos Füzetek 111).*
- LAKATOS István: *Mozart művei Erdélyben = Erdélyi Helikon*, Erdélyi Szépművészeti Céh, XIV. évfolyam, 1941.
- *Pesti Hírlap*, 1905. augusztus 21., hétfő, 8.
- RUZITSKA György: *Vázlatok életemből = LAKATOS István: Kolozsvári magyar muzsikuskok emlékvilága*. Bukarest, Kriterion, 1973.
- SÓFALVI Emese: *Zeneoktatás a kolozsvári Muzsikai Conservatoriumban 1819–1869 között*, Erdélyi Múzeum-Egyesület, Kolozsvár, 2020.

Horváth Ágnes¹

Bräuer Ferenc két miséje

Liszt-barát karnagyok a pesti belvárosi főtemplomban

Jelen tanulmány a belvárosi Liszt-barát karnagyok közül Bräuer Ferencet mutatja be, aki a század középső harmadában (1839–1871) volt a pesti főtemplom regens choriája. Ismerteti Liszttel való együttműködését, valamint bemutatja sokoldalú életművét (karnagy, zeneszerző, zenedei aligazgató, zongoraművész és tanár), hozzájárulva ezzel a XIX. század magyar zenetörténetéről kialakítandó kép teljesebbé tételéhez.

133

I. Liszt Ferenc és a pesti belvárosi főplébánia-templom

A hazai és nemzetközi Liszt-kutatás már évtizedek óta ismeri Pest legősibb templomának, a belvárosi főtemplomnak (és a hozzá tartozó plébániának) kitüntetett szerepét Liszt Ferenc életében és munkásságában. A templom és a plébániaépület Liszt hazai egyházzenei működésének fő színterét jelentette.²



A pesti főtemplom az Eskü téren (ma Március 15. tér).
Jobbra a plébánia, ahol Liszt is megszállt.

A fotó forrása: Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár Budapest Gyűjtemény

¹ Az Eötvös Loránd Tudományegyetem oktatója, a Liszt Ferenc Zeneakadémia tudományos munkatársa, 2023-tól az MMA Művészeti Ösztöndíjprogram ösztöndíjasa.

² A templom történetével és zenei életével tudományos pályám kezdetétől fogva nagy intenzitással foglalkozom. Különleges többletet ad kutatásaimnak az épülethez és a plébániához való kötődésem és művészeti tevékenységem: másfél évtizedig aktívan részt vettem a templom zenei életében orgonistaként és kórusénekesként. Kutatási eredményeim bemutatására férjemmel, Oberrecht Ádámmal megalapítottam a Musica Divina Kamarakórust, mely Liszt művei mellett a Liszt-kortárs főtemplomi karnagyok ez idáig feltáratlan egyházzenei műveit adja elő hangversenyen és szentmisén.

A Nagyboldogasszonyról elnevezett Budapest-Belvárosi Főplébánia-templom (Március 15. tér) Pest legrégebbi műemléke. Közel ezeresztendő történelme során nemcsak számos történelmi, hanem sok kiemelkedő zenetörténeti esemény színhelye is volt. Pest városának egykori főtemplomára a hazai musica sacra egyik irányadó intézményeként tekintettek. Karnagyai és zenészei a fővárosi zenei élet legjelentősebb képviselői közül kerültek ki. E neves egyéniségek – többek között Joseph Bengraf, Cibulka Alajos, Bräuer Ferenc és Engeszer Mátyás – szakmai tudása és kapcsolatrendszere biztosíték volt a magas színvonalú egyházi zene fenntartására és virágzására.

A templom Pest központjában, a Belvárosban, a Duna-parton áll. Ez a városrész volt a XIX. századi Pest zenei életének legmozgalmasabb része. Hangversenytermek és a város legrégebbi templomai helyezkedtek itt el sűrűn, egymáshoz közel. A hangversenyélet központja a Vigadó volt, az egyházzenei élet központja pedig a közeli plébániatemplom.

Liszt pesti tartózkodásai alatt 1858 és 1870 között több alkalommal is az eklektikus stílusú, reprezentatív plébániaépületben szállt meg egy Dunára néző vendégszobában. Nemcsak szívesen fogadott lakója volt a plébániának éveken keresztül,³ hanem számos művét vezényelte is a templomban, közülük többnek a magyarországi bemutató előadását (például a *Missa Choralis* és két motetta, a női kari *O salutaris hostia* és a férfikari *Mihi autem adhaerere* bemutatóját).⁴ Szoros barátság fűzte a templom plébánosához, Schwendtner Mihályhoz,⁵ és természetesen jó baráti, valamint szakmai kapcsolatot ápol a templom karnagyaival és orgonistáival is. Utóbbira egyetlen példát kiragadva (előljáróban) a sok közül: 1856-ban az *Esztergomi mise* bemutatásának előkészületeiben és megvalósításában a templom akkori karnagya, Bräuer Ferenc és kántora, Engeszer Mátyás is tevékenyen részt vett.

A templom Liszt-barát karnagyaiknak életműve azonban – Liszttel való kapcsolatuk és a fővárosi zenei életben betöltött jelentős, meghatározó szerepük ellenére – kevésbé ismert és kutatott.

³ Liszt pesti tartózkodásai alkalmával 1858 és 1870 között szállt meg az épületben. Lásd: WATZATKA Ágnes: *Budapesti séták Liszt Ferencel.* Bp., Helikon – Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2011, 33. A plébánia-épületet az Erzsébet híd XIX. század végi építésénél sajnálatos módon lebontották, így a belvárosi templom egy funkcionálisan és zenetörténetileg is fontos épületét veszítette el.

⁴ A templom és a plébániaépület összesen tizenkét Liszt-mű vagy műrészlet magyarországi bemutató előadását tudhatja magáénak. Lásd: LEGÁNY Dezső: *Liszt Ferenc Magyarországon 1869–1873.* Bp., Zeneműkiadó, 1976, 258–261. és 264–266. A *Missa Choralis* bemutatója 1872. február 4-én volt a templom tíz órai nagymiséjén (ekkor még *Gloria* nélkül, március 25-én *Gloriával*). Lásd: LEGÁNY: *i. m.* (1976), 264–265. Érdekes liturgiai szabálytalanság történt az utóbbi előadás esetében. 1872-ben március 31-ére esett húsvétvasárnap, vagyis március 25-e, Gyümölcslő Boldogasszony főünnepé nagyhétfő napjára. A liturgikus rendelkezések szerint amennyiben nagyhétre vagy húsvét hetére esik Gyümölcslő Boldogasszony ünnepe, akkor abban az esztendőben fehérvasárnap (húsvétvasárnapot követő vasárnap) utáni hétfőre kerül át, tehát akkor ünnepelendő. Erről a rendelkezésről megfeledeztek, ráadásul a nagyböjti tiltás ellenére *Gloriával* szólaltatták meg Liszt miséjét. A liturgikus rendelkezésről lásd: BARSÍ Balázs: *A liturgikus év = TORÓK József – BARSÍ Balázs – DOBSZAY László: Katolikus liturgia III.* Bp, Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Egyháztörténeti Tanszéke – Magyar Egyházzenei Társaság, 1999, 134–135.

⁵ Liszt iránta való nagybecsülését jelzi, hogy Schwendtner Mihály mellszobra ott állt a mester Vörösmarty utcai, zeneakadémiai szolgálati lakásának ebédlőjében. Lásd: LEGÁNY Dezső: *Liszt Ferenc Magyarországon 1874–1886.* Bp., Zeneműkiadó, 1986, 23. Liszt így emlékezett meg róla egyik levelében: „A plébános, Schwendtner, püspöki címet viselő pap, aki már három ízben, 65-ben, 67-ben és 70-ben nagyon széles körű és szívélyes vendégszeretettel részesített és legjobb barátaim egyike maradt.” HANKISS János: *Liszt Ferenc udlogatott írásai I–II.* Bp., Zeneműkiadó, 1959, 680.



A belvárosi főplébánia-templom belseje 1894 körül, Klösz György fotója.
A fotó forrása: Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár Budapest Gyűjtemény

II. Liszt Ferenc és Bräuer Ferenc személyes kapcsolata

Liszt Ferenc és Bräuer Ferenc levelezéséről sajnos egyetlen irat sem maradt fenn, így személyes kapcsolatuk feltárásánál kizárólag a korabeli folyóiratok beszámolóira és levéltári adatokra támaszkodhatunk.

Annyi bizonyos, hogy Bräuer Ferenc karnagy azon magyar élvonalbeli zenészek közé tartozott, akik jeleskedtek a mester méltó hazai fogadtatásában. Barátságukat jelzi, hogy Liszt két alkalommal is zongorázott Bräuerék otthonában a tiszteletére adott estélyeken.

Nagy valószínűséggel 1840-ben találkoztak először. A zongoraművész ebben az évben járt negyedik alkalommal Pesten. Január elsején a mélyen vallásos, katolikus Liszt a belvárosi templomba ment szentmisére. Ezen a napon, újév napján, a polgári év kezdetén a római katolikus egyház „az Úr körülmetélését” (Circumcisionis Domini) ünnepelte.⁶ A templomban Luigi Cherubini egyik *Missa solemnis*ét adták elő Bräuer Ferenc vezényletével.⁷ Liszt minden bizonnyal személyesen is megismerkedett vele

⁶ Január 1-jén a római katolikus egyház a XIII. századtól az Úr körülmetélését ünnepelte, mely egyben állami ünnepnap is volt (népi neve: kiskarácsony). Hozzá kapcsolódott még karácsony nyolcadának ünnepelése, majd később Jézus nevének ünnepe is. A „tűzsúfolt” ünnepnapot a II. vatikáni zsinat (1962–1965) utáni naptárreform tartalmában egyszerűsítette és – visszaállítva az ősegyházi római szokást – Mária-ünnepé tette, Szűz Mária istenanyaságának főünnepét helyezve rá. Lásd: BARSÍ Balázs: *Katolikus liturgia III. A liturgikus év*. Egyházzenei Füzetek I/4. Bp., A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Egyházzene Tan-széke és a Magyar Egyházzenei Társaság, é. n., 130.

⁷ Lásd Bräuer jegyzékét az 1839 és 1841 között a belvárosi templom nagymiséin játszott ordináriumokról (Fővárosi Levéltár IV. 1202. c. Intím. a. n. 8457). Érdekes, hogy Bräuer az ünnep névéhez az állami ünnepnap elnevezését írta (*Neujahrstag*), nem pedig az egyházi ünnep nevét, ahogy azt a többi ünnep esetében tette.

a szentmise után. Ezt bizonyítja az a tény, hogy hosszú évekkel későbbi, 1856-os pesti látogatásának a karnagy már egyik kulcsszereplője volt.⁸

Kettejük kapcsolata a fennmaradt dokumentumok szerint ekkor, 1856-ban ért tetőpontjára. A karnagy igen fontos szakmai szerepet vállalt az *Esztergomi mise* bemutatásának előkészületeiben: a *Vasárnapi Újság* tudósított arról, hogy Erkel Ferencsel együtt tanította be a zeneművet a Nemzeti Színház ének- és zenekarának.⁹

A nagyszabású misét Liszt az esztergomi bazilika újraszentelésére komponálta. 1856-ban a bemutató apropóján egy hónapig Magyarországon tartózkodott. Három héttel az augusztus 31-i előadás előtt, augusztus 11-én érkezett Pestre, hogy maga folytassa a mise betanítását, amit Erkel és Bräuer megkezdett.

A bemutató előtt sűrűn peregetek az események, Liszt szinte naponta találkozott Bräuer Ferencsel, hol szakmai, hol pedig kötetlenebb körben.

A zenekari próba napja előtt, augusztus 22-én Bräuer karnagy estélyt adott Liszt tiszteletére saját otthonában. A *Pesti Napló* tudósítása szerint a zeneszerző az est folyamán Ludwig van Beethoven *Tavaszi szonátáját* játszotta Singer Ödön hegedűművésszel.¹⁰

Két nappal később, augusztus 24-én Bräuer saját karmesteri pulpitusát engedte át Lisztnek, aki a belvárosi templomban vezényelte Brand (később Mosonyi) Mihály *Gradualjének* és *Offertoriumának* a bemutatóját.¹¹

Másnap, augusztus 25-én Bräuer ismét zeneestélyt adott, melyet a *Magyar Sajtó* szerint „Liszt Ferenc jelenléte tett dicsővé. Záradékul Liszt Ferenc »Tasso panasza« című saját szimfonikus költeményét jó nevű zongoravirtuóz Winterberger ifju barátjával adta elő, négy kézre, két zongorával.”¹²

Az *Esztergomi mise* az ősbemutató (augusztus 31.) után néhány nappal Pesten, a belvárosi templomban is felcsendült. Ez a szeptember 4-i előadás a szerző szavai szerint „valamennyi közül messze a legsikerültebb marad”.¹³

Bräuer Ferenc a bemutató után ezüst karmesteri pálcát ajándékozott Lisztnek. Az eseményről a *Pesti Napló* adott hírt:

„Breuer úr a budapesti hangászegyleti zenede igazgatója Liszt Ferencnek emlékül műbecsű ütenypálcácskát ajándékozott. [...] Lisztnek az elismerés jeléül szolgáló ez emléket nyújtván át, egyszersmind Liszt hazafiainak s a főváros zene-

⁸ Liszt 1840 és 1856 között csak egyetlenegyszer járt Pesten, 1846-ban, két hétig tartózkodott a városban.

⁹ „Liszt Ferenc hazánkfia az esztergomi bazilika felszentelési alkalmára írt miséjének kéziratát már leküldte. [...] A nagy zeneművész darabja betanítását vezérlendő az előadás előtt három héttel fővárosunkba jövend, a betanítást addig is Bräuer és Erkel urak vezérlendik.” *Vasárnapi Újság*, 1856. febr. 17., 7. sz., 60.

¹⁰ *Pesti Napló*, 1856. aug. 24.

¹¹ A két propriumtétel az Esztergomi Bazilika felszentelésére készült, Liszt *Esztergomi miséjéhez*. Végül nem ezt a két tételt adták elő Esztergomban, hanem Seyler Károly esztergomi karnagy kompozícióit. Liszt úgy adott elégtételt Mosonyinak, hogy maga mutatta be a két művet a Belvárosi Főplébániatemplomban. Lásd: *Ország Tükre*, 1862, 2. sz., jan. 13., 20. és SEBESTYÉN Ede: *Liszt Ferenc hangversenyei Budapesten*. Bp., Liszt Ferenc Társaság, 1944, 47.

¹² *Magyar Sajtó*, 1856. aug. 27., 198. sz., 3.

¹³ „(...) die [pester Aufführung] bei weitem die gelungenste von allem bleibt (...).” PRAHÁCS Margit: *Franz Liszt Briefe aus ungarischen Sammlungen 1835–1886*. Bp., Akadémiai Kiadó, 1966, 98. Liszt levele Weimarból Mosonyi Mihályhoz 1857. április 29-én.

értőinek tiszteletét és bámulatát fejezi ki ez emlékbén, melyre következő német devise vésetett:

»Der Stab ist Deiner Hand gegeben,
Wird zünden jeden Takt – zum Leben.«¹⁴

A fent említett események Bräuer Ferenc belvárosi karnagyi működéséhez kapcsolódtak. Egyházi állása mellett azonban – ahogy fentebb a *Pesti Napló* újság említette – egy jelentős világi intézmény, a Nemzeti Zenede aligazgatását is ellátta. Szakmai tekintélyét, pozícióját itt is felhasználta arra, hogy Liszt művészetének népszerűsítését szolgálja vele.

A Nemzeti Zenede választmányi üléseinek jegyzőkönyveiből tudható meg, hogy az *Esztergomi mise* két évvel későbbi pesti előadásának szervezője Bräuer Ferenc volt. 1858. április 10-én a Nemzeti Múzeum dísztermében rendezték meg az előadást, melynek bevételeiből Liszt a Nemzeti Zenedét támogatta.¹⁵ Másnap a belvárosi templomban megismételték az előadást, melyet minden bizonnyal szintén Bräuer szervezett.¹⁶

1867-ben a Nemzeti Zenede a *Magyar koronázási mise* előadását tervezte a koronázási ünnepségek (június 8.) utánra. Liszt üdvözölte a tervet, azonban elhalasztását javasolta, mely szándékát Bräueren keresztül üzenté meg az intézménynek.¹⁷

Bräuert jelentős zongoratanárként tisztelték Pesten. Zongoratanári tevékenysége összefonódott Liszt zongoratanári működésével, így a fent említettek mellett a zeneoktatás is egy újabb olyan terület, mely kettejük kapcsolatának sokszínűségéről tesz tanúbizonyságot. A korabeli sajtó mindig lelkesedő, méltató hangon számolt be azokról a hangversenyekről, melyeket Bräuer Ferenc saját tanítványaival rendezett.

1867 húsvétján a Vigadó kistermébe szervezett egyet a növendékeivel. Az eseményről tudósító Ábrányi Kornél felsorolta Bräuer tanítványainak nevét: Beregszászy Ludovika, Deutsch Hermína, Kepes Ida, Morgenstern Sándor, Stockinger Ferenc, Wimmer Klára és Wohl Janka.¹⁸ E nevek közül kettő is ismerősen cseng a Liszt-irodalom ismerői számára. Wohl Janka és Morgenstern Sándor a zongoraművész magyar tanítványai közé tartoztak. Feltételezhető, hogy Bräuer Ferenc mutatta be őket a nagy mesternek, és így váltak a tanítványává.

¹⁴ *Pesti Napló*, 1856. szept. 6. Az idézet nyersfordítása: „A pálcá a Te kezébe adva / lángra gyújt minden taktust – az élethez.”

¹⁵ A zenede levélben mondott köszönetet Bräuernek. IVÁNYI-PAPP Mónika: *A Nemzeti Zenede élete a Pest-budai Hangászegyesületi Énekiskola választmányi ülései alapján (1844–1867)* = TARI Lujza – IVÁNYI-PAPP Mónika – SZ. FARKAS Márta – SOLYMOSI TARI Emőke – GULYÁS NÉ Somogyi Klára: *A Nemzeti Zenede*. Bp., Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Budapesti Tanárképző Intézete, 2005, 121.

¹⁶ SEBESTYÉN Ede: *Liszt Ferenc hangversenyei Budapesten*. Bp., Liszt Ferenc Társaság, 1944, 53–54.

¹⁷ IVÁNYI-PAPP: i. m. (2005), 146.

¹⁸ BARTALUS István: „Jelesebb zene-tanítóink. Bräuer Ferenc” = *Zenészeti Lapok*, 1861/62 (II. évf.), 37. sz., jún. 12., 289–294., idézi HORVÁTH Ágnes: *A pesti főtemplom zenei élete a XIX. század közepén, Bräuer Ferenc karnagyi működésének tükrében (1839–1871)*. DLA doktori értekezés, Bp., Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2012, 247.

III. Egy sokoldalú zenéséletmű

Bräuer Ferenc neve egyáltalán nincs jelen a zenetudományi és a zenei köztudatban. Ennek oka az, hogy a XIX. századi magyar egyházzenéről alkotott képünk még korántsem teljes. A Liszt- és Mosonyi-kutatás mellett egy-egy részterület feltárása ugyan megtörtént (például Eger és Székesfehérvár zenei élete, Bárdos Kornél monográfiájában az egyházzenei reformtörekvések), azonban jelenleg csekély tudásunk van az egyházzene fővárosi gyakorlatáról, a templomi repertoárokról, a karnagy-zeneszerzők életművéről és a kismesterek által komponált zeneművekről. A kor egyházzenejével foglalkozó kutatónak a ma még csak töredékes összkép birtokában nincs tehát könnyű dolga, amikor mindeddig kutatatlan életművek feltárására vállalkozik.

Bräuer Ferenc életútja egyúttal hű tükörképe a magyar zenei élet azon változásainak, melyek a XIX. század első felében végbementek: gyermekként még Bihari bandájában kontrázott, ifjúkorában a rezidenciális zenélés szolgálatában állt a Kállay család nagykállói zenekarát vezetve, később pedig – templomi karnagyi hivatása mellett – a polgári zeneélet kialakuló, majd megerősödő formáinak létrejöttében játszott aktív szerepet különböző egyesületek, oktatási intézmények alapítójaként és tagjaként.

1799-ben született Pesten. Tizenéves gyermek volt, amikor a hazai romantikus triász, Liszt, Erkel és Mosonyi életpályája elkezdődött az 1810-es évek elején. Később, érett zenészként a magyar romantika mindhárom nagy alakjával szoros kapcsolatba került. Liszt az *Esztergomi mise* egyik betanítójaként tekintett rá, Erkellel zenekari hangversenyeket szervezett és vezényelt, Mosonyi pedig miséinek első bemutatóját és népszerűsítőjét tisztelhetette benne. Kapcsolatuk nemcsak szakmai, hanem baráti is volt: Bräuer Lisztet saját otthonában látta vendégül, a magyar opera megteremtőjét „lieber Freund”-nak szólította hozzá írt levelében, Mosonyi esküvőjén pedig tanúként vett részt.

Gyermekkor, tanulmányok¹⁹

Bräuer Ferenc – számos kortársához hasonlóan – idegen származású volt, csehországi születésű édesapja a Pesti Német Színházban vállalt állást a zenekar első fagottosa-ként és harsonásaként. Házában korának sok neves zenésze megfordult, köztük például Scholl karmester, akinek a *Rákóczi-induló* első hangszerelését tulajdonítják.²⁰

A kisfiú zenei tehetsége korán megmutatkozott. Ötévesen rokona, Skrobak János kezdte zongorára tanítani, majd Czerny Józsefhez, a Károlyi grófok magántanítójához került.²¹ Nyolcévesen már egy színházi hangversenyen „nagy tetszéssel játsza

¹⁹ Bräuer életútjának két jelentős forrása: BARTALUS: *i. m.* (1862), 289–294. és SÁGH József: *Magyar Zene-szeti Lexicon*. Bp., L. Kókai, 1880, 57. A fent közölt adatok Bräuer tanulmányairól, gyermekeivéről a két idézett forrásból származnak.

²⁰ *Zenészeti Lapok*, 1862 (II. évf.), 22. sz., febr. 27., 169–170.

²¹ Lásd: BARTALUS: *i. m.* (1861), 292.

Beethoven *Es-dur ötösét*”.²² A zongora mellett hegedülni is tanult. Tízévesen apja – a család anyagi helyzetének javítására – Bihari bandájába küldte, ahol a farsangi időszakban „jó fizetés mellett” kontrásként működött.²³ A pesti piaristáknál elvégzett középfokú tanulmányai után tizenhárom évesen Pozsonyban, Brünmben és Prágában adott zongorahangversenyeket.

Szakmai életútjának fontos állomása volt az 1812-es esztendő. Nagybátyja, Vincenz Ferrerius Tuczek cseh zeneszerző és karnagy ajánlatára Johann Nepomuk Hummel zeneszerzés- és zongoratanítványa lett Bécsben.

1815-ben, mindössze tizenhat évesen, bekapcsolódott a rezidenciális zenélésbe: Kállay Miklós szabolcsi alispán zenekarának vezetője és a főúr zongoraművésze lett Nagykállón.

1818-ban hangversenykörútra indult, Magyarország és Ausztria nagyobb városaiban adott zongorakonzerteket. Ezek sikerességének köszönhetően anyagi helyzete fellendült. Bartalus István a karnagy életéről írt cikkében érdekes eseményről tudósított, mely annak Bécs melletti, badeni tartózkodása alatt történt. Bräuer Ferenc „mint tapasztalatlan ifjú, a legnagyobb vakmerőségre vetemedett”: látogatást tett az éppen szintén a városban tartózkodó világhírű olasz énekesnőnél, Angelika Catalaninál.²⁴ A fiatalember zongorajátéka megnyerte az énekesnő tetszését, és a későbbiekben gyakran ellátogatott Bräuer hangversenyeire, melyek Catalani hírnevének köszönhetően nagyszerűen jövedelmeztek.

Bräuer Pestre visszatérve egy ideig jogot tanult, majd azt abbahagyván végleg a zenei pályának szentelte magát.²⁵

Aktívan részt vett a korabeli egyleti és hangversenyéletben is. Már 25 évesen zenekari egyesületet alapított Pesten, melynek első koncertjén felléptette tanítványát, a később európai hírűvé vált zongoraművészt, Heller Istvánt.²⁶ Tagja volt a budai és a pozsonyi egyházzenei egyletnek. Jelen volt a Pest-budai Hangászegyesület megalapításánál 1836-ban. Ez a szervezet meghatározó szerepet töltött be a magyar zenei életben: belőle nőtt ki magát a Nemzeti Zenede, melynek mai utódintézménye a Bartók Béla Zeneművészeti Szakközépiskola. Bónis Ferenc közlése szerint Bräuer Ferenc „1847-ben Erkelrel együtt vezette az egyesület zenekari hangversenyeit, és ez az aktivitás vezetett a pesti Filharmóniai Társaság 1853-as megalapításához”.²⁷ A pesti hangversenyéletben évtizedekig aktívan részt vett, számos jótékonyági kon-

²² SÁGH József: *Magyar Zenészeti Lexicon*. Bp., L. Kókai, 1880. 57.

²³ Lásd: BARTALUS: *i. m.* (1861), 293.

²⁴ Lásd: BARTALUS: *i. m.* (1861), 294.

²⁵ Érdekes történet fűződik Bräuer jogi tanulmányaihoz. Bartalus István szerint ennek hátterében egy előkelő hölgy iránti vonzalma állt. A hölgy szülei ügyvédhez szerették volna adni lányukat. Amint a kapcsolat felbomlott, Bräuer abbahagyta jogi tanulmányait. Lásd: BARTALUS: *i. m.* (1861), 289–294.

²⁶ Hellert ő indította el zenei pályáján, és mecénások toborzásával hozzásegítette külföldi továbbtanulásához is. SEBESTYÉN Ede: *Buda Pest nagy hangversenyei a XIX. század első felében = Tanulmányok Budapest múltjából VIII.* Szerk. DR. NÉMETHY Károly – DR. BUDÓ Jusztn, Bp., Budapest Székesfőváros, 1940. 85–117.

²⁷ „Together with Erkel he conducted the orchestral concerts of the Musical Society in 1847; this activity led to the founding of the Pest Philharmonic Society in 1853.” BÓNIS Ferenc: *Bräuer, Ferenc = The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Szerk. SADIE, Stanley, Volume 4, London, Macmillan Publishers Limited, 2001, 258.

certen vezényelt vagy zongorázott (többek között a pesti gyermekkórház és a pesti nőegylet javára, valamint a Magyar Nemzeti Múzeum udvarának kertté alakításáért). 1841 áprilisában a Vigadóban rendezett jótékonyági esten – melynek utószavát Kossuth Lajos írta és olvasta fel – Bräuer egy ma már meglehetősen szokatlan produkciót vezényelt: Rossini *Semiramis*-nyitányának nyolc zongorára, harminckét kézre készült átíratát.²⁸

Zongoratanítványok generációit nevelte ki. A tanítás kora ifjúságától (1819-től) egészen haláláig egész életét végigkísérte. Növendékei között ott találjuk az uralkodóház tagjait is: Erzsébet és Mária főhercegnőt.²⁹

Magánélete

Bräuer Ferenc 1833-ban házasodott meg. Felesége, Pfeffer Teréz is tehetséges zenész volt: jelentős zongoraművészként és koloratúrszopránként tartották számon a fővárosban. Gyakran szerepelt a Pest-budai Hangászegyesület (a későbbi Nemzeti Zenede elődje) hangversenyein zongoristaként és énekesként is: 1836-ban Mozart *A varázsfuvola* Éj királynője áriájában bravúros énektechnikájával kápráztatta el a pesti közönséget, 1838-ban a *Karfantázia* szólistája volt, 1847-ben pedig Ludwig van Beethoven *Esz-dúr zongoraversenyének* szólóját játszotta.³⁰ Közös otthonuk Bartalus István említett beszámolója szerint „gyűlhelye volt a honi és külföldi művészeknek”.

A pesti főtemplom nagy jelentőségű karnagya

Bräuer 1839-ben kapta meg Pest egyházzenei központja, a belvárosi Nagyboldogasszony Főplébánia-templom karnagyi állását, amit haláláig ellátott.³¹ Kíségítő zenészként, majd orgonistaként már 1823-tól itt működött. Egyedül Vajdafy Emil ad hírt arról, hogy a pesti főtemplomtól pár percnyi sétára álló „pesti szerb egyházban” is működött 1851-től, ahol „a műszabályoknak megfelelő karéneket adattak elő, melyekben folyton résztvettek a zenede fiú növendékei is”.³²

²⁸ Vereinigte Ofner und Pester Zeitung, 1841. IV. 8.

²⁹ BARTALUS: i. m. (1861), 294.

³⁰ Az adatok forrása: TARI Lujza: *A Hangászegyleti Zenede (1839–1867) és a Nemzeti Zenede (1867–1890)* = TARI Lujza – IVÁNYI-PAPP Mónika – SZ. FARKAS Márta – SOLYMOSI TARI Emőke – GULYÁSNÉ SOMOGYI Klára: *A Nemzeti Zenede*. Bp., Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Budapesti Tanárképző Intézete, 2005. 26. és IVÁNYI-PAPP Mónika: *A Nemzeti Zenede élete a Pest-budai Hangászegyesületi Énekiskola választmányi ülései alapján (1844–1867)* = TARI Lujza – IVÁNYI-PAPP Mónika – SZ. FARKAS Márta – SOLYMOSI TARI Emőke – GULYÁSNÉ SOMOGYI Klára: *A Nemzeti Zenede*. Bp., Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Budapesti Tanárképző Intézete, 2005. 91.

³¹ Bräuer 1839-től ideiglenes karnagyként működött az idős Cibulka Alajos karnagy mellett, majd 1846-tól kinevezett karnagy lett. Kíségítő zenészként már 1823-tól részt vett a templom zenei életében, 1828-tól orgonistaként alkalmazták.

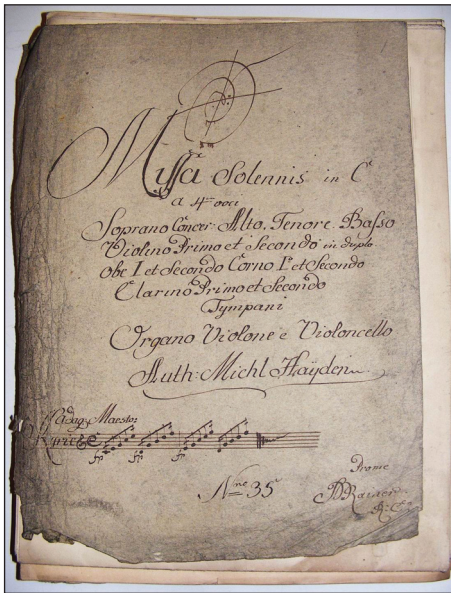
³² *A József főherceg Ő fensége fővédnöksége alatt álló Nemzeti Zenede története. Az intézet 50 éves jubileuma alkalmára*. Szerk. VAJDAFY Emil, Bp., Rózsa K. és neje, 1890, 6–7.

A regens chori³³ már az 1840-es évek elejére elismert zenei szaktekintéllyé vált Pesten, amit az a tény is mutat, hogy a legfontosabb zenei döntéseket hozó bizottságokba nyert meghívást. Tagja volt 1843-ban a *Szózat*, majd 1844-ben a *Himnusz* megzenésítésére kiírt pályázat bírálóbizottságának, többek között Erkel, Mosonyi és Vörösmarty mellett.³⁴ Később a magyar opera és színjátszás támogatására létrehozott „dalműbíráló választmányának” volt tagja, melyben – többek között – szintén Erkel Ferencsel dolgozott együtt évekig, tucatnyi új magyar opera színre vitelét segítve ezzel (pl. Doppler Ferenc: *Ilka és a huszártoborzó*).³⁵

Bräuer Ferenc több mint három évtizedes karnagyí tevékenysége nyomán (1839–1871) Pest főtemplomában változatos, igényes és magas színvonalú egyházzene bontakozott ki.

Elődjétől, Cibulka Alajos regens choritól meglehetősen elavult repertoárt örökölt. A XVIII. század végén, Joseph Bengraf idején még gyorsan cserélődő templomi repertoár a XIX. század első harmadában megmerevedett, túlnyomó részét az előző század végi művek alkották.³⁶ Ez a tendencia egész Közép-Európában megfigyelhető volt. Bräuer a templom nagymiséin egy teljesen új, korszerű, sokoldalú, a korabeli európai zenei ízlést követő repertoárt honosított meg. Palettáján a bécsi klasszikusok – Joseph és Michael Haydn, Mozart, Beethoven – mellett túlnyomórészt a bécsi kiadók

által népszerűsített zeneszerzők legújabb kompozíciói szerepeltek, követve ezzel a közép-európai figurális repertoár XIX. század eleji stílusváltását. Utóbbi kört jól képviselték például Joseph Leopold Eybler, Joseph Preindl és Johann Baptist Schiedermayr művei. Ezekhez csatlakozott még néhány cseh (Wenzel Plachy) és olasz zene-



Michael Haydn *Missa Solennis in C* (*Missa in honorem Sti. Dominici, vel M. Benedictionis*. Klafsky I: 14.) borítójának díszes címdala a templomi kottatár Rainer-hagyatékából

³³ Templomi karvezető.

³⁴ Nemzeti Színházi Zsebkönyv 1844^{dk} évre. Pest, 1843, 124. és Honderű, 1844, 25. sz., jún. 22., 820.

³⁵ Magyar színháztörténet 1790–1873. Szerk. KERÉNYI Ferenc, Bp., Akadémiai Kiadó, 1990, 389.

³⁶ Az említett tendencia egész Közép-Európában megfigyelhető volt. Lásd: SZACSVAI-KIM Katalin: *Katolikus templomok 18. századi kottatárai = Magyar Művelődéstörténeti Lexikon*. 5. kötet. Főszerk. KÖSZEGHY Péter, Bp., Balassi Kiadó, 2006, 222–234.

szerző műve (pl. Luigi Cherubini *Requiemje*).³⁷ A pesti főtemplom karnagya a külföldi nyomtatott kottaanyagot Bécsen kívül Augsburgból, Lipcséből, Mainzból és Bonnból szerezte be. A német cecilianista mozgalom iránti érdeklődéséről tanúskodik, hogy Mainzból, Carl Proske kanonoktól, a Palestrina-reneszánsz egyik elindítójától megrendelte Palestrina híres *Missa Papae Marcelli* miséjét. Templomi előadásáról nem maradt fenn adat.

Említésre méltó a templomi repertoárban a kortárs pesti zeneszerzők nagy aránya. Bräuer karnagyi munkásságának fontos érdeme, hogy kiemelt figyelmet szentelt a helyi egyházi szerzők (például Adler György, Bartay Ede, Brand [Mosonyi] Mihály, Schindelmeisser Lajos, Hóra János, Lorenz János, Vincenz Ferrerius Tuczek és Grill János) művei bemutatásának – ezáltal ösztönözte a magyar egyházzenei termés mennyiségi és színvonalbeli fejlődését. Jó barátságban állhatott Robert Volkmann-nal is, aki neki ajánlotta *Osanna Domino Deo* című, szopránszólóra, kórusra és zenekarra írt offertóriumát.

Bräuer nevéhez fűződik Brand [Mosonyi] Mihály felfedezése is. Az 1840-es évek elején szervezte meg és vezényelte az akkor még Pesten ismeretlen zeneszerző miséinek ősbemutatóit a templomban. Ő hálából neki ajánlotta *Jubilare Deo* című graduálját. Életműükben érdekes hasonlóság fedezhető fel: amíg világi műveikben

a magyar műzene megteremtésén fáradoztak, egyházi zenéjükben a magyar műzenei hang teljesen hiányzik. Mosonyi miséiben a korai romantikus stílust követi, Bräueréi viszont retrospektívak, a bécsi klasszika stílusában fogantak.

Isoz Kálmán megállapítása szerint „a kórus hangszer és hangjegyállománya egymagában is – ha más tanúbizonyosságaink nem is volnának erről – igazolja, hogy a belvárosi plébániatemplom zenegyakorlata a tizenkilencedik század negyvenes éveiben korának nemzetközi viszonylatban is legjobb színvonalát képviselte”.³⁸



Bräuernek szóló nyomtatott ajánlás Robert Volkmann 1865-ben kiadott offertóriumán a templomi kottatárból

³⁷ A templomi repertoárra maradandó hatást tett az a hagyomány, melyet Bräuer vezetett be: november 2-án, halottak napján Cherubini „Nagy” *c-moll* miséjének előadása, melyhez még az 1940-es években is ragaszkodtak a templomban. Lásd: HORVÁTH: *i. m.* (2012), XII.

³⁸ ISOZ Kálmán: *Buda és Pest zenei művelődése (1686–1873) I. kötet (A 18.-ik század)*. Bp., Budapesti Magyar Népszínházi Bizottmány, 1926, 53.

A tehetséges *kismester*: egyéni hang, klasszikus arányok, dinamikus formálás

Bräuer Ferenc zeneszerzőként a „németes irányú” magyar műzenei ág (többek között Benedek Istvánffy, Georg Druschetzky, Valentin Deppisch és Anton Zimmermann művészetének) jeles folytatója.

Alapos zenei képzésben részesült. Fent említett zongora- és hegedűtanulmányai után nagybátyja, Vincenz Ferrerius Tuczek cseh zeneszerző-karnagy ajánlatára Johann Nepomuk Hummel tanítványa lett Bécsben, akitől zeneszerzést és zongorát tanult.

Hummel Mozart-tanítványként a mozarti zeneszerzési hagyományokat és Joseph Haydn helyettes karmestereként a kismartoni zenekultúrát is közvetítette a fiatal Bräuernek. Ezek hatása egyértelműen tükröződik annak miséiben, hisz karnagyként sem feledkezett meg tanáráról: *d-moll miséjét* és *Esz-dúr miséjét* folyamatosan repertoáron tartotta.

Bräuer Ferenc zeneszerzőként a kor szokása szerint új művekkel gazdagította a templom ének- és zenekarának repertoárját. Egyházi műveit három zenekaros mise (egy közülük befejezetlen), két graduále, két offertórium és két motetta képviselik.³⁹ Kompozíciói túlnyomó részét a belvárosi főtemplom történeti kottatára őrzi, azonban néhány szerzeménye megtalálható a magyar és osztrák nemzeti könyvtárban, valamint a Székesfehérvári Püspöki és Káptalani Levéltárban is. Egyházi műveit stíláriskettősség jellemzi: motettái a korai romantika képviselői, miséiben azonban visszanyúl a bécsi klasszikus tradíciókhoz. Ez a fajta konzervativizmus (a korábbi stílusok továbbélése) az egyházi zenében gyakran megfigyelhető. Bräuert zeneművei jó képességű, biztos technikájú, az európai zenei köznyelvet hibátlanul beszélő kismesternek mutatják.

Zeneszerzői kvalitásainak elismerését jól jelzi, hogy világi műveit az Erkel által vezetett Filharmóniai Társaság is gyakran megszólaltatta (tizenöt művét).⁴⁰ Ezekben a magyaros zenei hang megteremtésére törekedett, miséi azonban retrospektívak, a bécsi klasszika stílusában íródtak.

Bräuer zeneszerzői életműve is igazolja Dobszay László megállapítását a XIX. század első felének magyar komponistáiról, mely szerint „az egyházzenei állásban lévő karnagyok, orgonisták, kiemelkedő hangszeres zenészek változatlanul a komponistagárda technikailag legjobban képzett rétege, habár az egyházzenei alkotás a század folyamán egyre inkább elszigetelődik a kor áramlataitól”.⁴¹

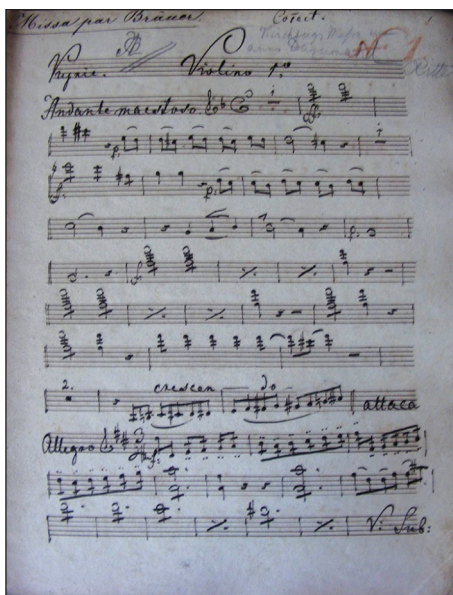
³⁹ Az egyházi művek a következők (eredeti címük szerint): *Messe [in B]*, *Missa in Do*, *Missa in C*, *Graduale [Ave verum in F]*, *Graduale [Verba mea]*, *Offertorium Domine, si observaveris [in B]*, *Offertorium [Der Sturm]*, *Confitebor Domino*, *Tantum ergo a quatuor Vocibus con accompt. del Orchestra*. Világi művei között zenekari nyitány, zongoraötös, kórusmű, dalok és zongoraművek találhatók. Művei közül bécsi és pesti kiadók-nál néhány megjelent nyomtatásban is. Bräuer Ferencnek összesen tizenhat kompozíciója maradt fenn, további négy zeneművét pedig korabeli folyóiratok említik.

⁴⁰ Ez a szám különösen meglepő annak ismeretében, hogy Erkel vezetése alatt (1853–1871) ugyanakkor Liszt Ferentől kilenc teljes mű, Mosonyitól négy teljes és öt műrészlet, Goldmark Károlytól, Mihalovich Odontól és Festetich Leó gróftól egy-egy mű hangzott el. Lásd: NÉMETH Amadé: *A Budapesti Filharmóniai Társaság története az alapítástól a felszabadulásig (1853–1945)* = *A Budapesti Filharmóniai Társaság zenekarának 125 esztendeje (1853–1978)*. Szerk. BREUER János, Bp., Zeneműkiadó, 1978, 20.

⁴¹ DOBSZAY László: *Magyar zenetörténet*. Bp., Planétás, 1998, 296.

Bräuer két befejezett miséje a *B-dúr mise* és a *d-moll mise*. Műfaji tekintetben átmenetet képviselnek a *Missa brevis* és a *Missa solemnis* között.⁴² Előadó-apparátusukat tekintve egyértelműen a *Missa solemnis* típust képviselik nagyzenekar, énekes, valamint hangszeres szólísták és kórus alkalmazásával. Ehhez az ünnepélyes mise-típushoz közelíti a két misét a *Credo* tételek (hangnem-, metrum- és tempóváltással hangsúlyozott) zenei alosztása, zárófuga alkalmazása és egy-egy hosszabb szólórész (a *d-moll mise Benedictus* tételében az oboa és a szoprán szólója), valamint rövid szólókvartettek megjelenése is. Alábbi vonásaik alapján viszont a *Missa brevis*hez sorolhatók: a terjedelmesebb szövegű tételek (*Gloria* és *Credo*) viszonylagos rövidsége, a *B-dúr misében* ezekben a tételekben a politexturalitás (az egyes szövegsorok egyidejű megszólaltatása) megjelenése, a *Gloria* tétel zenei alosztásának hiánya és a hangszerek alapvetően colla parte⁴³ játékmódja. Bräuer minden bizonnyal ünnepi misének szánta mindkét művét, melyeket – egyéb liturgikus alkalmak mellett – az egyházi év csúcspontján, húsvétvasárnap is előadtak a templomban.

A két mise elemzése mögött gyakorlati, előadói tapasztalat is áll, újkori bemutató előadásuk 2009-ben és 2010-ben volt a belvárosi templomban, saját alapítású amatőr kórusunk közreműködésével.⁴⁴ Jelen tanulmányban terjedelmi korlátok miatt csupán néhány jellemző részlet bemutatására vállalkozhatunk.



Bräuer Ferenc *d-moll miséjének* autográf kéziratos hegedűszólam-kottája (a *Kyrie* kezdete)

B-dúr mise: Kyrie tétel

A szonátaformában íródott *Kyrie* tételben Bräuer érdekes, egyéni újítást hoz. A hagyományosan az énekes szólísták fenségterületének tekintett *Christe*-szakasz helyett a *Kyrie*-szakaszok elejét bízta a szólístákra, így a mise szokatlan módon szólókvartettel indul. Hajlékony polifóniája a bécsi klasszika kamarazenéjét idézi:

⁴² A *Missa brevis*t hétköznapokon és „évközi” vasárnapokon adták elő (hangszeres apparátusa általában nem lépte túl a Kirchentriót), a nagyszabású, nagyzenekart és szólístákat is foglalkoztató *Missa solemnis* pedig ünnepekre szánták.

⁴³ Az éneksszólamokat kopulázva (duplázva), azokkal megegyező (vagyis nem önálló) zenei anyagot játszva.

⁴⁴ A két mise előadásának pontos dátuma és közreműködői a kórus honlapján olvashatók: <https://musicadivina.webnode.hu/koncertek/> (utolsó letöltés: 2023. 01. 24.)

Soprano: Solo
e - lei - son e - lei - son e - lei - son e - lei - son e -

Alto: Solo
Ky - ri - e Ky - ri - e

Tenor: Solo
e - lei - son e - lei - son e -

Bass: Solo
Ky - ri - e e-lei -

Organ: **Andante con moto**

Bräuer Ferenc: *B-dúr mise* – a *Kyrie* tétel kezdő ütemeinek szólókvartettje⁴⁵

B-dúr mise: Credo

A *mise Credo* tétele is tartalmaz meglepetést: forte, teljes apparátussal zengő indítása a klasszikus hagyományból merített jellegzetesség, azonban moli hangneme váratlan a hallgatóság számára. A megzenésített homofon intonációt⁴⁶ (*Credo in unum Deum*) Bräuer refrénként használja, mely a szolista áttetsző, súrlódásokkal teli polifon szöveggel váltakozik, jöleső dinamikai és szerkesztésmódbeli kontrasztot teremtve ezáltal:

Soprano: Tutti
Cre - do in u - num De - um p Pa -

Alto: Solo
Cre - do in u - num De - um p Pa - trem om-ni - po -

Tenor: Solo
Cre - do in u - num De - - um p Cre -

Bass: Solo
Cre - do in u - num De - - um

Organ: **Moderato**

⁴⁵ A teljes tétel meghallgatható a következő linken:
BRÄUER Ferenc: *B-dúr mise* – *Kyrie*
<https://youtu.be/3MxulLunt7c> (utolsó letöltés: 2023. 01. 24.)

⁴⁶ A *Credo* tétel intonációját (első mondatát: *Credo in unum Deum*) a XVIII. század végéig a pap énekelt gregorián dallamon. A gregorián intonációt később fokozatosan mellőzték, és szövegét több szólamban zenésítették meg. Jelen esetben homofon, vagyis azonos ritmusú szólamokkal.

S. - trem om-ni-po-ten-tem fac-to-rem
A. - ten-tem fac-to-rem
T. do-cre-do-cre-
Bass.
Org.

S. Tutti intonáció-refrén
cae-li et ter-rae Cre-do cre-do
A. Tutti Solo
cae-li et ter-rae Cre-do cre-do cre-do et
T. Tutti
do Cre-do cre-do cre-do cre-do
Bass. Tutti
Cre-do cre-do cre-do
Org.

Bräuer Ferenc: *B-dúr mise* – a *Credo* tétel dinamikai-szerkesztésmódbeli kontrasztja⁴⁷

Az intonációrefrén⁴⁸ alkalmazása a *Credo*-misék csoportjába sorolja Bräuer *B-dúr miséjét*.⁴⁹ Ez a sajátos forma az osztrák mesterek körében igen népszerű volt (Wolfgang Amadeus Mozart mellett például Georg Joseph Donberger, Johann Friedrich Reichardt és Franz Schmidt miséiben is megjelenik),⁵⁰ azonban a bécsi klasszika ide-

⁴⁷ A tétel eleje meghallgatható a következő linken:
BRÄUER Ferenc: *B-dúr mise – Credo* (részlet)
<https://youtu.be/rYdnXL4a5d0> (utolsó letöltés: 2023. 01. 24.)

⁴⁸ A tétel fent említett homofon intonációja többször is visszatér refrénszerűen a *Credo* tétel zenei anyagában.

⁴⁹ A *Credo*-misékről lásd részletesebben: FARKAS Zoltán: *Istvánffy Benedek: Missa „Sanctificabis Annum Quinquagesimum, vel Sanctae Dorotheae” = Musicalia Danubiana 13.* Szerk. DOBSZAY László – SAS Ágnes, Bp., MTA Zenetudományi Intézet, 1995, 19–20.

⁵⁰ Lásd: REICHERT, Georg: *Mozarts „Credo-Messen” und ihre Vorläufer = Mozart-Jahrbuch 1955 des Zentralinstitutes für Mozartforschung der Internationalen Stiftung Mozarteum.* Szerk. Dr. RECH, Géza, Salzburg, Internationale Stiftung Mozarteum, 1956, 117–144.

jének magyarországi misetermésében egyedül Istvánffy Benedek *Dorothea-miséjében* található meg. E tény Bräuer kompozíciójának jelentőségét növeli.⁵¹

D-moll mise: Sanctus

A többféle szerkesztési technikával (homofónia, imitáció, szólampáros-technika) felépített tételt teljes apparátuson zengő, sodró lendületű befejezése teszi még ünneplésesebbé.⁵²

D-moll mise: Benedictus

A tétel több szempontból is figyelemre méltó. Zenei szövete a nagy szerzőkre jellemzően több szintet foglal magába: a vonósok puha akkordkísérete felett a szoprán-szólista nagy ívű, éneklő legatója szól, melyet oboaszóló fon körül triolákban mozgó, szinte rokokó édességű dallamával. A mozarti hangvétel alapján a *d-moll mise Benedictusa* a két Bräuer-mise legegységesebb stílusú tételeként értékelhető. Különlegessé teszi az indítása is: a két kürt dolce kürtmenete felett az oboa tart domináns-orgona-pont trillát.

Bräuer a szopránszólistától magas fokú technikai tudást, virtuozitást vár el. A szóló hirtelen regiszterváltásai, hatalmas ugrásai, hangszeres jellegű akkordfelbontásai Michael Haydn és Wolfgang Amadeus Mozart egyházi műveinek operai jellegű, virtuóz koloratúrszoprán-szólóit juttatják eszünkbe. Bräuer nagy valószínűséggel feleségének, Pfeffer Teréznek szánta ezt a szólamot, aki kiváló koloratúrszoprán volt, az ő énekesi adottságait vehette alapul az ária megformálásában.

⁵¹ Érdekes megemlíteni egy további hasonlóságot. A *Credo*-refrén mindkét említett szerzőnél csak a tétel első részét rendezi be, s később már nem jelenik meg. A refrén következetesebb felhasználására példa Mozart F-dúr *Missa brevis* (K. 192) és C-dúr „*Credo-Messe*”-je (K. 257).

⁵² A *Sanctus* részlete meghallgatható a következő linken:
BRÄUER Ferenc: *d-moll mise – Sanctus* (részlet)
<https://youtu.be/4zQD4F-CngQ> (utolsó letöltés: 2023. 01. 24.)

Benedictus

69

148

Ob. *Andante* *solo*

D. Hn.

Tpt.

Timp.

Vln. 1 *p*

Vln. 2 *p*

Vla.

Cant.

A.

T.

Bass.

Vc. *Andante*

Cb. *Andante*

A d-moll mise Benedictus tételének bensőséges indítása

83

Ob. *sfz*

D Hn.

Tpt.

Timp.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Cant.
no - mi - ne Do - mi - ni, in - no - - - - mi - ne

A.
fp qui ve - nit in no - mi - ne

T.
fp qui ve - nit in no - mi - ne

Bass.
fp qui ve - nit in no - mi - ne

Vc.

Cb.

Összefoglalás

A pesti főtemplom Liszt-korabeli karnagyja, Bräuer Ferenc a nagy géniusz barátságát élvezve annak egyik fő támasza volt az *Esztergomi mise* betanító-szervező munkájában. Nemcsak a virtuóz Lisztet hallgatta szívesen saját otthonában a tiszteletére rendezett estélyeken, hanem szakmai tekintélyével, kapcsolataival, személyes munkájával támogatta a számos kortársa által meg nem értett, újító eszközökkel komponáló zeneszerzőt is.

Bräuer Ferenc korának jeles és sokoldalú zenésze volt: karnagy, zeneszerző, zongoraművész-tanár és zenedei igazgató egy személyben. Kapcsolatban állt a hazai zenei élet legnagyobbjaival. Hosszú karnagyi működése a templom XIX. századi zenei életének egyik fénykoraként értékelhető. Anyagi áldozatot sem kímélve, jó zenészek munkáját összefogva emelte fel az egyházi zenét Pest első templomához illő magas nivóra. Pest városa méltó módon búcsúzott tőle: gyászmiséjén 1871. április 20-án a Nemzeti Színház zenekara és a Zenekedvelők Egylete adta elő Luigi Cherubini *Requiem*jét.

Életútja jó példa arra, hogy milyen alapvetően fontos a kismesterek életművének megismerése a XIX. századi magyar zenetörténetről kialakítandó képünk teljessé teléhez. Kutatásaim és az elért eredmények ezt a célt kívánják szolgálni.

Irodalomjegyzék

- BARSÍ Balázs: *Katolikus liturgia III. A liturgikus év = Egyházzenei Füzetek I/4.* Bp., A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Egyházzene Tanszéke és a Magyar Egyházzenei Társaság, 134–135.
- BARTALUS István: „Jelesebb zene-tanítóink. Bräuer Ferenc” = *Zenészet* *Lapok*, 1861/62 (II. évf.), 37. sz., jún. 12., 289–294.
- BÓNIS Ferenc: Bräuer, Ferenc = SADIE, Stanley (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* Volume 4., London, Macmillan Publishers Limited, 2001, 258.
- DOBSZAY László: *Magyar zenetörténet.* Bp., Planétás, 1998.
- FARKAS Zoltán: Istvánffy Benedek: Missa „Sanctificabis Annum Quinquagesimum, vel Sanctae Dorotheae” = *Musicalia Danubiana* 13. Szerk. DOBSZAY László – SAS Ágnes, Bp., MTA Zenetudományi Intézet, 1995, 11–29.
- Fővárosi Levéltár IV. 1202. c. Intim. a. n. 8457
- HANKISS János: *Liszt Ferenc válogatott írásai I–II.* Bp., Zeneműkiadó, 1959.
- *Honderű*, 1844, 25. sz., jún. 22., 820.
- HORVÁTH Ágnes: *A pesti főtemplom zenei élete a XIX. század közepén, Bräuer Ferenc karnagyi működésének tükrében (1839–1871).* DLA doktori értekezés, Bp., Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2012.
- A Musica Divina Művészeti Egyesület és Kamarakórus – Liturgia és koncertek <http://musicadivina.webnode.hu/koncertek> (utolsó letöltés: 2023. 01. 24.)
- ISOZ Kálmán: *Buda és Pest zenei művelődése (1686–1873) I. kötet (A 18.-ik század).* Bp., Budapesti Magyar Népszínházi Bizottmány, 1926.
- IVÁNYI-PAPP Mónika: *A Nemzeti Zenede élete a Pest-budai Hangszegyesületi Énekiskola választmányi ülései alapján (1844–1867)* = TARI Lujza – IVÁNYI-PAPP Mónika – SZ. FARKAS Márta – SOLYMOSI TARI Emőke – GÜLYÁSNÉ Somogyi Klára: *A Nemzeti Zenede.* Bp., Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Budapesti Tanárképző Intézete, 2005.
- *Magyar színháztörténet 1790–1873.* Szerk. KERÉNYI Ferenc, Akadémiai Kiadó, 1990.
- LEGÁNY Dezső: *Liszt Ferenc Magyarországon 1869–1873.* Bp., Zeneműkiadó, 1976.
- LEGÁNY Dezső: *Liszt Ferenc Magyarországon 1874–1886.* Bp., Zeneműkiadó, 1986.
- *Magyar Sajtó*, 1856. aug. 27., 198. sz., 3.
- NÉMETH Amadé: *A Budapesti Filharmóniai Társaság története az alapítástól a felszabadulásig (1853–1945)* = *A Budapesti Filharmóniai Társaság zenekarának 125 esztendeje (1853–1978).* Szerk. BREUER János, Bp., Zeneműkiadó, 1978.
- *Nemzeti Színházi Zsebkönyv 1844^{dk} évre.* Pest, 1843.
- *Ország Tükré*, 1862, 2. sz., jan. 13., 20.

- *Pesti Napló*, 1856. aug. 24.
- *Pesti Napló*, 1856. szept. 6.
- PRAHÁCS Margit: *Franz Liszt Briefe aus ungarischen Sammlungen 1835–1886*. Bp., Akadémiai Kiadó, 1966.
- PRAHÁCS Margit: *A Zeneművészeti Főiskola Liszt-hagyatéka = Zenetudományi tanulmányok VII.* Szerk. SZABOLCSI Bence – BARTHA Dénes, Bp., Akadémiai Kiadó, 1959.
- REICHERT, Georg: *Mozarts „Credo-Messen” und ihre Vorläufer = Mozart-Jahrbuch 1955 des Zentralinstitutes für Mozartforschung der Internationalen Stiftung Mozarteum*. Szerk. Dr. RECH, Géza, Salzburg, Internationale Stiftung Mozarteum, 1956, 117–144.
- SÁGH József: *Magyar Zenészeti Lexicon*. Bp., L. Kókai, 1880.
- SEBESTYÉN Ede: *Buda Pest nagy hangversenyei a XIX. század első felében = Tanulmányok Budapest múltjából VIII.* Szerk. DR. NÉMETHY Károly – DR. BUDÓ Jusztn, Bp., Budapest Székesfőváros, 1940, 47.
- SEBESTYÉN Ede: *Liszt Ferenc hangversenyei Budapesten*. Bp., Liszt Ferenc Társaság, 1944.
- SZACSVAI-KIM Katalin: *Katolikus templomok 18. századi kottatárai = Magyar Művelődéstörténeti Lexikon*. 5. kötet. Főszerk. KÖSZEGHY Péter, Bp., Balassi Kiadó, 2006.
- TARI Lujza: *A Hangszegyleti Zenede (1839–1867) és a Nemzeti Zenede (1867–1890) = TARI Lujza – IVÁNYI-PAPP Mónika – SZ. FARKAS Márta – SOLYMOSI TARI Emőke – GULYÁSNÉ Somogyi Klára: A Nemzeti Zenede*. Bp., Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Budapesti Tanárképző Intézete, 2005, 26. és 91.
- *A József főherceg Ő fensége fővédnöksége alatt álló Nemzeti Zenede története. Az intézet 50 éves jubileuma alkalmára*. Szerk. VAJDÁFY Emil, Bp., Rózsa K. és neje, 1890.
- *Vasárnapi Újság, Tárogató*, 1856. febr. 17., 7. sz., 60.
- *Vereinigte Öfner und Pester Zeitung*, 1841., IV. 8., 28. szám, 1.
- WATZATKA Ágnes: *Budapesti séták Liszt Ferencel*. Bp., Helikon – Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2011.
- Ábrányi Kornél: *A Rákóczy-induló eredete = Zenészeti Lapok*. 1862, II. évf. 22. sz., febr. 27., 169–170.

Windhager Ákos¹

*Terényi Ede: Miseparafrázisok a XVII. századi Erdélyből*²

A szakralitás kísértése

„Amikor verset ír az ember
nem írni volna jó.”

(József Attila, töredék)

Terényi Ede Farkas utcai miséje

A *Kolozsvári zeneszerzők – Zeneszerzők Kolozsváron* című tudományos konferencia kulcskérdése ihlette azt az esztétörténeti kutatást, amely Terényi Ede (1935–2020) és a város (értsd: Kolozsvár) kapcsolatát vizsgálta. Az a cél lebegett előttem, hogy a zeneszerző, valamint a szellemi és társadalmi közeg kapcsolatát megrajzoljam. Megfordítva közelítettem a tárgyhoz: a Farkas utcai templomba megálmodott *Miseparafrázis* elemzése révén mutatom meg a szerző kolozsvári attitűdjét. Vállalásom a zenei alapszöveghez készült többretegű glosszát eredményezett, amely a hagyományt egyre mélyebben beengedte az értelmezés folyamatába. A *Miseparafrázisok a XVII. századi Erdélyből* című vonószzenekari darab négy olvasata együtt adja ki azt a képet, ahogy Terényi a szeretett városa polgára, ahogy az erdélyi szakralis örökséget megtartva aktualizálja, ahogy kolozsvári zenei együttesekben fogalmaz, végül ahogy a Farkas utcai templom számára spirituális otthont nyújt. A jelen esszé tehát életrajzi, műelemző, hermeneutikai és teológiai olvasatból áll, és ezek egymásra rétegződésében rajzolódik ki választott tárgyam: az egyén és a város *symphoniája*.

Terényi Ede 1952-ben érkezett meg Kolozsvárra, amelyet azóta otthonának tekint. A *genius loci* keresve se találhatott volna nála hűségesebb alanyt: itt telepedett le, itt házasodott, itt tanított, itt jegyezte le „fentről súgott” alkotásait és itt hozott létre közösséget. (Végül: itt temették el.) Terényi Ede számára Kolozsvár az „újrászülő” város, még ha ez pimasz búcsúintést is jelent Marosvásárhelynek. A két város a szerző tekintetében tükörképe egymásnak: víz köré települ, hegyre mászik és az *Urbs caelestis* fele tör, azaz egyetemes (sic!) város. Kolozsvár bevétele számára tehát nem Vásárhely feladása volt, még kevésbé megtagadása, hanem kiteljesítése. A nyüzsgő nagyvárosba költözéssel magával hozta a szülővárosát, beleoltotta azt nagy „Erdélyországba”, a magyar összkultúrába és a teljes európai műveltségbe. Akárcsak Ligeti György (1923–2006), aki Dicsőszentmártonból az egyetemes véghatárokig tolta ki zenei horizontját, azonképp földije is a világi és égi végtelenbe ért el a Szamos partjáról.

¹ Esztétörténész, az MMA MMKI tudományos főmunkatársa, a Pázmány Péter Katolikus Egyetem adjunktusa.

² A tanulmány újraírt közlés, eredetileg: Windhager Ákos: *Terényi Ede Miseparafrázisa négy olvasatban. A Fű(isten) drámája = Előadások A Magyar Tudomány Napján az Erdélyi Múzeum-Egyesület I. Szakosztályában. Certamen 7.* Szerk. EGYED Emese – PAKÓ László – SÓFALVI Emese, Kolozsvár, Erdélyi Múzeum-Egyesület, 2020.

Tiszteletlenség lenne a szemérmes alkotó életének részleteit közszemlére tenni, noha annyit azért fontos megjegyezni, hogy Kolozsvárott kapta élete legjelentősebb beavatását. A vásárhelyi években Tróznér József (1904–1989) hatására a fiatal művészjelölt már kereste a helyét, de azt csak Kolozsvárott találta meg. Tanára útmutatását követve felvették a Zeneakadémia zeneszerzés szakára, aminek következtében felhagyott orvosi terveivel, lemondott zongoristapályájáról, és a zene általi gyógyításnak szánta az életét: zeneszerzővé lett. Tróznér felnyitotta már tanítványa szemét sok romantikus szerzőre (pl. Anton Brucknerre, Franz Schmidtre és Antonín Dvořakra), és megannyi boldog órát töltöttek Mozart- és Schubert-olvasással; de mindez a kolozsvári Kodály-, Debussy- és mindenekelőtt Bartók-stúdiumokban teljesedett ki. Vásárhelyen Tróznér József felesége, Erkel Sarolta (1911–2002) révén beavatódott a romantikus magyar zenébe, Kolozsvárott megismerte Jodál Gábor (1913–1989) által a kortárs magyar zenét: Kodály Zoltánt (1882–1967). Az eszménnyé magasodott Bartók Béla (1881–1945) pedig mindkét városban rátalált, ám az érettebb egyetemista tudta őt mélyebben megérteni.

Kolozsvár tehát zeneszerzővé tette, tanárrá avatta és megtartotta őt. Hívta őt Budapest, de Bukarest is, várt rá Darmstadt és a nagyvilág, amelyet időről időre fel is keresett, de Kolozsvár maradt a választott otthona. Műveiben viszont bebarangolta az egész földkerekséget, Finnországtól Japánig, Amerikától Indiáig, Tahititől a Karszna völgyéig. Valós világjárás, képzelt túrák és belső utazások során született meg a színesszimfonikus panoptikum. A jellegzetes Terényi-geográfia annyiban tér el a Baedekertől, hogy amíg utóbbi mindenben meglátja a német Bürgertumot, addig a zenei világrajz minden elemében kicsit felsejlik a Farkas utca, Házsongárd vagy *Mátyás király lovas szobra* (Fadrusz János, 1902). Lényeggé szűrve a külső elemeket a világot képezte le, de nemcsak „emlékműveiben”, hanem barátságaiban is. Az utolsó pillanatig kitartott Vermesy Péter (1939–1989) és Szabó Csaba (1936–2003) mellett s őrizte Balassa Sándor (1935–2021) barátságát. A végleteket egyesíti magában társasági középpontként, tanárként és alkotóként, s ehhez éppen a végletek városa tud teret és spirituális helyet nyújtani. Nem mellesleg éppen Kolozsvár segítette abban is, hogy felnőttként is háborítatlanul megőrizze magyar identitását. Amíg dalokat és kórusműveket magyar és latin nyelven írt, addig a zeneakadémiai óráit rendszerint románul kellett tartasa. Műveivel azt nyilatkoztatta ki, hogy Constantin Brâncuși (1876–1957), George Enescu (1881–1955) és Kájoni János (1629 – 1687) az egyetemes erdélyi kultúra része, hasonlóan Bakfark Bálinthoz (1526?–1676), Bornemisza Péterhez (1535–1587) vagy Tinódi Sebestyénhez (1510–1556). A kincses városban ismerték, nevére az emberek felkapták a fejüket, s ha nem jelent meg hosszabb ideig, aggódva keresték ifjak és idősebbek. Így, amíg a zenében övé volt az egész világ, addig ő végérvényesen Kolozsvaré lett.

Miseparafrázis a XVII. századi Erdélyből – szoros olvasat

1992-ben született meg az – általa alkotott művészpályakép kulcsfogalmát használva – alkotói fennsíkron a *Miseparafrázis a XVII. századi Erdélyből* című vonószenei kompozíció. A mű rímeli az 1980-ban befejezett *Variațiuni pentru orgă pe o temă din sec.*

al XVII-lea című orgonakompozícióra, illetve megidézi a tizenkét historikus concertót is, de azoktól mégis független. Az öt misetételt tartalmazó alkotás mindegyik tételét Kájoni (vagy egy vele kortárs szerző) egy-egy témája nyitja, amelyek azonban önálló életre kelnek. Coca Gabriella Terényi-kutató hívja fel a figyelmet arra, hogy ebben a tökéletesre csiszolt darabban az életmű esszenciális ötvözése történik meg, tulajdonképpen a scordatúrák, a harmóniafúzió és a dallam függőlegesítése is együttesen hozza létre az oeuvre új minőségét.³ Maga a szerző még annyit fűzött hozzá a darabjához, hogy a Farkas utcai református templom terét képzelte el műve írása közben. Így válik számára a konkrét építészeti tér a Makovecz-concerto (A héttornyú vár – versenymű szólóhegedűre, vonósokra és ütőhangszerekre, 1993) után ismét fontossá, amit tudatosan és tudattalanul is beépít a zenei tényszerkezetbe. Így elmondhatjuk, hogy a *Miseparafrázis* esszenciális kolozsvári zene.

A *Miseparafrázis* a szoros olvasatot három pontban provokálja: a műfaj meghatározásában, az előadói együttes precíz behatárolásában, végül a szerkezeti súlypont megtalálásában. Ehhez képest a párhuzamos harmóniasíkok akkordmultiverzuma könnyű kérdésnek tűnik. A *Miseparafrázis* címéből következően miseként értelmezhető. Ezt támasztja alá az is, hogy a klasszikus besorolás szerint paródiamiséről beszélhetünk az említett és a partitúrában gondosan feltüntetett tudatos idézetek miatt.⁴ Szintén a misejellegét erősíti az öt tétel *missa ordinari*umot idéző elnevezése, valamint a *missa brevis* kimutatható szerkesztési hagyománya. Később azt látjuk majd, hogy egyik besorolási kísérlet sem igazolható teljesen. Így a klasszikus öt misetétel: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus és Agnus Dei rögtön kérdés elé állítja a szoros olvasatot. A hagyományos (zeneileg szerkesztett) misében a *Sanctus* a *Benedictus* kellene kövesse (vagy legalábbis összevont címként kellene megjelenjék), míg a *missa brevis*ekben a *Credo* kimarad. A *Miseparafrázis* hangszerelése ismét csak több módon értelmezhető. A partitúra szerint az előadói együttes nagy vonószeneke, amely változatos módon szólal meg. A *Kyrie*-ben és a *Gloria*-ban tizenkét hegedű-, négy mélyhegedű-, két cselló- és egy nagybőgőszólam jelenik meg, ám a *Credo*-ban és a *Sanctus*-ban egy vonósnégyes és egy vonóskar concertál egymással. Az *Agnus Dei* helyzeténél fogva nemcsak a témákat és a programot összegzi, de a korábbi hangszerelést is, így a *sol*i vonósnégyes mellett az első tételek osztott vonóegyüttese muzsikál. Tovább fokozza a hangszín sokszínűségét, hogy sok esetben az első hegedű önálló szólistaszerepet kap (pl. *Sanctus*), illetve a hangzás következtében több ízben orgonát (pl. *Agnus Dei*) és ütőapparátust (pl. üstdobot, harangot stb.) vélünk hallani.⁵ A harmadik jellegzetesség, amely a szoros olvasatot provokálja, az az egyes tételek terjedelme. Noha nincs kőbe vésve, hogy a *Credo* legyen a mise súlypontja, azt szakrális súlya (hiszen a teljes Üdvtörténetet tartalmazza: a mi Urunk, Jézus Krisztus születését, kinszenvedését és

³ COCA Gabriella: *Terényi Ede*. = *Parlando*, 2016, 5. sz., 12. https://www.parlando.hu/2016/2016-5/Coca_Gabriella-Terenyi_Ede.pdf (utolsó letöltés: 2019. 05. 31.)

⁴ TERÉNYI Ede: *Mass-Paraphrases for Strings* = TERÉNYI Ede: *Chamber Symphonies* [szerzői magánkiadás], Cluj, Grafycolor, 2007, 1–47.

⁵ Így nyilatkozott Molnár Tündének maga az alkotó. Ld. MOLNÁR Tünde: *Muzica pentru orgă în secolul al XX-lea în România. Compoziții noi, analize stilistice și interpretative* (The Music for the Organ in the Twentieth Century in Romania. New Composition, New Analysis and Interpretations). Cluj, Grafycolor, 2005, 208.

feltámadását) mégis kiemeli a többi tétel közül. Az egyes zeneszerzők a rejtett programnak megfelelően súlyozzák a tételeket, így Kodály a *Missa brevis*ben (1942/1944/1948) az utolsó tételt nyújtotta a leghosszabbra és annak tartalmát hangsúlyozta ki érzelmi többlettel. Terényi viszont a *Kyriével* tett így, ami önmagában olyan hosszú, mint az azt követő három tétel. Így az első és az utolsó tétel, amelyek tematikailag is összeillenek, együtt alkotják az Istennel való találkozás időtartamának a felét. Ennek jelképiségét majd később fejtem fel, viszont e külsődleges paraméter ismételtlen figyelmezteti az olvasót, hogy nem foghat hozzá klasszikus miseolvasási módozattal a *Miseparafrázis*hoz.

A harmóniai olvasatot pedig végképp megfricskázza a következetes, szinte már rigorózus és makacs A-centrum. Bármelyik tétel kezdetét, kidolgozási szakaszát, vizsgatérését nézzük is, az A-centrumnak nincs elsődleges szerepe, a záratokban azonban átható erővel szabadul (f)el. Mintha mindaz, ami addig a harmóniak terén történt volna, csak földi poroszkalás lenne az égi A-sugárúthoz. Az A-centrum jelképisége az életművön belül és attól függetlenül éppen úgy provokáció tehát a harmóniai olvasat útjában, mint a hol durván, hol finoman exponált kisterc-ostinato. Egy barokk műben, főképp egy manierista madrigálban, a fényességtől kis tercre levő A-centrum jelképiségét könnyedén fordítanánk, a *Miseparafrázis* sokszorosán telített, többszörsően felülírt szimbólumterében mindez azonban elsősorban kérdésfeltevésként hangzik fel.

A *Kyrie* hagyományosan ABA szerkezettel bír, azaz a két *Kyrie eleison* egymást ismétlő szakasz, amelyekkel a *Christe eleison* áll szemben. A *Miseparafrázis* esetében a 93 ütemnyi kezdőtételtől az első 60 ütemben a *Kyrie*-intonáció szólal meg kimért lassúsággal. Az *Uram, irgalmazz!* latin megfelelője, a *Kyrie* szó lüktetése negyed- és nyolcadpár ritmusképletére bontható le. Brevisre és félhangokra augmentált ritmusváltozatban hangzik el a tételben számtalanszor, ostinált basszusritmusként. A 6/2-es ütemek az ostinato-ritmusképlet következtében párosával alkotnak egységet, s így éppen háromszor ismétlődik meg a *Kyrie*-ritmus az *eleison* [ee-lei-son: három negyedhang] egyenletes lüktetését is felidézve. A ritmusképletet előbb a nagybőgők játsszák, majd a csellók, később a mélyhegedűk csatlakoznak. Az ötödik ütemben a G-alapcentrum következtében lokriszi pozícióban lép be a paródiadallam, amely Kájoni egyik *Organo Missale* (1667) témája. Az idézett, szomorú siratódallam kiemeli a *Kyrie* megrendültségét. A témát minden hangregiszttert bejáró fugato növeszti hatalmas tablóvá a 40. ütemig. A dinamikai és harmóniai váltások következtében a fájdalmas dallam megdicsőül olyannyira, hogy a 30. ütemtől kezdve a basszusostinato is megszűnik, és minden hangszer, ha elhangoltan is, de a témát szólaltatja meg. A 40–43. ütemek epizódja az első *Kyrie*-szakasz legdrámaibb pillanata, amikor az üvöltéssé torzuló könyörgés zokogásba fordul, és fojtott hangon Gesz-alapú, kilencelemű *klaszterben* szólal meg. A tompa álzárlatból brácsa A-hang vezet ki, és a téma egyszerűbb harmóniakban ismétlődik meg. Az *Uram, irgalmazz!* szakasz végül az előző harmóniai tömb ellenpólusán, egy tiszta C-hangtoronyban nyugszik meg.

A *Christe eleison*-szakasz eltérő zenei mikrokozmoszt teremt. A *Christe eleison*-téma ötütemes félperiódusokban nyilatkozik meg, amelynek kérdés része repetitív mikromozgás, a válasza pedig *perpetuum mobile* ingajárás. A továbbra is 6/2-es üte-

mekben az első két brevis erejéig csak ismétlődő hangokat hallunk, mert a mozgás az utolsó harmadban kezdődik el. A ritmusképlet hatására a zene most (is) hármas lüktetésben mozog, és ennek szakrális jelképe megegyezik a Kyrie-szakasz hármas ritmusáéval (ti. a háromszemélyű Egyisten hangszimbolikája). A nyugodtabb harmóniak mentén a tonális centrum eltolódott az F felé. A téma előbb a középszólamokban mutatkozik be, majd egy epizód erejéig a magas(ság)ban is felhangzik, ám ezután tovább már nem fejlődik. A végső kifejlődés pusztán rituális megtisztulás volt a beavatás megkezdéséhez, mert miközben a *téma* visszatér oda, ahonnan vétetett, a magasban kétszer intonálódik a lefelé lépő kis terc drámája. Jól hallhatóan ez adja a tétel igazi kulcsát, mert erre reagál a leghevesebben minden korábbi témát, ritmust és harmóniát elsöprő vonósgörgeteg. A harmadik azonos szerkezetű epizódban újabb kísérlet történik a kis terc *kinyilatkoztatására*, de ott már a hangköz tritónusszá torzul. Ezzel a bűnbe esett bő negyeddel lépünk vissza mindössze négy ütem erejéig a kezdő Kyrie-témáig. A hirtelennek tűnő lezárás váratlanul a-mollban történik. A zárlat szembe megy a narratív logikával, mert *semmiből* nem következik, semmi előre nem jelezte. A teljes mű ismeretében az állapítható meg, hogy az „A-centrum” a mise „programja”, amely ebben a tételben úgy értelmezhető, mint a Kyrie Gesz-klaszterére és C-hang-tornyára adható egyetlen szakrális válasz.

Ha a tételt még egyszer meghallgatjuk, akkor számos kortárs zenei párhuzamot találunk. Így az a pillanat, amikor a vonósbasszus felett alig hallhatóan szólal meg a fájdalmas dallam, Gia Kancseli (გია კანცელი, 1935–2019) vonósdramáit idézi fel. A komponálás idején Romániában Kancseli művei nem voltak elérhetőek sem partitúrában, sem koronglemezen, előadáson még kevésbé, így a párhuzam alapvetően a korszak-kijelölésben segít. Mindkét szerző azt a gesztust ábrázolja, ahogy a misztikus anyagot (legyen az „népi” vagy „rég”) a környezete nyers és vad indulattal fogadja be, amiképpen az „avított” szakrális és az elevenen lüktető anyag borzongással feszül egymásnak. A kísérlet és a téma egymásnak feszülése azért is hátborzongató, mert, ahogy korábban bemutattam, a basszusostinato a több ezer éves Kyrie szócskából képzett szózene, amely e hörgés révén válik nagyon maivá. Szintén a befogadói horizont érzekeli rokonnak a téma klaszterré növekvő polifon szólamvezetését Ligeti mikropolifonstílusával. Az egybeesés ezúttal is a korszak sajátja, a párhuzamos zenei folyamatok *szabadon engedése és predesztinált egybefűzése* logikus következménye a Bartók utáni zenei folyamatoknak. Végül Steve Reich (1936–) minimalizmusát is párhuzamba hívja az öttételes félperiódusban gondolkodó *Christe eleison*. A nyolc azonos hang után bekövetkező tonális jellegű mozgás olyannyira új dimenziót képez a tételben, hogy legalább fél percbe kerül, mire a fülünk megszokja a monotóniáját. Reichet ismerhette ugyan Terényi, de a *Miseparafrázis* komponálása közben már egy évtizede meghaladta a minimalizmust. Végül a fájdalmas Kyrie esetében nem felejtkezhetünk el a szerző egyik kedvenc „mesteréről”, Mozartól se, mert a tétel kulcspillanata, a kis terc kétszeres kiemelése úgy lép ki a zenei környezetéből, ahogy a *dreimalige Akkorde* a *Varázsfuvola* nyitányában.

A *Gloria* (Allegro molto) tétel megértéséhez érdemes felidéznünk, hogy a „*Dicsőség Mennyben az Istennek, békesség Földön az embernek!*” szózat akkor hangzik el, amikor a pásztorok a kisdedhez sietve egy pillanatra bepillanthatnak a mennybe, ahol nagy a sürgősség. Ezt a sürgős-forgást véljük hallani a tétel első 20 ütemében.

A 4/4-es lüktetésű E-dúr szakaszban apró témasejtek (pl. E-Disz-Cisz) ismétlődnek állandó basszusképlet felett, amely nem meglepő módon E-Cisz ellenpontba torkollik. A kisterc-lépések ismételt exponált helyzetű alkalmazása kiemeli, megerősíti és kano-nizálja a hangközostinato programját a teljes kompozícióban. Utána azonban azonos hangnemi keretben az égi dicsőséget idéző barokkos zenei formula harsan fel: a V alakú trombitamotívum Marc Antione Charpentier (1643–1704) és Jean-Baptiste Lully (1632–1687) *Te Deum*-kiáltásaira emlékeztetve örvendezik, igaz, a basszusban négy-elemű, kromatikus passacaglialépegetés társul hozzá. Végül a 41. ütemben immáron az áhított „földi békesség” ígérete hangzik fel Somlyai Miklós (1588–1661) *Magyar litánia* (XVII. század középső harmada) dallamában. A XVI. században az egész Kárpát-medencében elterjedt egykori dallamot többek között protestáns zoltárban is megtaláljuk. A jellegzetes dór dallamban a földi békesség felmagasztosul, de az, hogy mindez csupán a szerző mély vágya, jelzi a hátralevő száz ütem dramaturgiája.

A meghitt „békességidézet” a kidolgozási részben újra és újra felbukkan ugyan, de a bevezető rész apró témasejtje válik a tétel központi zenei elemévé. Számos lefelé és felfelé futó fordítása a dicsőségkiáltást feszültté, zilálttá és kétségessé teszi. Mint ahogy Babits háborús zoltáraiban az Istenhez szóló fohászok átkokkal kevered-nek, úgy rémlik fel a személyes és egyetemes dráma is a jelen dicsőségmondásokban. Hiába helyezi Terényi még háromszor a rettenetes vonósfutamok elébe a késő rene-szánsz litániadallamot, a zene nem nyugszik meg, hanem magával sodorja az idézetet is. Noha a kezdet sürgölődése jót ígért, az egykori pásztorok számára megnyílt Ég örömet előlegezte, a finálé mégsem igazolja azt. Inkább Illés vad dühével találkozunk, akinek ugyan olykor megnyílt a menny, és látta annak igazát, csak halálakor érthette meg annak békéjét. Így a vad hajszában elcsigázott agg próféta utolsó leheleteként kiszakadó sóhajára emlékeztet a záróütem sforzato E-hangtornya.

Dicsőíti a zene Istent? Mindenképpen. Solymosi dallama egykor és ma is az ő dicső-ségét zengi. A háttérben azonban ott húzódik a már a *Kyriében* megjelenített dráma, amely hihetetlenül szenvedélyes könyörgésre sarkallja a szerzőt. Az égi dicsőséget harsogó barokkos V-frázis csak a narratív keretet érzékeltette, de a zenei cselekmény a dallamsejt és a litánia összeütközésében bontakozott ki. A harmóniai szerkezet ez-úttal is felborítja az értelmezést: C- és F-centrumok uralták a pástot, végül azonban minden visszatért a kezdő E-centrumba. Jellemző, hogy mind a dallamsejt, mind a litá-niatéma első ízben E-dúrban szólal meg, s csak utána következik moduláció.

Az egyházi zeneirodalom egyik legkülönösebb *Credója* (Moderato) a *Miseparafrázis* középső tétele. Hiányzik belőle a hagyományos *Credók* fensége, békéje és hitvalló ereje, mert rövid, hajszolt és kétségekkel telt. A *Kyriéből* eredő dráma folytatódik a *Gloriából* származó futammal, igaz, a *Credóban* az A-D-G-kvartfűzér ismétlődik, ahol a dallam-síkon a G hang repetál. Az egyszerre hármas funkciót betöltő kvartfűzér keretbe foglalja a *Credót*, mert előrevetíti a finálét: ugyanezt a formulát találjuk majd ott is. A fűzér a Szentháromság tanát előlegezi meg, ahogy a hármasság a *Kyriében* harmonikus egymásutániségben, itt feszült egyidejűségben jelent meg. Az előző tételt is eluráló feszültséget átveszi tehát, de más módon küzd meg vele, más választ ad rá, illetve máshova transzponálja. Ezek együtt eredményezik, hogy a hagyományosan nyolc-szakaszos misetétel összesen három szakaszból áll: a „*Hiszek egy Istenben*” és az „*és hi-szek Jézus Krisztusban*”, valamint „*és a Szentlélekben*” kezdetű hitvalló mondatokból.

Az *Organo Missaléből* ezúttal ismeretlen szerző litániadallama szólal meg, amely hogy-hogy nem ismételt a kis terc és a nagy terc feszültségét használja ki. Ráadásul a téma erősen emlékeztet a Bartók-operából Judit: „Szépen, halkan fogom nyitni” dalamára. A hathangú moll téma az egész tételt áthatja, noha két epizodikus, de a környezettől idegen témával kerül majd összeütközésbe. A finoman vezetett szólamok először korálharmonizálást ígérnek, de lassú vonalvezetéssel kibontakozik a széles szimfonikus tabló. A szóló vonósnégyes és a tutti együttes összeütközését négyütemnyi H-gongütés zárja le. Az 51. ütemben kezdődik a Fiúistenről szóló hitvallás, ahogy ez a paritúra bejegyzésében is olvasható: „et incarnatus est”. Az előzőekben is már idézett két tercet variáló ereszkedő téma szelíd kamarahangzásban csendül fel, amit halk E-, majd A-orgonapont kísér. A kromatikába csúszó utolsó frázist durva hangtörés állítja meg, amely után C-harangozás állítja helyre a tonális rendet. Az utolsó szakaszban éteri magasságba emelkedik fel a téma augmentált változata, miközben az alsó szólamok a korábbiánál szabályosabb, népies táncritmusokban intonálnak dallamtöredékeket. A Fiúistenhez kapcsolódó rész szelídsége helyett szilajság jelenik meg, amely a már jelzett módon: az A-D-G-füzér hangszimbólumot hordozó rohanásába torkollik.

Az első szakasz D-centrumára a középső terület A-centruma, majd a zárószakasz E-centruma felel. Az első és az utolsó szakasz között jelentős tartalmi-programi egyezés figyelhető meg, így csupán az azonos témát, de más karakterrel és hangnemben megragadó középrész tér el. A monumentális első szakaszt az intim hangulatú második követi, ám a lezárás nem egyértelműen fenséges, hanem sokkal inkább a szét-töredezett, értékvesztett, tragikus. A befogadói horizonton az első szakasz késő reneszánsz, polifon motettára emlékeztet, a második szakasz háromszólamú barokk fugatóra, az utolsó szakasz viszont Leoš Janáček (1854–1928) vonósdarabjaira. A három szakasz úgy viszonyul egymáshoz, mint a tételek Liszt Ferenc *Faust-szimfóniájában* (1854; ti. I.: Faust, II.: Margit, III.: Mefisztó), ahol az első két tétel eltérő jellegű építkezésére a harmadik dekonstrukciója felel. A *Miseparafrázis* esetében is az utolsó szakasz dekonstruál harsányságával, keserűségével és váratlan lezárásával.

Az *Allegro* tempójú *Sanctus* passacagliaszakaszokra épül, amelynek témája – bár nincs jelölve – a kora barokk világot idézi. A bevezető négy és a záró hat ütem A-lokriszi témát hordoz, amelynek nincsen elsődleges köze a tétel belső programjához. Miközben a drámaiságot hangsúlyozzák, és ismétlő jelleggel az ünnepi üstdobütéseket és trombitaszót pótolják, harsányan intonálják a mise kisterc-ostinátóját (A-bé-Desz). A téma feltételezhetően a *Hozsanna*-kiáltást imitálja. A programot tekintve a tétel csak ezután kezdődik el: a passacagliatéma idővel dübörgéssé, majd hörgéssé torzul, később átadja helyét a félelmetes skálameneteknek. A hagyományos *Sanctus*ok fényességét a basszuszólam imitálja, a magas szólamok azonban mégsem a „Mindenség Ura, Istene” szentségét zengik. A 13. ütemtől a záró 64. ütemig ugyanis a szólóhegedű eltéveszthetetlenül elkülönül a többi zenei anyagtól. Szólamában olyan Kájoni-dallam bontakozik ki, amely tétován lépeget, variálódik és ereszkedik, ám mindvégig bensőséges karaktert hordoz. A szentség megvallásánál tehát kettészakadt a zenei szövet, a *lélek hangja*, a hegedű érzékenyen felsír, a fundamentumok mélysége azonban ellenpontozza. „*Tempora mutantur, nosque mutamur in illis*” – üzenheti a kettős zenei szövet. Azt, hogy a világon túl, a végtelen teljességben rend van, jelzi, hogy

vége egyértelműen A-dúrban zárul a tétel. Ezúttal az A-centrum logikusan és előkészítve jelenik meg. Az *Adagio* tempójú *Agnus Dei* a mise legrövidebb tétele, alig két percig tart. A legrétegzettebb zenekari apparátust alkalmazza ugyanakkor a szerző, hogy a teljességhangzat hatalmas D-klaszterét felépíthesse. Amíg a tétel kezdetén Kájoni *Dies irae*-idézete hangzik fel d-mollban, addig a tétel közepére a téma töredékeire esik. Ismét középpontba kerül a kisterc-ostinato a magas szólamok dallamképzésében (a *Dona nobis pacem!* könyörgésénél), amely üvöltésig erősödik és hatalmas hangfűzértömbbé szilárdul. A tizenennyolc szólamú zenekar d-moll alapú klasztert szolgáltatta meg, amely az utolsó ütemben diatonikus A-dúrba vált.

Szerkezetét tekintve a *Kyrie* a legösszetettebb, ám annak modellje figyelhető meg az *Agnus Deiben* is, úgy a hangnem, az idézet, mint a szerkezet terén. A kerettételek úgy épülnek fel, hogy a kezdő dallamsejtből polifon szövet nő, amely hangfűzérré fejlődik tovább, végül A-zárlatba érkezik meg. A két tétel tehát organikusan épül fel egy dallamsejtből, miközben a szerkezeti terv mögött követhető szakrális-személyes program is áll. Velük szemben a három közbülső tétel a kezdésnél és a lezárásnál olyan önálló anyagot kapott, amely sem a tételen belül, sem a teljes műben később nem kerül elő. A keretmotívumok időzjelnek tűnnek a három tétel Kájoni-idézeteihez, ám több szempont arra enged következtetni, hogy szerepük több ennél. Bertold Brecht vezette be a *Verfremdungseffekteket* (röviden: V-effekt), azaz az elidegenítő effektusokat. Értelmezésben mind a három tétel elején beavatkozik a szerző, hogy a kerettételekből áradó szakralitást valamiképp elidegenítse. Az, hogy a keretmotívumok felruházhatóak liturgikus olvasattal, csupán kiemeli a jelentőségüket, ahogy az is, hogy a *Gloria* esetén a V-effekt témasejtváltozatai a dicsőségkiáltásba is beleavatkoznak. Az értelmezés végső nagy kérdése, hogy az *Isten báránya* zárótétel viszont miért nincs elidegenítve, miért fejlődhet organikusan és emelkedhet fel a megbékélést hozó éteri A-dúrig.

A mise szerepe az életműben – hermeneutikai olvasat

A *Miseparafrázis* szoros olvasata alapján az kiderült, hogy a mű spirituális tartalommal bír, és az életmű olyan központi darabjaihoz kötődik, mint az *Isteni színjáték* (1971), a *Mephistofaust* (1999) vagy a kései *Az Ég kapui* (2013). Az említett művekben az egyes ember a világvégtelenben keresi a helyét – messze az anyagi határokon túl. A darabok spirituális tartalmát a lelki mélység és az egyetemes kulturális örökség adja. A *Miseparafrázis* azonban címe alapján nemcsak spirituális programot rejthet, hanem szakralitást is. A jelen szövegben szakralisnak tekintem azt a művészeti kompozíciót, amely a keresztény értékrend szerint a szentségre utal.

Terényi Ede – érthető okokból – az 1989 előtti időszakban csak rejtett módon vállalhatta a nyílt szakralitást, így amikor misét írt, akkor azt nem misének jegyezte le. Így lesz érvényes rá a mottónak választott József Attila-gondolat: „amikor misét ír az ember, akkor nem misét írni volna jó”. A rejtjeles „nem misék” azonban a gondolkodó alkotót új műfaji megoldásokra csábították, így mire misét írhatott, már létrehozta sajátos, szakrális, nemmise-írásmódját. A korai korszakból megemlíthető az 1956-os forradalmat gyászoló *Csángó sirató* vegyes kar (1956) és a *B.A.C.H. mise*

(1967) című orgonamű. Jellemző a korszakra, hogy nemcsak az Istent, de az ördögöt sem lehetett megvallani, így Vermesy Péter hiába küzdött hosszú ideig az *Ördögváltozás Csíkban* (1970) című operája bemutatásért. Terényi műjegyzéke szerint 1988-tól kezdve szaporodtak meg a vallási témájú (orgona- vagy orgonás) darabok, pl. *Introitus* (1988), *Septem dolores* (1988) vagy *Stella aurorae* (1988), illetve *Octo felicitatis* (1989) és *Vier biblische Lieder – Münchener Codex* (1989).⁶ A temesvári forradalmat követő rendszerváltás felszabadította az erdélyi alkotókat is, Terényi is megújulva alkothatta meg szakrális műveit.⁷ 1990-ben végre számos szakrális kompozíció robbant ki belőle, példaként említve a *Die sieben Worte des Erlösers am Kreuz* orgonadarabot, a *Hymnus pro Dominica Palmarum* kórusművet vagy az *ars poeticának* is tekinthető *Csíkсомlyói Stabat matert*.⁸ A szakrális művek még hét éven keresztül sűrűn sorjáztak ujjai alól, így a *Missa in A* (1991/93), a *Maria Madre* (1992), a *Mise egyenemű karra* (1993), az *Il cantico del Sole* (1994), végül az *Epiphania Domini* (1997) és a *Veni, veni Jesu* (1997). A címek is jelzik, hogy egyedi felkérések, konkrét megkeresések és alkalmi kompozíciók éppen úgy születtek, mint az életmű érdemi vonalát folytatók (pl. *Stabat mater*).

A szakrális vonalhoz ki nem mondva, de rendszerint hozzáértjük, hogy énekelt szövege legyen, amely a hitvallás drámáját megjeleníti. Az igazán nagy alkotók azonban a szavakat pótolni tudják művészi jelképrendszerrel. A *Miseparafrázis* maga is tartalmazza e jelképrendszert, ahogy Terényi más művei is. A szimfóniái közül négy cím utal szakrális programra. A *Tér és fény* szimfónia (mise Erdély harangjaiért, 1988) az erdélyi falurombolás idején sírt fel és kongatta meg a harangokat, konkrétan az elveszett harangokért. Tragikus üzenetet hordoz az, hogy e szimfóniát a mai napig nem mutatták be. Az 1998-as ikerszimfónia első fele, a *Cantus hungaricus* szintén hordoz belső programot: *A zöld erdők liturgiáját*. Noha nincs liturgikus elem az iker-szimfónia másik felében (*Erdélyi kódex*), annak zenéjében mégis találunk szakrális mozzanatot. Végül az 1956-os áldozatok, forradalmárok és hősök előtt tiszteleg a *Requiem 1956-ért* (szimfónia orgonára és zenekarra, 2000). A *Miseparafrázis* szerkesztésében a *Tér és fény* szimfóniához áll a legközelebb, amelynek tételcímei egybeesést mutatnak: I. Lento a la Pavone (Kyrie eleison), II. Allegretto grazioso (Gloria in excelsis DEO), III. Grave (Credo), IV. Presto feroce (Sanctus) és V. Introduzione (Agnus DEI). A szimfonikus dramaturgia a *Tér és fény*ben erősebbnek tűnik a liturgikusnál, ahogy azt a fentebb elemzett mű esetében is láttuk. Szintén hasonló szerkesztési elv, ahogy az első és utolsó tétel egymásra rímel, illetve hogy a *Benedictus* ez esetben is hiányzik. A szakralitásra történő utalás már a tételcímekben is látható: nyomtatott nagybetű jelöli az Istent minden esetben – igaz, ebben a szimfóniában nincs elide-

⁶ Egy műfaj megjelenése nem csupán életrajzi vagy kortörténeti okra vezethető vissza, hanem sok más szempontra is. Terényi szakrális kompozíciói is sokat köszönhetnek annak, hogy 1988-tól orgonára kezdett fogalmazni. A. M. Hotoran kutató mutatta ki, hogy az 1987 és 1997 közötti nagyszámú szakrális darab mind orgonaihatású – feltételezhetően a jelen *Miseparafrázis* is. HOTORAN, Annamaria Madalina: *The Variational Concept in Eduard Terényi's Organ Music*. Cluj, Graficolor, 2019, 15.

⁷ HAUSMANN KÖRÖDY Alice: *Az erdélyi harmincasok. = Adalékok a romániai magyar zeneszerzés történetéhez*. Szerk. HAUSMANN KÖRÖDY Alice, Cluj-Napoca, Presa Universitara Clujeana, 2018, 32.

⁸ TERÉNYI Ede: *Alleluja*. = TERÉNYI Ede: *Zene Tegnep, Ma, Holnap*. Cluj/Kolozsvár, Stúdium, 2004, 214.

genítés, sőt hagyományos zenei attribútumokat hallhatunk a *Gloriában* és a *Sanctusban* is.

A műfajbesoroláshoz fogódzót ad az, hogy a *Kamaraszimfóniák* kötetben jelent meg. Ezáltal az *In memoriam Bakfark* (1978), *Tinódi világa* (1984), *A héttornyú vár* (1993), illetve az említett ikerszimfónia: a *Cantus Hungaricus* (1998) és az *Erdélyi kódex* (1998) stílár-szerkezeti közösségébe került. Azáltal, hogy nem a *Szakraális zene* (Musica Sacra, 2008), sem az *Egyházi darabok* (Church Music, 2009) kötetbe került, távolságot tart a hagyományos liturgikus olvasattól. Besorolása azt is hangsúlyozza, hogy nem – a szakraális szertartáshoz rendelt – *alkalmi zenéről* van szó. A műfaj-azonosítást viheti előre az is, hogy a kamarazenekari művek jelentős csoportját képezik az *homage*-művek, és jelen esetben nehéz elvonatkoztatni attól, hogy Kájoni-homage-ról beszéljünk. Még közelebbi megfigyelt jelenthet a szerző időskorban összeállított és tanítványa, Emil Gherasim (1973-) által újrarahangszerelt *Fekete-piros* sorozata, amely az azonos című Kányádi-versre írt vegyes kart helyezi a középpontba. A XVI. századi témákat aktualizáló ciklus darabjai: a már említett *Bakfark*-, *Tinódi*- és *Tündérszép Ilona és Árgyélus* szimfónia, a *Fekete-piros* kórusmű és *Julianus barát útján* című szimfonikus látomás. Ennek lehetne a hatodik darabja. Valójában az, aminek a címe is mondja: *miseparafrázis* – azaz nem mise, csak olyan, mintha az lenne.

A Kájoni-idézetek azonban még egyszer gáncsot vetnek a hermeneutikai értelmezésben. Doktori értekezésben nem mehetnénk el szó nélkül amellett, hogy a kalandos életű Kájoni-kötet pontosan citált dallamait egykoron kik írták, milyen célból, milyen liturgikus és zenei közegben, s mely funkcióval bírtak is.⁹ A *Miseparafrázis* hallgatói, hacsak arra külön bevezető beszélgetés fel nem hívja a figyelmet, nem fogják érzékelni sem Solymosi, sem Kájoni közvetlen szerzőségét, pusztán az idézetet hallják és jó esetben annak stílár-szerűségét. A tragikus hangulat és az eltérő zenei nyelvezet jól elkülöníthető, a többi azonban nem, mert nemcsak a kora barokk miseénekek, de a szakraális muzsika hagyománya Kolozsvárott, Erdélyben, de egész Közép-Európában is többszörösen megszakadt. A megszakíttóság drámája a *Miseparafrázis* – címében is vállalt – talán legerőteljesebb programja. Nem véletlen tehát, hogy a megszakított hagyományt célkeresztbe állító mű műfaja oly sokveretű, s közben mégsem konkretizálható (legfeljebb *nemmiseként*). Így kapott tehát Terényi posztmodern metafizikai látomása a szakraális erdélyi örökségről XVI-XVII. századi külcshint és kortárs vonózenekari belbecst a Farkas utcai templom terében.

A Fiú drámája – teológiai olvasat

Cesare Ripa (1555–1622) saját *Ikonológiáját* (1600) lapozva valószínűleg gyorsan megfejtene a zenei jelképeket. Ahogy azonban fentebb már kiderült, nem világosan körülhatárolható egyes attribútumokat kell elhelyeznünk stílárisan jól megragadható értelmezési mezőben, hanem egymásra torlódó, megszakadt és aktualizált hagyományrétegek között kell időbe vetett értelmezési kísérletet tennünk. A szerkezeti

⁹ BENKŐ András: *Kájoni János, a humanista muzsikusk* = *Korunk*, 1981, 11. sz., 819–823.

elemzés során annyi nyilvánvalóvá vált, hogy a Kyrie bűnbánati könyörgése meghatározza a mű dramaturgiáját és programját. Az is tisztán kitűnik, hogy a kisterc-ostinatónak, illetve az A tonális centrumnak legalább zenei szempontból szerepe van. Amíg a bűnbánati könyörgés az adott művön túlra mutat, addig az 1993-as zenei környezetben adott tonális centrum és hangköz nem. Igaz ez akkor is, ha az A-centrum egyébként nem akadémikus módon van jelen a műben, hanem a hangfűzések mikropolifonitásából bukkan fel a súlyos záróakkordokban. A jelentéssíkot kutatva immáron a liturgikus tartalmat szakrális programként olvasva kiderül, hogy mindegyik konkrét esetben a Fiúisten szekvenciájánál történt előre nem látható zenei elkülönülés. A Kyrie-ben tritónusszá válik a magasságban bemutatott kisterc(-áldozat); a *Credó*-ban az ő szekvenciájánál lágyul el a zene, ám hamarosan megakad, s makacs kis szekundus ismétlésbe fullad, végül diadalmas tusba kezd (ti. „meghalt, eltemették, és harmadnapra feltámadott”). Az *Agnus Dei*-ben a Fiúistenhez, azaz az Isten bárányához szóló fohász leveti a dallami keretet, és a végtelenbe kiált fel. A két dicsőítő tételben viszont a szentség megvallása idején válik motorikussá a zene. Jézust, az Istenfiút Terényi halandó emberként állítja elénk? A földi lét szükséges állomása a halál, amelynek árnya oly erősen érződik a teljes mise megrendült hangvételében, még a hagyományosan derűs *Gloriá*-ban és *Sanctus*-ban is. Az *Agnus Dei* idézete pedig Kájon *Dies irae*-szekvenciája, amely így végül rekviemmé avatja a misét. A Farkas utcai mise tehát a Fiúisten gyászmiséje, ahol a kis terc a bécsi klasszikus siratómotívumnak feleltethető meg, az A-dúr pedig a világos, tiszta, égi hangnemnek. A zene megkonstruáltsága és természetes folyása, megrendült hangvétele és éles felkiáltásai, elidegenítő keretmotívumai arra utalnak, hogy személyes élmény (is) áll a mise programja mögött. Kájonival Erdély népeiért, a Farkas utcában a kolozsváriakért, nemmiséjével a Fiúért sírva könyörgő szerző így állított emléket égi-közöségi-személyes pátriájáért. A jó hírt a szerző az utolsó ütemre tartogatta: a legmagasabb hegedűhang cisszé válva a zárlatot klasszikus A-dúrrá teszi, miáltal Terényi hitet tesz amellett, hogy van megváltás.

Ita missa est

A kutató megírja szofisztikáltan tudákos tanulmányát, és jó esetben a tiszta világos alapelvek mentén a jól megragadható elemekből következetes levezetéssel érdemi olvasatig jut el. Minden értelmezés mögött azonban ott lappang a kérdés, hogy a zeneszerző vajon hitelesíti-e azt. Recepcióesztétikai jólneveltségünk természetesen hermeneutikai pajzsként véd a „gondolta a fene”-jellegű beszélásoktól, meg a szerzők önkényes „még azt is el kellett volna mondani” követeléseitől. És mégis, a műzsa, a fura, kis daimón, azt kérdezi, hogy a műre való rálátásunk belátással párosul-e, vagy a tűnő káprázat után az éji vak, önmagában zárt homállyal. Ezért nemcsak misét írva nemmisét írni, hanem értelmezést írva nemértelmezést írni volna jó.

Irodalomjegyzék

- BENKŐ András: *Kájon János, a humanista muzsikusk* = *Korunk*, 1981, 11. sz., 819-823.
- COCA Gabriella: *Terényi Ede*. = *Parlando*, 2016, 5. sz., 12.
https://www.parlando.hu/2016/2016-5/Coca_Gabriella-Terenyi_Ede.pdf (utolsó letöltés: 2019. 05. 31.)
- HAUSMANN KÓRÓDY Alice: *Az erdélyi harmincasok*. = *Adalékok a romániai magyar zeneszerzés történetéhez*. Szerk. HAUSMANN KÓRÓDY Alice, Cluj-Napoca, Presa Universitara Clujeana, 2018, 5-37.
- HOTORAN, Annamaria Madalina: *The Variational Concept in Eduard Terényi's Organ Music*. Cluj, Grafycolor, 2019.
- MOLNÁR Tünde: *Muzica pentru orgă în secolul al XX-lea în România. Compoziții noi, analize stilistice și interpretative* (The Music for the Organ in the Twentieth Century in Romania. New Composition, New Analysis and Interpretations). Cluj, Grafycolor, 2005.
- TERÉNYI Ede: *Alleluja*. = TERÉNYI Ede: *Zene Tegnap, Ma, Holnap*. Cluj/Kolozsvár, Stúdium, 2004, 214.
- TERÉNYI Ede: *Mass-Paraphrases for Strings* = TERÉNYI Ede: *Chamber Symphonies* [szerzői magánkiadás], Cluj, Grafycolor, 2007, 1-47.

Program

10.00-10.10	Köszöntő
10.10-10.30	Hermann Szabolcs: A Szatmári Római Katolikus Egyházmegye népekeinek gyűjteménye: <i>Téged, Isten, dicsérünk</i>
10.30-10.50	Cselényi István Gábor: A magyar görögkatolikus énekek eredete és logikája (Speidl Biana előadásában)
10.50-11.10	Szabó Balázs: Ő és új: Gárdonyi Zsolt művészete
11.10-11.30	Draskóczy Balázs: Draskóczy László, a református egyházzene hűség alkotómunkása
11.30-11.50	Kiss Eszter Veronika: Kodály Zoltán és Dobszay László öröksége a Szent Család-templom mindennapi egyházzenei gyakorlatában
11.50-12.10	Szünet
12.10-12.30	Farkas Domonkos: Mi a „Dobszay-gregorián”?
12.30-12.50	Juhász Zsuzsa: A ferencesektől a hetednapi adventistákig – Murányi Róbert Árpád, a zenetörténész és az egyházzenesz
12.50-13.10	Fehér Anikó: Koudela Géza, az 1938-as budapesti Eucharisztikus Kongresszus himnuszának szerzője
13.10-13.30	Horváth Ágnes: Liszt-barát karnagyok a pesti Belvárosi főtemplomban/1. – Bräuer Ferenc
13.30-13.50	Szünet
13.50-14.10	Dobszay Ágnes: A felsőfokú egyházzenei képzés 1990 után: lehetőségek és feladatok
14.10-14.30	Horváth Márton Levente: Misék a XX. század közép- és harmadában
14.30-14.50	Németh Kira Gabriella: A múlt és a múlhatatlan – Csemiczky Miklós <i>De profundis</i> ának dimenziói
14.50-15.10	Bódiss Tamás: Az új magyar református énekeskönyv ökumenikus és európai kontextusban
15.10-15.30	Windhager Ákos: Missa Pannonica – Kovács Zoltán és James MacMillan miséinek tanulságai
15.30-15.40	Kérdések, hozzászólások, zárszó

