

Kósa György és Lajtha László vallásos témájú művei*

1948. március 21-én Kósa György *Krisztus* című kamara-oratóriumát adták elő a Magyar Zeneművészek Szabad Szervezetének Bajza utcai székházában. A koncertről a *Zenei Szemle* 1948. júniusi számában Sári Tibor írt recenziót.¹ Megjegyzései – a korszak erőltetett ateizmusának és a „széles tömegek” megnyerésére irányuló kísérleteknek tükrében – nem teszik teljesen egyértelművé: dicsér-e vagy kritizál. A Krisztus-oratóriumot Kósa „egyéni hitelű vallásosságából fakadó ihletettségének rendkívül kifejező megnyilatkozása”-ként mutatja be, miközben a szerző többi kamaraoratóriumának „mély benyomást” keltő hatásosságát is kiemeli. Mint Sári fogalmaz:

Ellentétben az egyházi zene és általában a vallásos tárgyú muzsika közösségi jellegével, Kósa szubjektív beállítottsága és élménye egészen új hangot talál. Így, ha összehasonlítjuk a Krisztust azokkal a külföldi művekkel, melyek némi analógiát mutatnak Kósa beállítottságával, mint pl. Tippett oratóriuma, vagy Messiaen kompozíciói, kitűnik, hogy Kósa iránya és nyelvezete egyéniségében sokkal pregnánsabb, eredetibb ezeknél, és különösen Messiaennal szemben őszintébb is.²

A megjegyzés, miszerint Kósa stílusa „őszintébb” francia kollégájáénál a szocialista-realista zenekritika egyik leggyakoribb terminusát alkalmazza, és éppen ezzel a vonással állítja élesen szembe Kósa művészetét – és vele együtt a magyar zenét – a nyugati zene hasonló műfajú alkotásaival. A párhuzam nyilvánvalóan Messiaen budapesti látogatása apropóján nyert különös aktualitást.³ A véleményformálás politikai indíttatására utal az, ahogyan az idézett recenzióban egyéb budapesti hangversenyek kapcsán Sári több francia zeneműről is nyilatkozik, mindről negatív felhangokkal. Milhaud 2. szonátája, mint azt Sári megfogalmazza, „a fáradt alkotások jegyeit viseli magán”, Honegger műve – melynek pontos

* Jelen tanulmány az NKFIH K 123819-es pályázat támogatásával jött létre.

¹ Sári Tibor: „Mai zene a budapesti hangversenydobogón”, *Zenei Szemle*, I/6 (1948. június) 319–321. A recenzióban Sári nemcsak a március 21-i koncertről számolt be, hanem három hónap budapesti hangversenyéletből válogatott.

² I. m. 319.

³ Messiaen 1943 és 1947 között a párizsi Conservatoire-on kívül különböző európai egyetemeken, köztük a budapesti Zeneakadémián is oktatott zeneszerzést vendégoktatóként. Magyarországi látogatása csekély nyilvános figyelem mellett zajlott le. A *Világ* folyóirat 1947. december 30-i számában néhány soros rövidhír adta tudtul a „modern francia zenei élet vezéregyénisége”, „a párizsi »Kodály«” Budapestre érkezését. A *Zenei Szemle* beszámolt a látogatásról, ám jellemző, hogy a *Szabad Nép*, a Magyar Dolgozók Pártjának napilapja egyszerűen nem vett róla tudomást.

címét az írás nem közli – „elavultnak hatott”. A „Jeune France” csoportosulás zeneszerzőinek „feltűnő kudarcára” pedig már szót sem kívánt vesztegetni a recenzens.⁴

Mint a fentebb idézett beszámoló tanúsítja, az 1940-es évek végén a zenekritika már érezhetően politikai célok szolgálatában állt, ugyanakkor a vallásos témájú művek egyelőre még nem kerültek egyértelműen a zeneélet perifériájára. Bár már tapasztalhatóak voltak az előjelek. Az egyházi szervezetek visszaszorítása, és ezzel közvetve a vallásos világnézet lehetőségek szerinti felszámolása, melyre a magyarországi sztalinizálás intézkedéseinek jelentős része irányult, a „fordulat évét” követően gyorsult fel. 1946-tól feloszlatták a katolikus, majd 1950-ben a protestáns egyházi egyesületeket, az iskolai vallásoktatást 1949-ben törvényerejű rendelet tette fakultatívvá.⁵ Ekkoriban zajlott a Mindszenty József bíboros elleni politikai üldözőhadjárat, melybe egyes források szerint a hazai intézményvezetőket és a művészeti élet egyes szereplőit is bevonták.⁶ Ennek a zeneművészetre gyakorolt hatását tanúsítja például Szabó Ferencnek, a Magyar Zeneművészek Szövetsége elnökének 1949. február 9-én a Magyar Dolgozók Pártja Kultúrpolitikai Osztálya Zenei Bizottságának értekezletén elhangzott véleménye. Szabó a Zeneakadémia egyházzenei tanszékét „a klerikális reakció melegágyaként” jellemzi, és átszervezésének kapcsán elmarasztalja Deák Bárdos Györgyöt és Lisznyay Szabó Gábort, mondván: „rossz szakemberek és az utóbbi például megtagadta a Főiskola Mindszenty ellenes megnyilatkozásának aláírását.”⁷

Mindezeket a körülményeket figyelembe véve korántsem magától értődő, sokkal inkább meglepő, hogy Kósa érdeklődése ebben az időszakban ismét látványosan a vallásos témájú művek felé fordult. Hasonló jelenség figyelhető meg a Kósához hasonlóan a magyar zenei élet hivatalos körein kívül mozgó Lajtha László esetében is. Tanulmányom további részében a két zeneszerző vallásos kompozícióiról nyújtok átfogó képet, ezen kívül műveik néhány jellemző vonása segítségével törekszem megvilágítani vallásos érdeklődésük gyökerét és természetét.

Kósa életművében az 1930-as évektől kezdve bukkannak fel a vallásos témájú oratóriumok, kantáták. Mint visszaemlékezéseiben maga a zeneszerző is említi, kezdettől fogva érdekelte az oratórium műfaja.⁸ Ezt az érdeklődést tovább táplálta az 1920-as évektől a magyar zenei életben érezhető oratóriumkultusz, mely részben egyes énekesek, Basilides Mária vagy

⁴ Tallián Tibor: *Magyar képek. Fejezetek a magyar zeneélet és zeneszerzés történetéből*. Budapest: Balassi Kiadó, 2015. Ide: „Politikai zenedívatok II” 165–173.

⁵ Gyarmati György: *A Rákosi-korszak. Rendszerváltó fordulatok évtizede Magyarországon, 1945–1956*. Budapest: ÁBTL – Rubicon, 2013. 123–129.

⁶ Erdélyi Zsuzsanna: *A kockás füzet. Úttalan utakon Lajtha Lászlóval*. Budapest: Hagyományok Háza, 2010.6.

⁷ Jegyzőkönyv a Magyar Dolgozók Pártja Kultúrpolitikai Osztálya Zenei Bizottságának 1949. február 9-i értekezletéről. Gépirat másolata Breuer János hagyatékában.

⁸ Kósa Anna 1960-tól készített memoárgyűjteménye. MTA BTK ZTI 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum.

Lichtenberg Emil személyéhez kötődött.⁹ A Kósa Anna által összeállított visszaemlékezések szerint Kósa ezért vette kézbe a Biblia Károli-féle fordítását, és merült bele ennek tanulmányozásába. Részben a fenyegető politikai helyzetet nevezi meg okként a memoárkötet: az „elembertelenedő” világ közepette Kósa egyre inkább szükségét érezte a lelkiességnek. A Krisztus oratóriumról például a következőket nyilatkozta: „Nekem a borzalmas terror idejében az igazi krisztusi szeretet inspirálta Krisztus oratóriumomat.”¹⁰

Kósa életművében, mint azt a zeneszerző oratóriumairól és kantátáiról készült tanulmányában Halász Péter megállapítja, „kiemelt jelentőségük van a vokális kompozícióknak.”¹¹ Ugyanitt Halász arra is felhívja a figyelmet, hogy ezek a kompozíciók 1923-tól 1983-ig végigkísérik Kósa teljes alkotópályáját. A tanulmányában közölt táblázatból – melynek alapján a jelen tanulmányomban szereplő 1. táblázat készült – látható, hogy az első biblikus témájú oratóriumot, a *Jónást* 1931-ben fejezte be a zeneszerző. Ezt követően szinte évenként újabb oratóriummal gazdagodott az életmű, 1932-ben készült el a *Húsvéti oratórium*, majd 1933-ban a *Jób*. Kósa oratóriumainak szövegét olykor szó szerint vette át a Bibliából, máskor az éppen aktuális emberi vagy intellektuális szükséglet függvényében kisebb-nagyobb módosításokat hajtott végre a kiválasztott szakaszokon; például egyes szám első személybe tette az igealakokat, vagy zsoltárrészletekkel toldotta meg a szövegeket. Az 1971-ben komponált *Susánna* a biblikus oratóriumok kései példája. Az első liturgikus szövegre készült kompozíció az 1937-ben befejezett *Dies irae* vegyeskarra, orgonára és ütőhangszerekre. A második világháborút követően megszorodnak a liturgikus szövegekre írt művek. 1946-ban komponálta első miséjét Kósa, majd 1947-ben a *De profundis* és a *Veni sancte*, majd 1949-ben a 12 offertórium, a Requiem és a 2. mise került ki az alkotóműhelyből. 1951-es a *Biblikus mise*, 1953-as *Katakomba-ének* (vagy *Perlekedő prófécia*), 1957-ben készült a *Szól az Úr*, 1958-ban pedig az *Amor sanctus* című himnusz Szent Bernátnak tulajdonított szövegre. (1. táblázat)

Lajtha László életművében Kósához viszonyítva jelentősen csekélyebb számú vallásos témájú kompozíciót találunk. Jóllehet Lajtha esetében Kósáénál később tűnnek fel hangsúlyosan ezek a művek, mégis figyelemre méltó közös jellemző, hogy számuk az 1950-es években gyarapodik, és ekkor szinte sorozatban kerültek ki az alkotóműhelyből a vallásos témájú kompozíciók. (2. táblázat)

⁹ Lichtenbergről és együtteseiről lásd Németh Zsombor: „Lichtenberg Emil és együttese”, Magyar Zene LII/4 (2014. november): 461–477.

¹⁰ Kósa Anna: i. m. 64.

¹¹ Halász Péter: „Oratóriumok és kantáták”. In: Berlász Melinda (szerk): *Kósa György*. Budapest: Akkord, 2003. 79–124.

Cím	Komponálás éve	Apparátus	Szövegválasztás; megjegyzések
<i>Jónás</i>	1931	T, B, vkar, zkar	Biblia
<i>Húsvéti oratórium</i>	1932	szólisták, vkar, zkar	Biblia
<i>Jób</i>	1933	Bar, zkar	Biblia
<i>Saulus</i>	1935	S, A, T, B, ffikar, hangszeres együttes	Biblia
<i>Dávid király</i>	1937	B, zkar	Rabinovszki Máriusz szövegk. (biblikus balett)
<i>Dies irae</i>	1937	vkár, org., ütők	liturgikus szöveg
<i>József</i>	1939	szólisták, hangszeres együttes	Biblia
<i>Illés</i>	1940	szólisták, hangszeres együttes	Biblia
<i>Krisztus</i>	1943	szólisták, hangszeres együttes	Biblia
1. Mise	1946	S, A, T, B, vkár, org.	liturgikus szöveg
De profundis	1947	S, 2 hg.	liturgikus szöveg
Veni sancte	1947	S, hg.	liturgikus szöveg
Küldetés	1948	S, vkár, zkar	Biblia
Requiem	1948	S, A, B, vkár, org.	liturgikus szöveg
12 offertorium	1949	vkár, org.	liturgikus szöveg
Te Deum	1949	vkár, org.	liturgikus szöveg
2. Mise	1949	vkár, org.	liturgikus szöveg
<i>Biblikus mise</i>	1951	S, A, T, B, vkár, org., vonószkar	latin nyelvű liturgikus szöveg, magyar nyelvű bibliai idézetek
<i>Katakomba-ének</i>	1953	S, hangszeres együttes	Biblia
<i>Szól az Úr</i>	1957	vkár, tuba	Biblia
<i>Amor sanctus</i>	1958	vkár, zkar	középkori himnusz (Szt. Bernát)
Requiem II.	1966	S, A, T, B, vkár, zkar	liturgikus szöveg
<i>Susánna</i>	1971	S, A, T, B, hangszeres együttes	Biblia

1. táblázat. Kósa György vallásos témájú művei

Cím	Komp. éve	Apparátus	Szövegválasztás
<i>Motet</i>	1926	S, zg. / org.	Biblia
<i>Missa in diebus tribulationis</i> vagy <i>Mise fríg hangnemben</i>	1950	S, A, T, B, zkar	liturgikus szöveg
Mise vegyeskarra és orgonára	1952	S, A, T, B, org.	liturgikus szöveg; az 1951-ben elhunyt Alphonse Leduc emlékének ajánlva
Magnificat	1954	S, S, A, org.	Biblia
<i>Három Mária-himnusz</i>	1958	S, S, A, org.	himnuszok (zágrábi névtelen, francia névtelen, Pázmány Péter)

2. táblázat. Lajtha László vallásos témájú művei

Lajtha első meghatározó egyházzenei élményeit feltehetően az 1910-es évek első felében, a Vincent d'Indy által alapított Schola Cantorum révén szerezhette.¹² A zeneszerzőt szoros kapcsolat fűzte a református felekezethez:¹³ az 1920-as évek második felétől vezette a református egyház Goudimel-kórusát és zenekarát, felvételeik a rádió műsorán is gyakran szerepeltek.¹⁴ A *Protestáns Szemle* című folyóirat rendszeresen közölte Lajtha recenzióit, 1933-ban pedig egy egyházzenei vita, a Hodossy Béla által szerkesztett új református énekeskönyv kapcsán publikálta állásfoglalását „Egyházzenei vitánk margójára” címmel.¹⁵ 1937-ben a *Reformátusok lapjában* jelent meg a zeneszerző írása „Konfirmál a fiam” címmel.¹⁶

Azonban nem kizárólag a református egyház kérdései foglalkoztatták Lajthát. Az 1950-es években népzenei kutatócsoportjával a Dunántúlon vallásos énekeket gyűjtött,¹⁷ 1951-ben a

¹² Lajtha 1909 és 1913 között zeneakadémiai tanulmányaival párhuzamosan külföldi tanulmányutakon is részt vett, ezek közül a leginkább meghatározóak párizsi tanulmányútjai maradtak. Vincent d'Indy nézeteinek Lajtha szemléletmódjára gyakorolt hatására utalhat egyik jellemző szóhasználata. Leveleiben Lajtha a komponálás alapjaként több alkalommal a francia „métier” szóval kifejezett mesterségbeli tudást nevezi meg. D'Indy a Schola Cantorum képzéseinek első alapelveként szintén a „métier” szóval összefoglalt technikai készségek elsajátításának fontosságát hangsúlyozza. d'Indy, Vincent: „Une École de musique répondant aux besoins modernes”. Idézi: Pasler, Jann: „Deconstructing d'Indy, or the Problem of a Composer's Reputation”, *19th-Century Music* XXX/3 (2007 tavasz): 230–256.

¹³ Bódiss Tamás: „Lajtha László, a református egyházzeneész”, *Magyar Egyházzene* XX (2012/2013): 157–164.

¹⁴ Lajtha 1927-től lett állandó karnagya a Goudimel Énekkarnak. Az együttes 1928-tól a budapesti református egyházközség hivatalos énekkaraként működött, egészen a valószínűleg 1940-ben bekövetkezett megszűnéséig. Bódiss: i. m. 163.

¹⁵ Lajtha László: „Egyházzenei vitánk margójára”, *Protestáns Szemle* XLII/1 (1933): 27–32. Lajtha az 1933-ban megjelent új református Kántorkönyv kapcsán Hodossy Béla, a kötet szerkesztője és Árokháty Béla vitájának apropóján fejtegette ki gondolatait az egyházzene szerepéről, fejlődésének lehetséges irányairól. Árokháty egyébként 1928-tól a Goudimel Énekkar tiszteletbeli elnöke volt. Lajtha egyik irányelve, melyet a cikkben kifejt – „A mai idők új stílusának nyissa meg kapuit az egyházi muzsika is.”

¹⁶ Lajtha László: „Konfirmál a fiam”, *Reformátusok lapja. A Kálvintéri Református Gyülekezet Értesítője* (1937. március): 5–6. Mindkét fia, ifjabb László és Ábel is a Kálvin téri református templomban konfirmált. Bódiss: i. m. 159.

¹⁷ Erdélyi: i. m. 10–11.

katolikus zenei hagyományt ápoló Országos Magyar Cecília Egyesületben a gregorián zenéről tartott előadást.¹⁸ Ezen tevékenységek a zenei érdeklődésen túl egyértelműen „rendszerellenes” megnyilvánulások is. Lajtha tehát több szempontból, több oldalról is kapcsolódott a valláshoz és az egyházhoz, bár korántsem volt egyetlen felekezethez kötődő egyházzeneész, mint azt Bódis Tamás 2013-ban a *Magyar Egyházzene* folyóirat hasábjain megjelent tanulmányának címe sugallhatná.¹⁹ Bár Bódis pontosan és alaposan mutatja be Lajthának a református egyházhoz fűződő viszonyát, mégsem tesz említést arról a figyelemre méltó tényről, hogy szoros egyházi kötődései ellenére Lajtha református egyházzenei művet sohasem írt. Vallásos művei kivétel nélkül a katolikus liturgiához kötődnek.

Kósa és Lajtha alapvetően különböző habitusú alkotóként eltérő művészi pályát jártak be, de mindezek ellenére számos párhuzamot találhatunk életrajzukban.²⁰ Az 1950-es években egyikőjük sem tartozott a hivatalos zenei körök uralta zeneélet meghatározó vagy akár csak rendszeres szereplői közé. Kósa ugyan alapító tagja volt az 1945 júniusában megalakult Magyar Zeneművészek Szabad Szervezetének, de a következő évek koncertéletében zeneszerzőként és zongoraművészként egyaránt háttérbe szorult. Lajtha 1949-ben, miután számos zenei intézményben betöltött vezető állásait sorra elvesztette, szintén a periférián találta magát.²¹ Megélhetését ezt követően elsősorban nem a zeneszerzői, hanem a népzene kutatói tevékenység biztosította.²²

A következőkben Kósa és Lajtha két-két vallásos témájú művét állítom a vizsgálódás középpontjába. A művek kiválasztásánál a műfaji azonosságot és a komponálás idejét vettem

¹⁸ *Új Ember*, 1951. február 25. Rövidhír a „Katolikus világ” rovatban.

¹⁹ Bódis: i. m. 157.

²⁰ Iskoláikat ugyanabban az intézményben, a budapesti Zeneakadémián, nagyrészt ugyanazoknál a tanároknál végezték. Lajtha 1909-től tanult a Zeneakadémia zeneszerzés osztályában, az első évben Kodály, a további háromban Herzfeld Viktor tanítványa volt, és az ő osztályában szerzett zeneszerzés diplomát 1913-ban. Kósa György ugyanebben az időben kezdte meg zeneakadémiai tanulmányait, az első évben úgyszintén Kodály, majd a továbbiakban Herzfeld növendékeként. Mindketten tanultak Bartók zongoraosztályában: Lajtha az 1910/11-es tanévben egy rövid ideig volt az osztály hallgatója, Kósa pedig 1911-től négy éven keresztül; ezután önkéntes ismétlőként egy évig Dohnányi osztályát is látogatta. Kósa első felesége, a szobrász-grafikus Molnár Mária Kernstok Károly tanítványa volt; Kernstok a Lajtha-családdal is kapcsolatban állt: a századforduló táján portrét festett a Lajtha-testvérekről, mely jelenleg is megtekinthető a Zenetörténeti Múzeum Lajtha- emlékszábjában. Breuer János: *Fejezetek Lajtha Lászlóról*. Budapest: Editio Musica, 1992. Dalos Anna: „Pályakép”. In: Berlász Melinda (szerk.): *Kósa György*. Budapest: Akkord, 2003. 11–44.

²¹ A változások oka a magyar oktatási és kulturális intézmények struktúrájának radikális átszervezése volt. A jegyzőkönyvek tanúsága szerint 1948-ban Lajthának szánták az átszervezendő Kelet-európai Tudományos Intézet keretében létrehozni tervezett Zenetudományi Intézet népzenei osztályának vezetését. A zenetörténeti osztályt Bartha Dénes vezethette volna. Az intézmény megalakulására azonban ekkor még nem került sor. *Feljegyzés a Zenetudományi Intézet megszervezése tárgyában 1948. november 19-én tartott értekezletről*. Breuer János hagyatéka.

²² 1951-ben Lajtha népzene kutatói tevékenységéért a Kossuth díj első fokoztában részesült. Ugyanebben az évben a Népművelési Minisztérium jóvoltából népzenei kutatócsoportot hoztak létre, melynek vezetését Lajthára bízta. A csoport működéséről részletesen beszámol annak textológusa, Erdélyi Zsuzsanna. Erdélyi: i. m. 13–14.

alapul. Azonosságaiakon és különbözőségeiken keresztül mutatom be a két zeneszerző műfajértelmezésének jellegzetességeit. Lajtha 1950-ben írt Miséjét Kósa 1949-es 2. miséjével párhuzamban ismertetem. Lajtha 1958-ban befejezett *Három Mária-himnuszát* pedig Kósa ugyanebben az évben komponált *Amor sanctus* (*Szent Bernát himnusza; misztikus költemény zenekarra és kórusra*) című vázlatban fennmaradt művével együtt tárgyalom.

	Kósa: 2. mise 1949. június 30 - július 9. Bem.: nem adták elő Kiad.: nem adták ki	Lajtha: Missa in tono phrygio 1950. április-július Bem.: 1957. IX. 9., Budapest Kiad.: Leduc, 1964
Kyrie	4/4, G-líd; 67 ütem	7/8; e-fríg; 75 ütem
Gloria	3/4 és 4/4 váltakozik; G-líd ta-val; heptatonía secunda; A-Cisz-E hármashangzattal zár 108 ütem	3/2 majd 3/4 ; E-dúr 243 ütem
Credo	4/4 és 3/4 váltakozik; A tonalitás 168 ütem	3/4 és 4/4 váltakozik; E tonalitás 306 ütem
Sanctus	4/4;G-líd; 42 ütem	4/4 és 3/4 váltakozik; E tonalitás 118 ütem (45 + 73 ütem)
Benedictus	6/8; A-mixolíd zárlat; 28 ütem	
Agnus Dei	4/4 és 3/4 váltakozik; G-líd, heptatonía secunda; 47 ütem megjegyzés: visszatér a Kyrie dallama	9/8; e-fríg 77 ütem megjegyzés: visszatér a Kyrie motivikája

3. táblázat. A tételek jellemzőinek összehasonlítása Kósa 2. miséjében és Lajtha *Missa in diebus tribulationis* című miséjében.

Lajtha 1950-ben, életének egyik legkilátástalanabb évében komponálta első miséjét. A partitúra végére a *Missa in diebus tribulationis*, azaz „Mise a szorongattatás éveiben” megjegyzést fűzte. A kompozíció hivatalos címe a *Missa in tono phrygo*, azaz „Mise fríg hangnemben” lett; ezzel a címmel jelent meg Leduc-nél 1964-ben. Az öt tételből álló, a mise ordinarium tételeit tartalmazó kompozíció vegyeskarra és zenekarra készült, szólistákat nem foglalkoztat. Ösbemutatója 1957. szeptember 9-én Budapesten volt, a Magyar Rádió ének- és zenekarát Vásárhelyi Zoltán vezényelte. Az előadást rögzítette a rádió. Lajtha másik miséje, az

1952-ben befejezett op. 54-es Mise bemutatójára korábban, már 1953-ban sor kerülhetett, az 1960-as évektől pedig egyre gyakrabban adták elő.²³

Kósa 2. miséje 1949 júniusának és júliusának fordulóján készült: a kézirat elején 1949. június 30. a dátum, a végén 1949. július 9. A kompozíció tehát alig tíz nap leforgása alatt nyerte el végső formáját. A Lajtha-mise partitúrájában feltüntetett kezdő- és záró dátum hasonlóan intenzív munkafolyamatra hívja fel a figyelmet: 1950 áprilisa és júliusa között dolgozott nagyszabású, közel háromnegyed órás művén a zeneszerző. Kósa miséjének rövid komponálási idejét tekintve különösen szokatlan, hogy alig tíz nap alatt nem egyetlen, hanem két Gloria-tételt is komponált. A másodikként fogalmazott Gloria terjedelme pontosan négyoldalnyi, ezért egy ívnyi utólag beillesztett papírlapon található a kéziratban.²⁴ Az elsőként papírra vetett Gloriát, mely az eredeti kotta részét képezi, a zeneszerző ceruzával áthúzta.

Kósa miséje vegyeskarra és orgonára készült. Lajtháé a vegyeskar mellett nagyzenekart alkalmaz, így már csak az apparátus eltérő méretéből fakadóan is nagyobb szabású, helyenként harsányabb, freskószerű. Kósa harmóniavilága is alapjaiban más: a kóruson és az orgonán egyaránt egyszerű, könnyebben értelmezhető harmóniákkal dolgozik. Motívumai szikárabbak, a szólamok mozgása Lajtháénál kevésbé melizmatikus. A 2. mise szinte már minimalista; a lehető legtömörebb zenei eszközökre szorítkozó megfogalmazása jellemző Kósa alkotóstílusára.²⁵ A kompozíció befejezetten is kissé a vázlatosság benyomását kelti, az orgona szólamában például semmiféle regisztrációra utaló bejegyzés nem található. Lajtha op. 54-es Miséjében, a *Magnificat*ban és a *Három Mária-himnusz*ban is részletesen jelöli a kottában a regisztrációra vonatkozó elképzeléseit. Kósa miséje kéziratban maradt fenn a Kósa-hagyatékban, előadásáról nincsenek adataink.

Mindkét mise a megszokott liturgikus latin szöveget dolgozza föl. Zenei megformálás tekintetében szintén találhatunk hasonló megoldásokat a két misében, ilyen például a keretes szerkezet alkalmazása. Az Agnus Dei tételben mindkét szerző visszaidézi valamilyen formában a művet nyitó Kyrie zenei anyagát. Kósánál ez tízütemnyi szó szerinti idézetet jelent, mely az Agnus Dei elején és végén is felbukkan. A tétel elején egy kétütemes, „A” hangról induló, felfelé törekvő mixolíd dallamfordulat hangzik el. A művet ugyanez a kétütemes mottó zárja, ezúttal azonban már a teljes kóruson, mintegy feloldva az addig kimondatlan titkot, a lényegét: a „pacem” szöveg megzenésítéseként. (1/a és 1/b kottapélda)

²³ Farkas Mária: „Mikor énekeljük a Lajthát?”, A Magyar Kodály Társaság hírei XXXIV/3 (2012. szeptember): 24–29. http://epa.oszk.hu/03000/03026/00011/pdf/EPA03026_kodalytarsasag_2012_3_024-029.pdf Letöltés ideje: 2018. április 11.

²⁴ Kósa György: 2. Mise. Kézirat. MTA BTK ZTI 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum, Kósa-hagyaték.

²⁵ Dalos: i. m. 39.

Lajthánál ez a keretes szerkezetet létrehozó visszanyúlás nem szó szerinti idézet, hanem az orgonapontos zenekari anyag újbóli megjelenése, mely fölött a Kyrie-hez hasonló motivika, szekundlépésekben kanyargó dallamfordulatok hangzanak el. A mű vége mintha Kósa megoldásának inverzét valósítaná meg: ott az orgonán bemutatott motívum került át az énekszólamba mintegy végső megoldásként az emberi hangra adaptálva; Lajthánál a mise utolsó tizennégy ütemében a kórus hallgat, az emberi hang eltűnik, a zenekaré a végső konklúzió. Az utolsó hat ütemben a *ppp* zenekari akkordok mellett egyetlen hangszer, a szóló brácsa játssza a szekundos, folyondárszerű dallamot. Mindez Kósa és Lajtha beállítottságának is szemléletes példája lehet. Míg Kósánál központi jelentőségű az énekhang, az emberi hang, addig Lajtha művészete sokszor inkább képszerű, rokonságot mutat a zeneszerző filmzenéivel, és egyértelműen hangszeres indíttatású.

A két mise Credója esetében figyelemre méltó az „Et incarnatus est” szövegrész megformálása. Lajthánál csak a basszus szólam éneklí az adott szöveget a vonóskar kísérete mellett. Ezután a „Crucifixus” az alt szólamban hangzik fel. A dinamika ekkor hirtelen emelkedni kezd, a „Passus et sepultus est” szakasznál már a teljes kórus megszólal, a dinamika *forte* lesz. A zenei anyag itt különös módon harcias, harsány; mintha nem magát a krisztusi szenvedést, hanem a miatta érzett dühöt fejeznék ki. Épp az erőteljes szakasz miatt nem emelkedik ki az ezt követő „Et resurrexit” – a halál fölött aratott diadal elmarad. (2. kottapélda) Kósánál az „Et incarnatus est” szoprán és tenor-szólószakasz, majd a „Crucifixus”-nál a teljes kórus csatlakozik, itt az előadói utasítás *Tragico*. A „Passus et sepultus est” lefelé hajló, *piano* motívum, melyet végül alaphelyzetű A-dúr hármashangzaton zárnak a szólamok. Ezután a *Dolce* feliratú „Et resurrexit” következik. Bár a dinamika itt is *piano*, a kotta fölött a kéziratban ceruzás bejegyzést találunk: „(Erős, hatalmas, lendületes folt kellene!)”. A *dolce* előírás és a *piano* dinamika egyértelművé teszi, hogy nem erőszakos, hanem reményteljesen diadalmas hangzásról lehet szó. (3. kottapélda)



1/a kottapélda. Kósa: 2. mise – Kyrie. A kétütemes nyitómotívum az orgonán hangzik fel.



1/b kottapélda. Kósa: 2. mise – Agnus Dei. A kézirat utolsó oldala a mű elején megismert kétütemes motívummal, „pacem” szöveggel.

A misék mellett Kósánál és Lajthánál egyaránt találunk régi szövegre írt, szenteket megéneklő himnuszokat. Kósa 1958-ban komponált *Amor Sanctus. Szent Bernát Hymnusa* című kompozíciója tintás kéziratban maradt fenn. A himnusz magyar nyelven is napvilágot látott; „Szent Bernát ritmusa az isteni szeretetről” címmel szerepel az 1933-ban megjelent, Babits Mihály által szerkesztett *Amor Sanctus* („Szent szeretet könyve”) című kötetben.²⁶ A kiadványban a középkori latin himnuszok mellett a szövegek magyar fordítása is megtalálható. Kósa a Babits szövegére komponált *Laodameia* kantáta (1926) kapcsán ismerte meg személyesen a költőt, az *Amor sanctus* kötet megtalálható könyvtárában. A himnuszhoz Babits által írt bevezetőből és a jegyzetekből kiderül, hogy a szöveget alighanem tévesen tulajdonítja a hagyomány Bernátnak, aki Szűz Mária szentje és ezzel együtt a „szent szerelem” szentje is. Az égi szerelemnek Mária asszonyvoltán keresztül a himnusz földi alakot ad. A hagyatékban fennmaradt kézirat elején 1958. augusztus 20. a dátum, a kézirat végén 1958. augusztus 21. szerepel; mindössze két nap alatt vázolta tehát fel a terveket. Kósa később sem fejezte be a művet, csak vázlatok maradtak fenn belőle. Kompozíciós elképzeléseire ugyanakkor ezek alapján a vázlatok alapján is következtethetünk; hiszen egyéb, késznek tekintett műveire is jellemző olykor a vázlatosság, a gazdag zenei ötletek kidolgozásának elnagyolására való hajlam. A vázlatokban található bejegyzések alapján Kósa nagy apparátusra képzelte el a himnuszt, utalásai vegyeskarra és nagyzenekarra engednek következtetni.

Lajtha ugyanebben az évben, 1958-ban komponálta *Három Mária-himnusz* című kompozícióját.²⁷ Az első tétel szövege, a *Sequentia de Virgine Maria* (Anonymus Zagrebiensis) szintén megjelent a Babits által szerkesztett *Amor sanctus* című kötetben „Zábrági Névtelen: Szekvencia Szűz Máriáról” címmel.²⁸ Lajtha talán ebből a kötetből dolgozott; bár a kiadvány nem található meg könyvtárában, annyi bizonyos, hogy a teljes szöveget változtatás nélkül

²⁶ Babits Mihály (ford.): „Szent Bernát ritmusa az isteni szeretetről”. In: Uő: *Amor sanctus. Szent szeretet könyve. Középkori himnuszok latinul és magyarul*. Budapest: Magyar Szemle Társaság, 1933. 133–137.

²⁷ Az ősbemutató kísérőfüzetében sem a zene, sem a szöveg kapcsán nem kerül elő a himnusz megnevezés. Motettaként utal a tételekre: „These motets were published this year. They are settings of two medieval poems of anonymous authors.”

²⁸ „Téged egek áldanak,
minden kegyek asszonyát,
Mária!
Bűnösök kiáltanak
a siralomvölgyön át,
Mária!

Halld szavunk, töröld le könnyünk,
kérd érettünk szent Fiad,
Mária!
Hogy majd trónjánál pihenjünk
a Te érdemed miatt,
Mária!” Babits Mihály (ford.): „Magyarországi himnusz a Szűz Máriáról”. In: Uő: i.m. 222–223.

zenésítette meg. A lehetséges inspirációs források között fontos megemlítenünk Francis Poulenc-nek az 1930-as évek második felében komponált vallásos témájú műveit. Elgondolkodtató a két zeneszerző és a körülöttük zajló politikai változások viszonya, melyre mindkettejük vallásos művei egyfajta válaszreakcióként is értelmezhetőek. Jane Fulcher érvelése szerint Poulenc-et nagymértékben a francia Népfrent 1936-os megalakulásával átrendeződő politikai helyzet készítette arra, hogy látványosan vallásos témák felé forduljon, és a hivatalosan preferált zenei iránytól, a követendőnek ítélt tradícióktól szándékosan eltérő műveket komponáljon.²⁹ Különösen releváns lehet például az 1938-39-ben liturgikus szövegre készült *Quatre motets pour un temps de pénitence* című *a capella* kórusmű; a sorozat elsőként komponált darabját Poulenc a Lajtha Mária-himnuszait is bemutató Nadia Boulanger-nak ajánlotta. Még szorosabb kapcsolatot érezhetünk a *Három Mária-himnusz* és Poulenc 1936-ban a „fekete szűz” az erősen anti-klerikális francia forradalom óta politikai szimbólumként számon tartott szobrának hatására írt *Litanies à la vierge noire* című kompozíciója között.³⁰

A *Három Mária-himnusz* ősbemutatójára 1962. április 28-án a New York állambeli Potsdamban került sor, a Choir of State University College énekkarát Boulanger vezényelte, James Autenrith orgonált. Ekkor csak az első két tétel hangzott el, mely a műsorlapon és a kísérfüzetben nem himnuszként, hanem motettaként szerepelt. Boulanger a bemutató után Lajthának írt köszönőlevelében szintén „motet”-nek nevezi a kompozíciókat. Az első két tétel zenei világa közel állnak egymáshoz; az énekszólam hosszú melizmákkal díszített, miközben az orgona ritmikailag világos szólama sokszor váratlan harmóniai fordulatokat hoz. A harmadik tétel, a Pázmány Péternek tulajdonított szövegre írt *Canticum de Magna Hungariae Regina* stílusában kissé eltér az első két darabtól. A tétel eleje szinte egyértelmű tonális érzetet kelt: B-dúrból indul, majd g-mollon keresztül f-moll dominánsra érkezik. A szövegkezelés szillabikus jellege által különbözik a megelőző két tételtől. Harmóniai jellegzetessége a kisszekund-súrlódások gyakori alkalmazása a szólamokban. A tétel és egyben a kompozíció lezárása *perdendosi*, ppp, C-dúr hármashangzat, megnyugvást, megtisztulást sugall.

A *Mária-himnuszokról* csupán a Leduc-kel folytatott, üzleti jellegű tárgyalásokra vonatkozó tényeket, adatokat találjuk Lajtha levelezésében, az 1954-ben írt, szintén Mária alakját megfestő *Magnificatról* azonban részletesebben is beszámol a zeneszerző. 1953. július 30-i levelében éppen nyaraló feleségének a következőket írta Lajtha:

²⁹ Poulenc és a francia politikai közeg viszonyáról bővebben Jane Fulcher: „Musical Style, Meaning and Politics in France on the Eve of the Second World War”, *The Journal of Musicology* XIII/4 (1995. ősz) 425–453.

³⁰ Fulcher: i. m. 434.

Szemeim előtt elvonulnak Botticelli *Magnificat*-jától az összes Madonnák. Tudod milyen raffináltan szép a Botticelli-é? Finom, elegáns és en peu étrange. [...] Valami raffináltat szeretnék csinálni. [...] Ahogy a régiiek toscánai asszonyokból formálták a Madonnát. Földi asszony lesz. Élet lesz benne és meleg.³¹

Az égi szeretetet a földi élettel összekapcsoló vélekedések Kósa művészete kapcsán is születtek. Molnár Antal 1937-es írásában a következőképpen fogalmaz: „Kósa Húsvéti oratóriuma nem egyházi mű. [...] A mibennünk vagy áhítózásunkban élő, időtlen Krisztus, a világmegváltó szeretet maga az, aminek vonásaivá e zenemű hangjai plasztikusan összeállnak.”³² Megállapíthatjuk tehát, hogy Lajtha és Kósa miséi és himnuszai nem liturgikus kompozíciók, nem a szó szoros értelmében vett egyházi zenék, hanem inkább mélyen személyes élmények megfogalmazásai. A vallásos művészetet az 1950-as évek politikai direktívája részben elutasította, részben ignorálta, azonban nem itatta át ideológiájával; ebben az átszellemült, érintetlen világban keresett menedéket a jelen valósága elől Kósa György és Lajtha László egyaránt.

³¹ Lajtha levele 1953. július 30-án feleségének. MZA-LL-LI-Script 8.363:2/1

³² Molnár Antal: „Bevezető előadás Kósa György »Húsvéti oratórium«-ához”, *A Zene* (1937)