

10.18132/LFZE.2019.3

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28-as számú művészet- és művelődéstörténeti besorolású doktori iskola

SZÖLLŐSY ANDRÁS
VOKÁLIS MŰVÉSZETE

BALOGH MÁTÉ

TÉMAVEZETŐ: PÉTERI LÓRÁNT (PhD)

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2018

Tartalomjegyzék

Köszönetnyilvánítás	III
Bevezetés	IV
1. Szöllősy vokális művészetének korai periódusa	1
1.1. A fiatal Szöllősy és Kodály	1
1.2. Nem-kodályos stílusjegyek	11
2. Szöllősy művei az ötvenes évek tömegdal-kultúrájában	15
2.1. Szöllősy és az államszocializmus	15
2.2. <i>Aratódal</i>	17
2.3. <i>Rákosi köszöntése</i>	19
2.4. Szöllősy szövegírói munkássága	22
2.5. <i>Békét akarunk</i> – közös munka Weöressel	26
3. A nyolcvanas évek kórusművei	30
3.1. <i>In Pharisaeos</i>	31
3.2. <i>Planctus Mariae</i>	42
3.2.1. A <i>Planctus Mariae</i> sirató-rétege	44
3.2.2. A <i>Planctus Mariae</i> Stabat Mater-rétege	49
3.2.3. A <i>Planctus Mariae</i> koráljai	52
3.3. <i>Fabula Phaedri</i>	56
3.4. <i>Miserere</i>	64
4. A kóruszerzői munka melléktermékei	74
4.1. <i>Töredékek</i>	74
4.2. Alkalmi vokális darabok	77
4.2.1. Kárpáti Jánossal kapcsolatos munkák	80
Konklúzió	83
Függelékek	84
Bibliográfia	94

Köszönetnyilvánítás

Ezen a helyen szeretném kifejezni köszönetemet mindazoknak, akik a disszertációmmal való munkám során valamilyen módon segítségemre voltak. Köszönet illeti mindenek előtt témavezetőmet, Péteri Lórántot, aki szakmai tudásával és hasznos tanácsaival hozzájárult a témát körülölelő tudáshalmaz könnyebb megértéséhez és elsajátításához, végső soron pedig a disszertáció elkészüléséhez.

Köszönöm Jeney Zoltánnak, Komlós Katalinnak és Orosz Flórának, valamint doktorkollégiumom összes tagjának, hogy a dolgozatot – tartalmilag és formailag is – már vázlatos formájától kezdve kitartóan kritizálták.

Hálás vagyok Dalos Annának, hogy – a disszertáció-írás rejtelseibe való beavatáson túl – megengedte, hogy a Zenetudományi Intézet Szöllősy-gyűjteményét megismerjem és feldolgozzam; Wilhelm Andrásnak hasznos tanácsaiért, illetve a Szöllősy-kánonok rendelkezésemre bocsátásáért; Kárpáti Jánosnak és Kárpáti Andrásnak pedig, hogy a *Gábor első altatódala* című munka autográf kottáját elérhetővé tették számomra.

Köszönöm továbbá Szitha Tündének, Halász Péternek és az UMP Editio Musica Budapest Zeneműkiadónak a Szöllősy-*corpus* rendben tartását és a dolgozatomban előforduló kottapéldák felhasználásának engedélyezését; Kégl Andrásnak és a BMC Könyvtárnak, hogy Szöllősy hozzáférhetetlen tömegdalait rendelkezésemre bocsátotta; valamint a kitartó munkát Gergely Boglárkának, aki a Zeneakadémia könyvtárosaként segítette munkámat.

Külön köszönet illeti Pálfi Csabát és Bella Mátét, akik hasznos tanácsaikkal segítettek, hogy a disszertáció formailag megfelelő legyen.

Nem utolsó sorban pedig hálával tartozom a családomnak, amiért támogattak a fokozat megszerzésében, kiemelten is feleségemnek, aki nem csekély áldozatot hozva türelemmel viselte a dolgozat elkészülését.

Balogh Máté, Budapest, 2018. október 12.

Bevezetés

Szöllősy András zeneszerzői életművének egyes szeleteiről az elmúlt évtizedekben – elsősorban Kárpáti Jánosnak és Farkas Zoltánnak köszönhetően – több elemzés és tanulmány is született. E munkák – és ezzel együtt a magyar koncertélet mindenkori gyakorlata – főleg Szöllősy hangszeres zenéjére koncentráltak. Az egyes vokális művek ősbemutatói után íródott rövid kritikákon és egyetlen – Szöllősy kórusműveivel foglalkozó – Kárpáti-cikken kívül nem lelhető fel olyan munka, amely vokális-szerzői szokásairól, zeneszerzői technikáiról, illetve az énekhangra írt darabok belső evolúciójáról szólna.

Disszertációm megírásának a célja ennek a hézagnak a kitöltése. Vokális természetű munkák a teljes Szöllősy-életművet végig kísérték. A korai, kodályos hangvétellő dalai és a nyolcvanas évek négy monumentális kóruskompozíciója – az *In Phariaseos*, a *Planctus Mariae*, a *Fabula Phaedri* és a *Miserere* – között eltelt negyven év alatt Szöllősy zeneszerzői munkája folyton összefüggésben állt az énekhanggal: dalciklusok, kórusművek, több tucatnyi vokális színpadi- és filmzene és alkalmi kánon került ki a keze közül. Hangszeres műveiben is leginkább ez a reflexe működött; zenei anyagai megformálásakor a verbális dikció erős jelenlétén kívül valós vokális technikákra is utalt, a siratók, korálok, recitativo-szerű anyagok, *cantus firmus*-os szerkesztésmódok használatával. Korai írásaiban is elsősorban Kodály vokális műveivel, a magyar nyelv és zene általános kapcsolatával, a magyar és rokon népek népzenejével foglalatzkodott.

Az egyes vokális kompozíciók keletkezéstörténeti, belső-formai és tartalmi feltérképezésén túl elsődleges célom volt e művek életművön belül elfoglalt helyének meghatározása; tágabb értelemben pedig a vokális *corpus* fejlődésének, egyértelmű tendenciáinak megmutatása.

A szerzői munkát kísérő „melléktermékeket” is szükségesnek tartottam bemutatni. Ilyen illusztráló és kommentáló művek többek között az államszocializmus által kikényszerített mozgalmi dalok, a különböző dalszövegek, születésnap kánonok, illetve olyan Szöllősy által írt elemzések, amelyek tárgyai – siratók, Kodály-művek, stb. – később saját darabjainak is modelljeként szolgáltak.

1. Szöllősy vokális művészetének korai periódusa és pszeudo-népdalainak természete

1.1. A fiatal Szöllősy és Kodály

Szöllősy András zeneszerzői pályája megtorpanással indul. 1950-es évekbeli kevés kompozícióján tetten érhető ugyan a kodályi hangzásideál újratemtésére irányuló zeneszerzői igény, de minden esetben a meggyőződésből való természetesség nélkül.

Középiskolai tanulmányai befejeztével, 1939-ben lett a Kodály-osztály tagja, majd mestere nyugdíjba vonulásakor Siklós Albertnél tanult. Siklós 1942-ben bekövetkezett halálát követően rövid ideig ismét Kodályhoz került, végül Viski János irányításával fejezte be zeneszerzői stúdiumait.¹ Kolozsvárról Budapestre való érkezésekor jóval tájékozottabbnak bizonyult fiatal kollégáinál. A harmincas évek erdélyi érájának városi-értelmiségi köre ekkor már otthonosan mozgott a 20. század eleji, nyugat-európai avantgárd iskolák zenei világában. Szöllősy számára nem csak Bartók és Kodály jelentették az új zenét; a második bécsi iskola, sőt Stravinsky munkássága is szellemi forrásául szolgált ebben az időben.² 1984-ben, Váczi Tamásnak adott interjújában így jellemezte a harmincas évek pezsgő kolozsvári koncertéletét:

Az opera zenekara egyben a város zenekara is volt, rendszeresen tartott hangversenyeket, nagyon sok vendégművésszel. S nem is akárhik jártak oda hangversenyezni. Hogy csak a hirtelen eszembe jutó neveket említsem, Kolozsvárt hallottam Hubermannt, Szigetit, Casellát, Thibaud-t, s főként – mérhetetlen sokszor – Enescut.³

Közvetlenül a háború után, 1947–48-ig – magyar hagyományt indítva ezzel⁴ – egy évet Rómában tanult, Goffredo Petrassinál,⁵ amely stúdium szintén akkori zenei látókörének széles kiterjedésére enged következtetni. Ellentmondásos módon, éppen az itáliai tanulmányok utáni – termékenynek egyáltalán nem nevezhető – időszakban keletkeztek a kodályi stílusra leginkább hajazó művei. Az effajta klasszicizálódásban

¹ Kárpáti János: *Szöllősy András*. (Budapest: Mágus Kiadó, 1999). 16.

² Váczi Tamás: „A Vigilia beszélgetése Szöllősy Andrással.” *Vigilia* XLIX/3 (1984. március): 175–183.

³ I.m., 176.

⁴ A rákövetkező évtizedekben magyar zeneszerzők egész sora tanult Petrassinál, többek között Durkó Zsolt, Peskó Zoltán, Jeney Zoltán és Huszár Lajos.

⁵ Kárpáti János, *Szöllősy András*, i.m., 24.

való otthonérzetét alighanem menekülésként lehet felfogni; a Petrassi-iskolában – bár belülről is megismerte az új nyugati esztétikákat – ahhoz a felismeréshez is el kellett jutnia, hogy a huszadik század új zenei ideológiái folytathatatlanok: individualizálódott technikájuk és stílusuk miatt – az epigonizmus veszélye nélkül – aligha válhat követőjükké valaki.⁶

Szöllősy fiatalkora Kodályéval több szempontból is analóg. Ő is Eötvös-kollégista volt, ahol bölcsészdoktori disszertációját *Kodály művészete* címmel, 1943-ban fejezte be.⁷ Ennél korábban is jelentek meg publicisztikai Kodályról, Bartókról és más, a kodályi gondolati világgal szimbiózisban élő témákban. 1937-ben – hatodik osztályos gimnazista korában – az *Ifjú Erdély* folyóiratban a magyar népzene mélységét és fontosságát emelte ki, sőt odáig merészkedett, hogy a „magyar népdal és egy Beethoven-téma egymáshoz méltó testvérek.”⁸ Érdekes megjegyezni, hogy néhány évvel később, az *Erdélyi Helikonban* megjelent „Kodály klasszicizmusa” című írásában már Kodály művészetét veti össze Beethovenével.⁹ Fiatalon megindult – Kodály szellemiségével közös gyökerű – publicista karrierje 1938-ban valóban révbe ért; a már említett *Ifjú Erdély* folyóirat fiatal publicistáknak kiírt pályázatát nyerte meg, „Népzenénk és a szomszéd népek zenéje” című tanulmányával.¹⁰

Péteri Lóránt *Bensőséges szakmázás* című könyvrecenziójában rámutat azokra a mozzanatokra, amelyek arra engednek következtetni, hogy

Szöllősy Kodályban a sugárzó egyéniséget, a hajdani Eötvös kollégistát, a filozoft, a nyelvi igényesség megszállottját, a régi magyar irodalom és nyelvi kultúra bensőséges ismerőjét, a zenévé váló magyar beszéd mesterét értékeli.¹¹

Szöllősy Kodállal való, tudatosan megélt szellemi analógiája tehát egészen az ötvenes évek közepéig a tudós alkotómunkában realizálódik. Néhány mozgalmi daltól eltekintve a *Nyugtalan ősz* című ciklus 1959-es megjelenéséig,¹² vagyis 38 esztendő koráig egyetlen kiadott művével sem szerepelt a Zeneműkiadó Vállalat katalógusában.

⁶ Wilhelm András: „Az egyéni szempont.” *Magyar Zene* XLI/1 (2003.): 84–95.

⁷ Kárpáti János, *Szöllősy András*, i.m., 17.

⁸ Breuer János: „Jegyzetlapok Szöllősy Andrásról.” *Magyar Zene* XLI/1 (2003.): 96.

⁹ Szöllősy András: „Kodály klasszicizmusa.” *Erdélyi helikon* XV/12 (1942. december): 749–756.

¹⁰ Ezt az írást még Szöllősy Andor néven publikálta.

¹¹ Péteri Lóránt: „Bensőséges szakmázás.” *Magyar Zene* XLIV/1 (2006.): 116.

¹² Szöllősy András: *Nyugtalan ősz*. (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1959). Z. 2855.

E Radnóti-ciklus három dalában egy-egy jól elhatárolható, Kodályra általánosan jellemző karakterből építkezve szövi formává zenei anyagait. A ciklus második, „Ária” című dalának formája több Kodály-művel is rokon. Az énekszólam sorai minden esetben a formahatárokon indulnak, egy pszeudo-népdal sorszerkezetét hozva létre. Ugyanilyen módon kétütemes sorokba rendezett zenei anyagot találunk „A’ farsang bucsuszavai” című Kodály-dalban, az Op. 6-os ciklus legvégén. Az „Ária” és „A’ farsang bucsuszavai” makro-formája dallamívének analóg alakulása, – ahol az ereszkedő első pszeudo-népdalsor után a dallamív tetőpontja mindig a harmadik sorban található, – nyilvánvalóan az új stílusú népdal közös tapasztalatából ered. Kodály életművében a *Megkésett melódiák*¹³ után egészen az ötvenes évekig általánosnak mondható ez a fajta zenei anyag, alighanem a Kodály-karakterek egyik legtipikusabbika. Fontos megemlíteni, hogy a kezdetben csupán az új stílusú népdal feszes karakterét kölcsön vevő Kodály – több évtized alatt – egyre inkább induló-szerűvé gyúrta pszeudoanyagait. A Vörösmarty szövegére írt, 1936-ban elkészült *Liszt Ferenchez* című vegyeskar¹⁴ kezdősorai már inkább – a későbbi évtizedekben széles körök által megismert – mozgalmi dalok karakterét előlegezik.¹⁵ Szöllősy egyébként szintén 1955-ben, szopránra és fúvósötösre komponált *Kolozsvári éjjel* című¹⁶ dalciklusának záró, „Tűnődés” című tétele ugyanilyen karakterben és formában lett megfogalmazva. (Lásd 1.1–1.2 kottapélda).

¹³ Kodály Zoltán: *Megkésett melódiák*. Op. 6. (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1955). Z. 1841.

¹⁴ Kodály Zoltán: *Vegyeskarok*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1972). Z. 6725.

¹⁵ Nem mellékes megjegyezni, hogy a Magyar Kommunista Párt és a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium Szabadművelődési Ügyosztálya által 1948-ban közösen létrehozott Bartók Béla Szövetség indulójául szolgáló *Jelige* Kodály és Jankovich Ferenc közös munkája. E mű később valóságos tömegdalként funkcionált a Rákosi-korszakban. Lásd: Tallián Tibor: „Bartók Béla Szövetség.” In: U.ő. (szerk.): *Magyar képek. Fejezetek a magyar zeneélet és zeneszerzés történetéből 1940–1956*. (Budapest: Balassi Kiadó, 2014). 247–257. 249.

¹⁶ Szöllősy András: *Kolozsvári éjjel. Elégia énekhangra és fúvósötösre*. (Budapest: BHKZ, 2014).

1 Kodály: A' farsang bucsuszavai (1916) 2

Ú - zik már a far - san - got! Bor, mu - zsi - ka, tánc, mú - lat - ság,

Kodály: Liszt Ferenchez (1936)

Hír - he - det zé - né - sze e vi - lág - nak, Bár - ho - vá juss, min - dig hű ro - kon!

Szöllősy: Ária (1955)

Ó, al - ko - nyok - nak köny - nyű vét - ke - i: sem - mit - te - vés és pil - la - nat - nyi csönd; az

Szöllősy: Tűnődés (1955)

Mondsz é hirt ró - lam e - zer év u - tán, ö - rök for - rás kris - tály vi - zű Sza - mos? Vagy

Halász Kálmán: Rákosi jár előttünk (1953)

Zász - lón - kon szent sza - bad - ság, meg - véd - jük a bé - - két,

1.1–1.2. kottapélda. A fent említett négy dal, illetve Halász Kálmán *Rákosi jár előttünk* (1953) című mozgalmi dala¹⁷ vokális szólamainak első négy pszeudo-népdalsora.¹⁸ A népdalsorok határát bekeretezett arab számokkal jelölöm.

3 4

Ked - ves tő - ró - dés fá - rad - ság, Kik haj - dan itt mú - lat - ta - tok[...]

(egy ütembe rendezve)

Van - e han - god [a be - teg ha - zá - nak] a ve - lő - ket rá - zó hú - ro - kon?

ál - mos he - gyek fe - jé - re las - san, las - san az es - te rin - ga - tó fo - lyó - kat önt.

e - le - med fu tós mint az i - dő mely ön - ma - ga - ból min - den jelt ki mos?

Rá - ko - si jár e - lőt - tünk, ő ve - ze - ti né - pét.

¹⁷ Halász Kálmán: *Rákosi jár előttünk*. (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1953).

¹⁸ A kottagrafikák minden esetben saját munkáim. B.M.

Kodály és Szöllősy fent említett két-két dalában mindig a darab legelején van exponálva a pseudo-népdal, így tehát a teljes tételek zenei anyagainak karaktereit ehhez képest definiálhatjuk. „A’ farsang búcsúszavai” és a „Tűnődés” első formarészeit – kísértetiesen hasonló zeneszerzői eszközt alkalmazva – a pseudo-népdallal szembeállított zenei anyag követi.

A fenti kottapéldából jól látható az is, hogy Kodály általános prozódiai engedményét, miszerint az ütemhangsúlynak és szóhangsúlynak nem minden esetben kell egybeesnie, Szöllősy is előszeretettel alkalmazza. Például a „Hírhedett zenésze e világnak” frázis ugyanúgy megengedő, mint az „Ó, alkonyoknak könnyű vétkei.” A szóhangsúlyok és ütemhangsúlyok szinkronizátlansága mindkettőjükénél olyan módon működőképes, ha a dallamfrázis legmagasabb hangja a szó első szótagjára esik – vagyis a frázisok egymásutánisága nem más, mint lefelé haladó rövid dallamvonalak füzére. (2. kottapélda).

Kodály: Liszt Ferenchez (1936)

Hír - he - dett ze-né-sze e vi-lág - nak, Bár - ho - vá juss, min-dig hű ro - kon!

Szöllősy: Ária (1955)

Ó, al - ko-nyok - nak könny-nyű vét-ke-i: sem-mit-te-vés és pil - la-nat-nyi csönd;

2. kottapélda. Az említett Kodály- és Szöllősy-mű első két népdalsorának analízise.

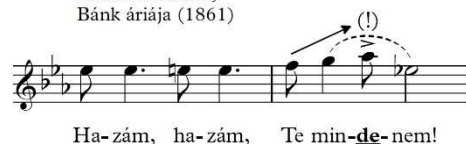
A 2. kottapéldában félkövérrel és aláhúzva jelölt szótagok ütésenkénti skandálása mindkét dalban helytelen szövegartikulációt eredményez, ez az amit némiképpen ellensúlyoznak a folyton újra-ereszkedő dallamvonalak. Ez a fajta megoldás valóban Kodály invenciója, a magyar vokális zene történetének klasszikusait nem minden esetben zavarta, ha a szóhangsúly és ütemhangsúly – akár szembeötlő módon – nem esik egybe, és semmilyen zeneszerzői eszközt nem alkalmaztak a probléma áthidalására. A mindenkori közönség fülében aligha okozott gondot, hogy ilyen prozódiai megoldások széles körben kedvelté váljanak. (Lásd 3. kottapélda).

Balassi Bálint: [33. vers] (1656)

(Kodály is feldolgozta, *Bicinia Hungarica* 3/116)

Erkel: Bánk bán,

Bánk áriája (1861)



3. kottapélda. Balassi Bálint 33. verse Kodály által is felhasznált változatának¹⁹ kezdősora, illetve Bánk áriájának Kodály korában – és napjainkban – ilyen módon elhíresült részlete,²⁰ Erkel Ferenc *Bánk Bán* című operájából.

Kodály prozódiai érzékenysége saját rendszerében azt is lehetővé teszi, hogy ugyanolyan súlyelrendezés kétféleképpen működjön. A „hű rokon” frázis szótagsúly-ütemszúly viszonya analóg az erre rímelő „húrokon” szóéval, hiszen a ritmus, amit ráalkalmaz majdnem ugyanaz, annyi – természetesen lényeges – különbséggel, hogy az utóbbi esetben megnyújtja az első szótagot. (Lásd 1.1.–1.2. ábra) Hasonló, „kodályi” nyújtást találunk Szöllősy már említett, Jékely szövegére írt *Kolozsvári éjjel* című ciklusának első, „Készülődés” című dalának végén. (4. kottapélda).



4. kottapélda. Szöllősy „Készülődés” című dalának záró népdalsorai.

Bár itt nem beszélhetünk a „hű rokon – húrokon” rímpárhoz hasonló azonosalakúságról, pont ugyanúgy alakul a zenei rímben részt vevő frázisok súlyviszonybeli strukturáltsága. A „kis árva” szerkezet leghangsúlyosabb szótagja, az „árva” ugyanúgy súlytalan helyre kerül, mint a Kodálynál a „hű rokon” esetében a „rokon”. Mindkét esetben helytelenül az – egy szótagos – jelző kerül a zenei súly helyére, de a rímnél („húrokon”, illetve „nyárba”) már a helyén, vagyis az ütem első ütésén szerepel a szöveg interpretációja szempontjából fontosabb főnév. Kodály és

¹⁹ Kodály Zoltán: *Bicinia Hungarica III.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1971). Z. 6336.

²⁰ Erkel Ferenc: *Hazám, hazám.* (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1951). Z. 66.

Szöllősy is meghosszabbítja a rím-főnevet, a negyedik pseudo-népdalsor zárójellegét, lelassulását kihangsúlyozandó. Az ilyen együttálláshoz a két szövegrész hasonló formája is hozzájárul. Megjegyzendő, hogy Vörösmartynál és Jékelynél is összetett jelző („a velőket rázó”, ill. „réges-régi”) előzi meg az első versszak végszó-főnevet, ami a zenei matériába átültetve egy, vagy két teljes ütemet elfoglalhat.

Természetesen nem mondható ki, hogy a rímek elhelyezése, vagy a kodályos prozódia Szöllősy tudatos zeneszerzői eszközei közé tartoztak volna. Tény azonban, hogy az ötvenes években kevés olyan ember volt, aki jobban ismerte volna Kodály vokális művészetét, mint Szöllősy András. A már említett erdélyi cikkek, a harmincas és negyvenes években írt több Kodály-tanulmánya, kiemelten pedig az 1943-ban, már Budapesten megjelent „Kodály kórusainak zenei szimbolikája”²¹ című munkája arra enged következtetni, hogy Szöllősy zeneszerzői reflexei szimbiózisban éltek Kodály zenei alkotóművészetének hatásával. Az említett munkában Szöllősy maga is kifejti, hogy összegző munkája Kodály vokális eredményeinek feltárásán túl a kórusművészet általános szimbolikájához is adalékokkal szolgálhat.²² Kérdés persze, hogy lehet-e beszélni a negyvenes-ötvenes években olyan általános magyar vokális technikáról, ami nem Kodály szimbólumrendszerén alapszik. Kodállyal párhuzamos, tőle független kóruskultúrát aligha találunk.

Szöllősy 1943-ban megjelent, *Kodály művészete*²³ című könyvének egyik Kodályra vonatkoztatott megfigyelése szinte valamennyi ebben az időszakban elkészült Szöllősy-műre is igaz. Így ír:

Az újabb kutatások [...] előtérbe helyezik a dallamot a formával szemben, ez utóbbi létrehozásában ugyanis, éppúgy mint felfogásában, több az értelmi munka, mint a pusztán lelki emóció. [...] Általánosan elterjedt nézet, hogy a kodályi dallamalkotás legfeltűnőbb sajátosságait a népdal hatásából magyarázzák. A pontosabb vizsgálat azonban nem ezt mutatja. Van [...] néhány sajátosság a dallamtípusokban, [...] így elsősorban a dallamok határozott, periodikus tagolása. [...] A dallamnak csak annyi a szerepe ennél a kérdésnél, hogy Kodálynál – talán minden más komponistánál fokozottabb mértékben – a harmónia sohasem öncél,

²¹ Szöllősy András: „Kodály kórusainak zenei szimbolikája.” *Magyar Zenei Szemle* III/2 (1943.): 35–44.

²² I.m., 35.

²³ Szöllősy András: *Kodály művészete*. (Budapest: Pósa Károly, 1943).

mindig dallammozgásnak az eredménye. Ha a szó nem jelentene többet, mint amennyit itt érteni kívánunk rajta, úgy fogalmaznók meg, hogy a kodályi harmónia csak másodlagos a melódiával szemben. Ez a „másodlagos” jelző azonban nem a kifejezésre vonatkozik, hanem a keletkezésre próbál fényt deríteni, amennyiben Kodály minden egyébnél erősebb dallamélményét hangsúlyozza.²⁴

Szöllősy Radnóti- és Jékely-ciklusainak valamennyi dala teljes mértékben a dallamszólam exponálására épül, és a kíséret csupán a harmónia hordozójául és a szöveges szólam artikulálásának eszközéül szolgál. Ugyanúgy, mint Kodály, kétféle megoldást választ a dallam és kíséret egymáshoz képest való definiálására. Kisebb részben a szófestés fordul elő, amikor a kísérőszólam(ok) a madrigalizmust képviselik; és általánosnak mondható a szöveg lüktetését ritmikai artikulációval segítő vagy éppen az ellen dolgozó kísérőfaktúra. Ezzel kapcsolatban viszont tudatos lehetett Szöllősy kodályos zeneszerzői magatartása, hiszen ő maga teszi már említett, „Kodály kórusainak zenei szimbolikája” című tanulmányában azt – az egyébként általánosnak is mondható – megállapítást, hogy „[a megfigyelő] a dallamfrázisok, harmóniák, ritmikai képletek stb. értelmének keresésének értelmében szinte kizárólag a szövegre van utalva.”²⁵

Az eddig tárgyaltaknál még több dimenzióban szembeötlő az analógia Kodály *Öt dalának* (op. 9)²⁶ harmadik, Balázs Béla szövegére komponált „Éjjel” című dala, és Szöllősy már tárgyalt „Készülődés” című tétele között. Mindkét esetben pszeudonépdalsorokról van szó, de azonos módon aszimmetrikusan egymás után fűzve; három azonos hosszúságú sort egy jóval hosszabb negyedik követ. Az, hogy a második sor mindkét helyen gyorsabb (*più mosso*, ill. *più animato*), szintén nem népdalszerű. A kulminációs pontok – nem-szokványos módon – a negyedik sorokra esnek. Kodálynál ezt a dallam legmagasabb pontja, illetve a kísérő faktúra hirtelen változása; Szöllősynél pedig a fúvós kvintett egyetlen *tutti* állása eredményezi. A két dal ritmikai differenciáltsága szintén analóg.²⁷ A művek első mozzanatai kísértetiesen hasonlítanak egymásra. (5. kottapélda).

²⁴ I.m., 48–49.

²⁵ Szöllősy, *Kodály kórusainak zenei szimbolikája*, i.m., 35–36.

²⁶ Kodály Zoltán: *Öt dal. Op. 9.* (Bécs: Universal Edition, 1924). IZK 25.

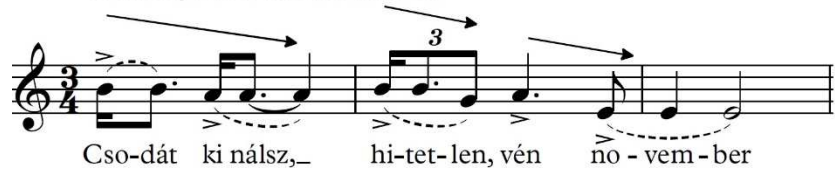
²⁷ Ilyenfajta notáció, kvártolákkal stb. Kodálynál egyébként ritka.

1. Szöllősy vokális művészetének korai periódusa

Kodály: Éjjel (1915)



Szöllősy: Készülődés (1955)



5. kottapélda. Kodály és Szöllősy említett dalainak induló sorai.

Mind a két kezdés négy ízből áll, de a Jékely-sor záró-főnévnek két jelzője miatt a Szöllősy-frázis gördülékenysége persze nem természetes. E két példa jól szemlélteti Kodály ereszkedő dallamvonalainak másik típusát, amikor az ereszkedés nem a szavak, hanem a szószerkezetek egységében történik. Egy-egy szó összetartozását a repetíció biztosítja. A két példa közül ezúttal Szöllősy megoldása áll legközelebb a szöveg természetes lejtéséhez. Kodály „az üres utcákon” fordulata több szempontból is szerencsétlen. A határozott névelő hangsúlyos helyen való szerepeltetését ugyan némiképpen feloldja az „üres” szó magasabbra lépése, de az „utcákon” első szótagjának *a*-hangon való folytatása nehézkessé teszi a szóhatár pontos észlelését.²⁸

Szöllősy Radnóti-ciklusának eddig nem tárgyalt, „Meditáció” című dala pseudo-népdalsorainak szokatlan alakulása szintén kodályi megoldásokat követ. Kodály népdalutánczasi szokásainak meghatározó hányadát olyan ál-népdalok alkotják, amelyek sorainak kimunkálása nem népzenei, hanem műzenei reflexekre épül. Úgy alakítja a sorok egymásutánját, hogy abban fejlesztés, előrehaladó tendencia keletkezzék. A fejlesztéses álnépdalok legszembeötlőbb zenei mozzanata az álnépdalsorok egyre növekvő hossza. Kodály vokális és instrumentális zenéjében egyaránt előfordul ilyen megoldás. Az opusz-szám nélküli *Négy dal* (1907–1917) című sorozat²⁹ első, „Haja, haja”-tételének eleje épp úgy idetartozik, mint a cselló-zongora szonáta (op. 4) indulása. A kórusművek közül többek között így kezdődik a *121. genfi*

²⁸ A *marcato* jelzések minden esetben tőlem származnak, a magyar nyelv érthetőségére vonatkozó kiemelést megmutatandó.

²⁹ Kodály Zoltán: *Négy dal*. (Bécs: Universal Edition, 1925).

zsoltár, a Jézus és a kufárok, a Zrínyi szózata, stb. A „Haja, haja”-dal elején egyértelműen az Arany-versben nem szereplő, váratlan szövegismétléssel bővíti a második frázist, ügyelve arra, hogy a dallamvonal emelkedésével megfelelő energia keletkezzék a tovább gördülésre. Szöllősy Meditációjában a bővítési lehetőség már a Radnóti-sorok nem-egyenlő hosszúságából fakad. A bővítés mértéke és a két első pszeudo-népdalsor dallamvonalának íve teljesen analóg módon alakul Kodályéval. (6. kottapélda).

The image displays three staves of musical notation in G major, comparing the first two phrases of two songs. Each staff is divided into two measures, labeled 1 and 2. Measure 1 of each staff contains a triplet of eighth notes. Measure 2 contains a half note followed by a quarter note. Arrows indicate the melodic contour across the phrases.

Staff 1: Kodály: Haja, haja (1907)
 Measure 1: Ha - ja, ha - ja, ha-gy-ma ha-ja.
 Measure 2: Sír a le-ány, sír a le-ány, mi a ba-ja?

Staff 2: Szöllősy: Meditáció - formailag egyértelműsítve
 Measure 1: A - lud - ni tér a vi-dék
 Measure 2: száll a ha-lál fe-hér, szép su-ha-nás - sal.

Staff 3: Szöllősy: Meditáció - eredeti (1955)
 Measure 1: A - lud - ni tér a vi - dék,
 Measure 2: száll a ha lál fe-hér, szép su-ha-nás - sal.

6. kottapélda. A két dal első két pszeudo-népdalsorának analízise.

Látható, hogy Szöllősy megoldása még tovább cizellálja a sorok megszokott egymásutániségát. Bár a kodályi repetíciót választja a szövegység kifejezőeszközeként, nem egyforma alapléptékben fogalmazza meg a két sort. Az első sort egyetlen ütembe sűríti – a szöveg jelentésének ellene dolgozva, a másodikat pedig fél ütemes felütéssel indítja, és új, félhang-értékekben mért ütemszúlyokra vált. Így, bár közös a szerzői igénye Kodályéval, nem 2:3, hanem 1:4 arányú sorhosszokat hoz létre. Azt lehet mondani, e dalában tovább gondolja Kodály fejlesztési pszeudo-népdalsor-technikáját.

1.2. Nem-kodályos stílusjegyek

Néhány olyan korai Szöllősy-stílusjegyet is érdemes megemlíteni, amik egyáltalán nem jellemzőek Kodály művészetére. Több helyen is alkalmazza a darab végén váratlanul – mintegy *codaként* megjelenő – rövid visszatérést. A *Nyugtalan ősz*-ben például olyan módon tér vissza a harmadik dal végén a legelső dal bevezető zenei kísérete, mint Schumann *Dichterliebe*-jének legvégén az instrumentális szakasz. Mindez azt is sejteti, hogy Szöllősy – alighanem csakúgy, mint Schumann – egyben előadva képzelte el ciklusát. Erre egyébként a mű alcíme is utal: *szólókantáta bariton hangra, zongorakísérettel*. Meglepő, hogy csak az elnyújtott daktilusú kísérfaktúra tér vissza, az első dal énekszólama nem. (7. kottapélda).



7. kottapélda. A *Nyugtalan ősz* visszatérő kísérmotívuma.

A két dal szövegének dinamizmusa egyébként nagyon különböző, az első tétel képei tele vannak mozgással, mint „nyugtalanul gomolyog ki a nap”, vagy „borzas a felleg, az ég tükörét már fodrozza a szél”, míg az erre applikált zenei kíséret visszatérésekor éppen az „aludjunk” szövegrészre esik, egy fermata-ütemben. A következő, utolsó verssorok *parlando rubato*-ábrázolására ugyanezt a kíséretet választja; „Alszik már odakünn a rigó, / avarra hull le ma már a dió, / nem koppan. / S bomlik az értelem.” Mintha a kíséretben már a darab elején benne rejlett volna őszintétlensége. Ugyanígy él a kódaszerű visszatérés zeneszerzői eszközével a *Kolozsvári éjjel* című ciklus második, („Esti áhítat”), illetve negyedik, („Sóhajtás”) című dalainál.

Egy másik meglepően eredeti Szöllősy-stílusjegy a pszeudo-népdalsorok klasszikus periódusokba, illetve mondatokba rendezése. Az „Esti áhítat” című dal eleje például egy olyan hibrid formaegyüttállásnak mondható, ahol bár tisztán appercipálhatóak a pszeudo-népdalsorok cezúrái, a kíséret – főleg a klarinét nyolcadoló mozgásának köszönhetően – valamiféle schönbergi értelemben vett mondatot definiál; (4+4)+8 ütemes egységekre osztja fel a formát. A hangszeres szólamok mennyisége a zene előre haladtával egyre növekszik; először a klarinét

egyetlen hosszú hangja, majd egy háromszólamú negyedelő faktúra, végül *tutti* nyolcadoló polifónia alakítja a vokális szólam zenei környezetét. Azt lehet mondani tehát, hogy a hangszeres kíséret mondatszerű alakulása, illetve méretének folyamatos fejlődése ellene dolgozik az énekszólam népdalos sorszerkezetének, és egy egészen más formai összefüggést hoz létre. (8. kottapélda).

Szöllősy:
Esti áhítat
(1955)

Kíséret: egy tartott hang (A)

Kíséret: két tartott hang és negyedelő basszus (Av)

Kíséret: tutti nyolcadoló polifónia (B)

Ko-lozs-vá - rott a Far-kas ut-ca al - szik, a temp-lom ar-ca, mint egy ősz ő-reg;

volt ab-la-kunk a-latt zúz - ma-ra por-zik, a fák a-latt so-vány ku-vasz ü-get

8. kottapélda. Az „Esti áhítat” vokális szólama sorszerkezetének analízise, a kíséret jellegének jelölésével

A vokális szólamban megfogalmazott pszeudo-népdalra mutató zeneszerzői törekvések könnyen kimutathatók. A dallamív vezetése tipikus; az első sor önmagában zárt kupolájára a negyedik sor azonos dallamvonala rímel. A második sor szerepe a harmadik sor kulminációjára való rávezetés. A harmadik sor első hangjára eső tetőpontot azzal is kiemeli, hogy végre a helyén, az ütésen hozza a sorkezdést, amit az első és második sor induló pillanataiban elszalasztott. Ennek a dalnak is alapvető zenei mozzanata a már korábban említett kodályi repetíció, mint a szavak egységének biztosítója.

A fentiekben hosszan tárgyalt két dalciklus, néhány alkalmi kánon és mozgalmi dal, valamint egy 1947-es József Attila-dal³⁰ kivételével Szöllősy a diplomaévéától egészen 1976-ig, vagyis 55 éves koráig nem komponált vokális zenét. Ezen hosszú alkotói éveinek kevés számú vokális darabját a Kodály-stílussal való együttélésének

³⁰ Szöllősy András: „Csendes kévébe.” *Valóság* III/12 (1947. december): 858–859.

„diszkomfort-érzete” is okozhatta. Egy 1982-es, Kodály 100. születésnapjára elkészített tanulmányában így ír:

[...] aki a *Megkésett melódiák*, az *Öregek*, az *Akik mindig elkésnek* dallamait hallja, azonnal megérti, hogy a nyelv zenéjéről egyetlen szavalóművészünk, egyetlen színészünk sem tudott annyit, mint ő. Tőle hallottam először prozódiai kérdésekről, versnek, szövegnek, dallamnak lehetséges kapcsolatairól. [...] Kimondhatatlanul is arra nevelt, hogy még a hangszeres dallamainkban is a magyar hanglejtést keressük. Tragikus sorsa zeneszerző-iskolájának, hogy legtöbb tanítványa nem a dallamai mögül előragyogó nyelvi zenét, hanem már az ő megfogalmazásában zenévé tágított zenei stílust követte.³¹

Nem merészség kimondani, hogy fiatalkori önmagára is gondolhatott. 30 évvel később, az akkor már „avantgárd” zeneszerző természetesen kívülről szemléli ezt a zeneszerző-iskolát. Ugyanezt igazolja a későbbi, *Varsói Ősz*-élményből eredeztethető, az avantgárd irányába mutató pálfordulás is,³² amely egyedülálló a Kodály-iskolában nevelkedett, a „folklorisztikus nemzeti klasszicizmus”³³ ideológiájától szabadulni nem képes fiatal komponisták körében. Kodály egyébként maga jegyzi meg, 1941-es, „Népzene és műzene” című elhíresült előadásában, hogy

[...] még a legnagyobb mesterek kezdőalkotásai is csak utánzatok, elődeik műveitől sokszor alig különböznek. Mondhatjuk: „variánsokat” írnak, nem új műveket. Csak lépésenként fejlődik ki eredetiségük, jön meg saját hangjuk. S még legeredetibb műveikben is találni mások hatását. [...] A művész nem él légüres térben, hanem emberek társaságában. Azt érzi, azt gondolja, amit milliók, neki csak jobban sikerül kifejezni. De mit mondjunk a művészek többségéről, akikben az idegen gondolat nem újat kelt, hanem hasonlót? Akik egész életükre epigonok, utánpótlás maradnak? A művészettörténeti iskolák, csoportok, követők serege azt jelenti, amit a népzene terén a variáns. Mindenütt van egy-két vezető énekes, nótafa, akit

³¹ Szöllősy András: „Emlékeztető Kodály Zoltán századik születésnapján.” *Irodalomtörténet* LXIV/4 (1982.): 757–758.

³² Kárpáti János, *Szöllősy András*, i.m., 37.

³³ A terminus szerteágazó jelentéséről Dalos Anna írt tanulmányt. „»Folklorisztikus nemzeti klasszicizmus« – egy fogalom elméleti forrásairól.” *Magyar Zene* XL/2 (2002.): 191–198.

egy sereg utánczó követ. Eltanulják dalait, előadásmódját, esetleg modorosságait. Valóságos iskola.³⁴

Dalos Anna ezzel foglalkozó tanulmányában³⁵ felhívja a figyelmet Kodály „Mi a magyar a zenében?” című írására, amiben mintha saját követői felett gyakorolna kritikát, amikor úgy fogalmaz, hogy „a legnagyobbak, mint Bach, Mozart, koruk és elődeik szinte valamennyi irányával tartják a kapcsolatot, hatásuk messze belenyúlik az utókorba. E sokoldalú nagyok mégis sokkal erőteljesebben fejezik ki a maguk nemzeti jellegét, mint a nemzeti hagyományra kirekesztő egyoldalúsággal támaszkodó kisebbek.”³⁶ E „kisebbségekkel” bár kimondatlanul, de egyértelműen saját tanítványaira is gondolhatott.

³⁴ Kodály Zoltán: „Népzene és műzene”. In: uő. (szerk.): *Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok II.* Közr.: Bónis Ferenc. (Budapest: Zeneműkiadó, 1974). 33–35.

³⁵ Dalos Anna: „»Nem Kodály-iskola, de magyar.« Gondolatok a Kodály-iskola eszméjének kialakulásáról.” *Holmi* XVI/9 (2002. szeptember): 1175–1191.

³⁶ Kodály Zoltán: „Mi a magyar a zenében?” In: uő. (szerk.): *Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok I.* Közr.: Bónis Ferenc. (Budapest: Zeneműkiadó, 1974). 78.

2. Szőllősy művei az ötvenes évek tömegdal-kultúrájában

2.1. Szőllősy és az államszocializmus

Szőllősy ötvenes évekbeli zeneszerzői munkája a fent említett néhány darabon kívül teljes egészében alkalmazott zenedarabok komponálására redukálódott. Mozgalmi- és úttörődalok mellett több tucat filmzenét és színházi kísérőzenét komponált, melyek túlnyomó része szintén vokális természetű.¹ A Petrassi-iskolából visszatérve megváltozott kulturális közeget tapasztaló fiatal komponista nem találta helyét az új magyarországi helyzetben. Az 1945 és 1948 közötti pezsgés; az ország és a kultúra újjáépítésének lehetőségébe vetett hit a negyvenes évek végére szertefoszlani látszott. E korszakról maga Szőllősy így fogalmaz Kárpáti János beszélgetőkönyvében:

A csalódás és félelem csak később kezdődött. Nagyon bonyolult és lassan kialakuló folyamat volt ez, ma már a sok azóta íródott elemzés, visszaemlékezés talán teljesebb képet ad erről a korról, mint amit mi akkoriban érzékelhettünk, de azt a légkört, amiben éltünk, semmiféle elemzés nem tudja felidézni.²

1948 után a stúdiók révén szakmai jártasságra szert tett Szőllősy egyre inkább belekényszerült a zeneszerzői és zenetudományi körök államszocialista apparátus által irányított körforgásába. Ellenállás aligha volt lehetséges: a kivételeket az akkori zenei élet perifériájára szorították.³ A Kodály oldalán a népzene népszerűsítéséért és a kórusmozgalom szélesítéséért tett korábbi erőfeszítései úgy láttathatták őt is, mint a zsdanovi filozófia és esztétika lehetséges barátját. Ugyanez az együttállás tette lehetővé, hogy 1951-től maga Kodály is újra visszakapta a politikai hatalomtól a negyvenes években egyszer már elért, széleskörű befolyását a kulturális életre.⁴ Szőllősy a már említett Kárpáti-interjúban így nyilatkozott:

A változás bizonyos fokozatossággal ment végbe. [...] Kodálynak és Zsdanovnak nagyon sok érintkezési pontja volt. Azt, hogy a zene a népé, a nagy klasszikus korszakok mindig merítették a nép zenéjéből, hogy az új zene csak úgy lehet folytatása a réginek, ha ismét a nép felé fordul, mi a

¹ Kárpáti János: *Szőllősy András*. (Budapest: Mágus kiadó, 1999). 167–168.

² Kárpáti János: *Szőllősy András*, i.m., 27.

³ Kárpáti János: *Szőllősy András*, i.m., 28.

⁴ Péteri Lóránt: „Zene, tudomány, politika: Zenetudományi Gründerzeit és államszocializmus (1951–1953).” *Muzsika* XLV/1 (2002. január): 16–22.

Kodály-órákon szívtuk magunkba, ugyanúgy, mint azt az igényt, hogy a zenének érthetőnek kell lennie. Akkoriban nem gondoltunk arra, hogy ezek az elvek vagy a velük való ügyes szócsavarások hatalmi, esetleg rendőri ügyek elindítói lehetnek.⁵

Az 1948-as fordulat utáni évek tömegdal-kultúrája a társadalom politikai erővonalainak középpontjában állt. Különböző zenei stílusok és esztétikák, – a népzene-től a rezesbandáig, a Kossuth-nótától az Internacionáléig, a dalárda-zenétől Kodályig – akarva-akaratlanul politikai jelentések hordozóivá váltak.⁶ Bár erre bizonyítékok nem állnak rendelkezésre, érdemes belegondolni, hogy Szőllősy már említett 1955-ös, *Nyugtalan ősz* című ciklusa – és ezzel együtt a Radnóti-életmű bizonyos szeletei – 1956. október 23. után egészen más politikai jelentéssel bírhattak, nyilvánvalóan a zeneszerző eredeti szándéka nélkül. 1956 előtt viszont a szerzőnek azzal is számolnia kellett, hogy művét – már csak címe miatt is – esetleg összefüggésbe hozzák az 1917-es októberi forradalommal.

A Magyar Dalos Egyesületek Országos Szövetsége és a Magyar Dolgozók Énekkarainak Országos Szövetsége 1948-ban egyesült, illetve átadta helyét „az egész zenével foglalkozó, a dolgozó magyar nép összefogására” alakult Bartók Béla Szövetségnek.⁷ A BBSZ feladatai közé tartozott többek között az *Éneklő nép* című folyóirat kiadása. A lap 1950. évi 11. számában Szőllősy Erkel Ferencről közölt részletes portrét. Az Erkelről alkotott kép a Rákosi-éra kötelező ideológiai elvárásaihoz igazodik. A Dózsa György-opera történelmi témája időszerűségének fontossága mellett kiemeli, hogy Erkel „operái elválaszthatatlanul összeforrottak az elnyomás ellen harcoló magyar nép szabadságmozgalmaival, lelkesítettek és buzdítottak, s még akkor is ébrentartották a forradalmi eszméket, amikor a középnemesség már régen hűtlen lett hozzájuk, s kiegyezett az elnyomókkal.”⁸ A tanulmányban Szőllősy azt is kiemeli, hogy Erkel halála után a „reakciós magyar zenepolitika” egyre inkább igyekezett jelentőségét csökkenteni. Ezek és a hasonló megfogalmazások arra engednek következtetni, hogy Szőllősynek gyakran

⁵ Kárpáti János, *Szőllősy András*, i.m., 26.

⁶ Tokaji András: *Mozgalom és hivatal. Tömegdal Magyarországon 1945–1956.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1983). 33.

⁷ I.m., 75.

⁸ Szőllősy András: „Erkel Ferenc.” *Éneklő Nép* III/11 (1950. november): 7–9.

zenetudományi írásaiban is alkalmazkodnia kellett a marxista-leninista ideológia követelményeihez.

A Népművelési Minisztérium kezdeményezésére 1951 nyarán megindultak a Zenetudományi Tanszak előkészítő munkálatai. Szabolcsi, Bartha, Kodály, Bárdos és Járdányi mellett Szőllősy is tanárként került a tanszékre, annak ellenére, hogy „reakciós-cinikus” magatartása miatt 1950-ben eltávolították a Népművelési Minisztériumból.⁹ Ugyanakkor lett a Zeneakadémia tanára, amikor a zeneszerzés tanszéket az a Szabó Ferenc vezette, aki a Magyar Zeneművészek Szövetsége 1950-ben megtartott nagyaktíva-ülésén a zeneszerzők felelősségéről szólt, és kiemelte a kritika fontosságát: „hogyan zeneszerzőinket haladó és ellenséges táborra tudjuk bontani.”¹⁰ Nyilvánvalóan ilyesfajta nyilatkozatok vezettek Bartók életművének feldarabolásához, és az olyan modern szellemiségű darabok, mint például a *Csodálatos mandarin*, az 1. és 2. zongoraverseny, vagy 3., 4. és 5. vonósnégyes betiltásához.¹¹ Könnyen elképzelhető, hogy a szerencsétlen közeg ilyen „túllendülései” hogyan hatottak arra a Szőllősyre, aki már 1941-ben, – mindössze 20 évesen – „Bartók a zenetörténetben” címmel hiánypótló tanulmányt közölt az *Erdélyi Helikon* hasábjain.¹²

2.2. Aratódal

Zeneszerzői munkájának első, a hatalom által kikényszerített darabjai 1952-ben készültek. A zongorára és vegyeskarra, Jankovich Ferenc versére komponált *Aratódal* minimálisra redukált zeneszerzői kreativitást tükröz.¹³ A szöveg ütemhangsúlyos, felező nyolcas verselése az egyszólamú vokális anyagban is analóg időbeliségű marad; Szőllősy nem írja felül vagy gondolja tovább az egysíkú metrikai tagolódást. (9. kottapélda).

⁹ Péteri Lóránt, *Zene, tudomány, politika: Zenetudományi Gründerzeit és államszocializmus*, i.m., 22.

¹⁰ Tokaji András, *Mozgalom és hivatal*, i.m., 77.

¹¹ Danielle Fosler-Lucier: „»Nemzeti tapintatlanság«: Bartók-recepció és új magyar zene az 1950-es évek elején.” In: Gupcsó Ágnes (szerk.): *Zenetudományi Dolgozatok 1997–98* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet). 103–112.

¹² Szőllősy András: „Bartók a zenetörténetben.” *Erdélyi Helikon* XIV (1941.): 275–278.

¹³ Szőllősy András: *Aratódal*. (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1952). Z. 848.

Ál - dott i - dő, gaz - dag ter - més, mun - kál - ko - dik száz em - ber - kéz,
 Ke - nye - rünk ring a ka - lá - szon, áll - junk ősz - sze ti - zen, szá - zan,
 No - sza paj - tás, vágd a ren - det, Így lesz nagy a ma - gyar nem - zet,

mun - kál - kod - junk mi is raj - ta, hadd tel - jék meg a nagy paj - ta.
 áll - junk ősz - sze száz - e - ze - ren, trak - to - rok - kal, nagy hír - te - len.
 mun - kás nép - nek nin - csen gond - ja, Rá - ko - si a párt - fo - gó - ja.

9. kottapélda. Az *Aratódal* első három versszaka.

A zongorakíséret tipikusan szekvenciázó harmóniamenete – a bevezetővel és a refrénnel együtt – összesen hétszer hangzik el, bármilyen változtatás nélkül. A dallam mozgása ennek kiszámíthatóságát némiképpen ellensúlyozza, de a változatosság nevében prozódiai hibákat szül. A 2. és 3. versszak végének kvintugrása aligha állta volna meg helyét a Kodály-órákon. A zeneszerzői cél könnyen rekonstruálható. Hanns Eisler német zeneszerző és baloldali agitátor már az 1930-as években megfogalmazta az illegális kommunista mozgalmi kórusdalok szükséges természetét. A kiáltvány szerint a tömegdalokat könnyű befogadhatóságnak és közérthetőségnek kell jellemeznie, ugyanakkor aktív gyakorlásra is alkalmasnak kell lenniük.¹⁴ A Magyar Zeneművészek Szövetsége átvette ezeket az irányelveket. Jankovich Ferenc már 1947-ben így írt:

¹⁴ Tokaji András, *Mozgalom és hivatal*, i.m., 36.

Hanem az a dal a most szenvedett egész nép, a romjaiból most tápáskodó egész ország közös éneke legyen! Oly egyszólamú, nagy induló, melyet a legnagyobb vegyeskar, a köztársasági szabad ország teljes népe egyszerre énekelhet. Ebben a dalban, mint egy kohóban, lélekben feloldódna a mai emberanyag, s megszületne e nemzet, a mi nemzetünk. Ez a dal volna igazán új életformánk, szabadságunk, paraszt- és munkásköztársaságunk keresztelő éneke.¹⁵

Ugyanő két évvel később javasolta költők és zeneszerzők irányított közös munkáját, ahol „megtaníthatják egymást művészetük alapelemeire.”¹⁶ Szőllősy szakmaiatlannak ható *Aratódala* tehát „túlélési kompromisszum” csupán; nem tekinthető zeneszerzői életműve szerves részének. Tanulmányozásával nem a Szőllősy-corpus, hanem az ötvenes évek kulturális közegének működési mechanizmusa ismerhető meg.

2.3. *Rákosi köszöntése*

A szintén 1952-ben megjelent *Rákosi köszöntése* című azonos apparátusú mű Raics István szövegére készült.¹⁷ A darab dedikációja a *Vasas Központi Művészegyüttesnek* szól. A zongora bevezető anyaga schönbergi értelemben vett mondat, és egyben a szovjet himnusz egyik meghatározó részletének harmóniai hasonmása. (Lásd 10. kottapélda).

A darab későbbi alakulásának szekvenciázó harmóniavázlata és refrénes makroformája azonos az *Aratódalával*, és a zongora kísérfaktúrája is tipikus. (11. kottapélda).

¹⁵ Tokaji András, *Mozgalom és hivatal*, i.m., 71.

¹⁶ Tokaji András, *Mozgalom és hivatal*, i.m., 107.

¹⁷ Szőllősy András: *Rákosi köszöntése*. (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1952). Z.965.

10.18132/LFZE.2019.3

Balogh Máté: Szöllősy András vokális művészete

Szöllősy: Rákosi köszöntése (1952) - zongora bevezető

I V VI III

Alexandrov: Szovjet himnusz (1938) - 19.ütem (refrén)

Славь - ся - О - те - чес - тво на - ше - сво - бо - да - но - е,

IV

Друж - бы на - род - ов [...]

10. kottapélda. A *Rákosi köszöntésének* bevezetője és a szovjet himnusz refrénje, a közös harmóniák jelölésével.

11. kottapélda. A *Rákosi köszöntésének* kísérőfaktúrája.

A mű vokális szölamának megfogalmazásában szembeötlőbben nyomon követhetőek a fiatal Szöllősy zeneszerzői szokásai. Az énekanyag (2+2)+(2+2)+(2+2)+(2+2) ütemekbe rendezett, A-Av-B-A formavázú szerkezete pszeudo-újstílusú népdalnak mondható. A fellépő oktáv kezdés, illetve a sorok belső és egymás utáni dallamvonalának tendenciája azonos a jól ismert „Átul mennék én a Tiszán, nem merek” kezdetű népdaléval. A népdalt Bartók gyűjtötte, a Tolna

vármegyei Felsőireghen.¹⁸ A Kodállyal 1906-ban közösen kiadott *Magyar népdalok*¹⁹ gyűjteményben közölt feldolgozásában Szöllősyéhez hasonló negyedelő zongorakíséretet írt hozzá. 1929-ben átdolgozta a kíséretet, az új változat az *Öt magyar népdal énekhangra és zongorára*²⁰ című mű egyik tételeként jelent meg. A népdalt és a bartóki feldolgozásokat minden bizonnyal alaposan ismerő Szöllősy tudatában lehetett, hogy tömegdalnak szánt munkája az ismert népdal továbbfogalmazása; az Átulumennék-népdal a Rákosi-köszöntő csontváza. (12. kottapélda).

Átulumennék-népdal (Muz.Fo. 998 a). Felsőiregh, Tolna vm., Bartók. (Transzponálva D-re)

Á - tul men-nék én a Ti-szán, nem me-rek, nem me-rek, de nem me - rek.

Szöllősy: Rákosi köszöntése - 1. versszak

Ser-kenj, nép! Űn-ne-pel-nek a szí-vek, dob - banj szív! Vi - ga-dozz a fény-ben,

At - tul fé - lek, hogy a Ti-szá-ba je-sek, hogy a Ti-szá - ba je - sek.

Á - radj szét, győ-ze-del-mi i - ze-net: él - jen Rá - ko-si, él - jen!

Lo - vam há - tán, se-je - haj, fé - re - for - dul a nye - reg, hej,

Zeng - nek a gyá - rak, a föl-dek, az új fény i - ze-ne-te éb - resz-szen!

Ti - sza, Du - na hab-gya - i közt el-ve-szek, a ba-bá-mé nem le - szek.

Ser-kenj, nép! Űn-ne-pel-nek a szí-vek, él - jen Rá - ko-si, él - jen!

12. kottapélda. Az „Átulumennék”-népdal Bartók-gyűjtötte változatának első versszak – formailag egyértelműsítve, illetve a Rákosi-köszöntő első versszakának vokális szövege.

¹⁸ Kodály Zoltán–Vargyas Lajos: *Magyar népzene*. (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1951). 295. (Példatár: 454. példa).

¹⁹ Bartók Béla–Kodály Zoltán: *Magyar népdalok*. (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1953). Z. 1175.

²⁰ Bartók Béla: *Öt magyar népdal énekhangra és zongorára*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1970). Z. 6341.

2.4. Szöllősy szövegírói munkássága

Kadosa Pál elhíresült „Emelkedjünk fel a néphez!”-proklamációja²¹ magával hozta azt a tömegdal-szerkesztési szokást, hogy létező – nem csak magyar – népdalokat szövegeztek át a kívánt politikai tartalomnak megfelelően és láttak el indulószerű zenei kísérettel. Weöres Sándor, Jankovich Ferenc, Raics István és Szatmári Szatyi Sándor több tucat ilyen dalszöveget írt. Tokaji András kimerítő tömegdal-mutatójában a zeneszerzők ilyen esetben fel sincsenek tüntetve.²² Vásárhelyi Zoltán 1949-ben, a Magyar Munkások és Dolgozók Országos Szövetsége nevében felhívást intézett az emberekhez, hogy: „a zeneileg nagyszerű madrigálokhoz és villanellákhoz a főúri szerelmi költészet helyett írjanak új, zengzetes, aktuális szöveget.”²³ Ugyanabban az évben, a már említett *Éneklő Nép* folyóirat azt is előírta, hogy azokat a műveket, „amelyek tartalmukban, mondanivalójukban rögződtek a kapitalista társadalom nyomorúságaihoz”, csak alkalmi műsor keretében lehet műsorra tűzni, és csak megfelelő összekötő szöveg alkalmazásával lehet előadni.²⁴ Mindez a klasszikus repertoár szövegeinek átköltését is magával hozta.

Szöllősy maga is részt vállalt az ilyen munkákban. Jellemző, hogy ezek a szövegek – annak ellenére, hogy legtöbbször a mozgalom részére készültek – semleges, vagy metaforikus jelentésűek: *de facto* nem tartalmazznak a hatalom által általánosan elvárt kifejezéseket.

A Kommunista Ifjúsági Szövetség megbízásából az Ifjúsági Lapkiadó Vállalat által kiadott *Dalról dalra*²⁵ című gyűjtemény alighanem az úttörődalok legteljesebb összeállítása. A kiadványban Szöllősy zeneszerzőként nem szerepel, viszont több eredetileg idegen nyelvű népdal magyar szövegének is szövegírója. A „Hop hej! Cibulaři” kezdetű cseh népdalt *Gyere, hékás!* címmel közölte. (13. kottapélda).

²¹ Tokaji András, *Mozgalom és hivatal*, i.m., 116.

²² I.m., 137–157.

²³ I.m., 119.

²⁴ I.h.

²⁵ Auer Ildikó–Friss Gábor–Varga Károly: *Dalról dalra. Dalok úttörőknek*. (Budapest: Ifjúsági Lapkiadó Vállalat, 1981).

Hop, hej! Ci - bu - lá - ři, ci - bu - lá - ři je - do - u,
Hopp, hej! Gye - re hé - kás, csu - da szép, lásd ez a lány.

Ci - bu - lič - ku, ci - bu - lič - ku ve - zo - u.
A fo - nó - ba du - da - nó - ta o - da - jár.

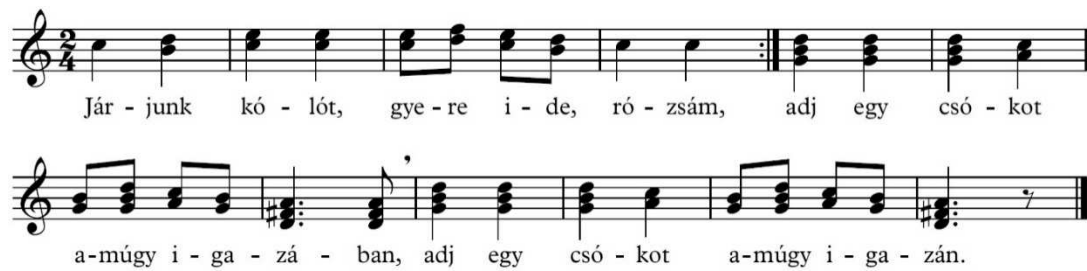
Ci - bu - lič - ka hlad - ká, má pa - nen - ka slad - ká.
A fo - nó - ban tánc jár, az a szép lány rád vár,

Hop, hej! Ci - bu - lá - ři, ci - bu - lá - ři je - do - u,
Hopp, hej! A - ki sze - re - ti, a - ki te - he - ti ve - le jár.

13. kottapélda. A „Hop hej! Cibulaři” kezdetű cseh népdal az eredeti és a Szöllősy-féle szöveggel.

A szöveg eredetileg a hagymáról szól, Szöllősy új jelentéskörnyezetet hoz létre. Remekül utánozza viszont a cseh szöveg belső és sorvégi tagozódását. A sorvégi kötelező rímek mellett az 1., 2. és 4. népdalsor belső rímeit is megtartja, úgy, hogy az új szöveg prozódiaileg is kifogástalannak mondható. Még a melizmák elhelyezkedése is analóg helyen marad a magyar változatban, kivéve a 4. népdalsorban. Az eredeti népdal A-Av-B-A szövegi formáját megváltoztatja; egyfelől az egységes sorvégi magánhangzóknak, másfelől az első sor ismétlésének mellőzésében oldja fel. Szöllősy verziója nemcsak szakmai bravúr, de – a zenei matéria magyar népzenei hagyománytól való különbözősége ellenére – elhiteti a hallgatóval a dallam és szöveg eredeti összekapcsolódását.

A gyűjtemény 200. oldalán „déli sláv népdal”-ként szereplő dallam eredeti szövegét nem találtam meg. Feltételezhető, hogy hangszeres táncdallamról van szó. Szöllősy nemcsak magyar szöveggel, hanem egyszerű harmónia kísérettel is ellátta, majd *Járjunk kólót* címmel közölte. (14. kottapélda).



14. kottapélda. A délszláv kóló, Szöllősy szövegével.

Az első hallásra eol-hangnemben értelmezhető dallam egészen meglepő harmóniai jelentésbe ágyazódik. Az A-A-B-B forma és a sorvégi nyitva maradás a délszláv népzene sajátja, a 3. és 4. sor vége közötti különbség viszont alighanem csak magyarul oldható meg ilyen formában. Az „igazában-igazán” játékkal a 4. sor *auf-tak*-ját elhagyja, a 3. sor végéhez sorolja. A helyes sorhatárt kötelező levegővétellel jelzi a magyarul nem tudó úttörőknek – ezen a helyen a magyar nyelv szabályai átértelmezik a zenei anyag eredeti tagozódását.

Nem mellékes megjegyezni, hogy Szöllősy később is írt dalszövegeket. Bárdos Lajos 1980-ban megjelent *Hellász* című gyűjteménye olyan egyszerű kórusdarabokat tartalmaz, amelyek valamiképpen ógörög dallamtöredékeket használnak fel.²⁶ Az emberiség legrégebbi egészében fennmaradt, i.e. 100 körül keletkezett ún. *Szeikilosz-sírvers*²⁷ egyszólamú dallamából szőtt Bárdos-darabhoz Szöllősy írt magyar szöveget. Ehelyütt az új szöveg egyben fordítás is; nem csak költői, de – az Eötvös Collegiumban minden bizonnyal szert tett – klasszika-filológiai tapasztalatára is szükség volt. (15. kottapélda).



15. kottapélda. Szeikilosz sírverse az eredeti ógörög, illetve Szöllősy szövegével.

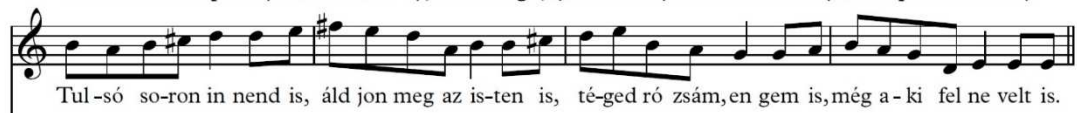
²⁶ Bárdos Lajos: *Hellász*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1980). Z. 8609.

²⁷ Egert Pöhlmann–Martin L. West: *Documents of Ancient Greek Music. The Extant Melodies And Fragments Edited And Transcribed With Commentary*. (Oxford: Oxford University Press, 2001). 90.

Ezúttal nem törekedett az ógörög és magyar szöveg izoszillabikusságára, ebből fakadóan a melizmák használata sem egyforma. A legnagyobb változtatás a dallam *aufakt*tal való indítása. A görög zenével foglalkozó tanulmányok minden esetben hangsúlyos indulással írják át ezt a töredéket.²⁸ A feltételezhetően Bárdostól származó levegővételi jelek nem adnak hozzá a notációhoz; a cezúra mindkét szövegváltozatban amúgy is egybeesik.

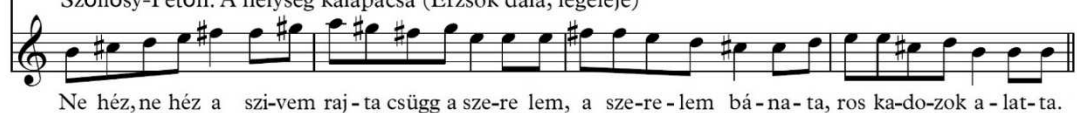
Sajátos munkának minősül Szöllősy egyik színházi kísérőzenéje, amit Petőfi *A helység kalapácsa* című komikus eposzához írt. A betétdalok minden esetben közismert népdalok dallamára felfűzött Petőfi-szövegek.²⁹ (16.1–16.2. kottapéllda.)

Tulsó soron-népdal (Muz.Fo. 985 a), Felsőiregh, (Tolna vm.) 1907. Bartók. (Transzponálva E-re)



Tul-só so-ron in nend is, áld jon meg az is-ten is, té-ged ró zsám,en gem is,még a-ki fel ne velt is.

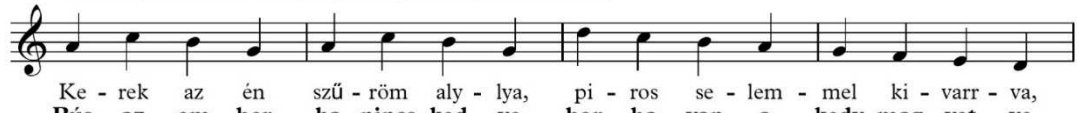
Szóllősy-Petőfi: A helység kalapácsa (Erzsók dala, legeleje)



Ne héz,ne héz a szi-vem raj-ta csügg a sze-re lem, a sze-re-lem bá-na-ta, ros ka-do-zok a-lat-ta.

Kerek az én szűröm allya-dudanóta (Gr.7) Borsosberény, (Nógrád vm.) 1937. Lajtha (Transzp. D-re)

Szóllősy-Petőfi: A helység kalapácsa (Kardal eleje)



Ke - rek az én szű - röm aly - lya, pi - ros se - lem - mel ki - varr - va,
Bús az em - ber, ha nincs ked - ve, bor - ba van a kedv-mag vet - ve,



ma - gam - ról, ha le - vet - ke - zem, szű - röm fe - jem a - lá te - szem.
hát a - zért i - szunk mi min - dig, meg sem ál - lunk tíz - hús pin - tig.

16.1–16.2. kottapéllda. A két népdal az eredeti, illetve a Szöllősy által rászerezett Petőfi-szöveggel.

Szóllősy munkájának természete itt se nem zeneszerzői, se nem szövegírói; zenetudósi működésének tapasztalatait felhasználva egyfajta szerkesztő-dramaturgként vett részt a színpadi kísérőzene létrehozásában. *Erzsók dalának* eredetije ugyanabból a felsőireghi Bartók-gyűjtésből származik, amelyikből a *Rákosi köszöntése* csontvázául szolgáló népdal. A *Kardal* Lajtha-gyűjtötte dudanótája pedig Kodály *Kállai kettősének*

²⁸ I.h.

²⁹ Ezt a munkát sosem adták ki. A kézirat megtalálható a ZTI-MZA Szöllősy-gyűjteményében.

köszönhetően vált eredeti szövegével slágerré, 1951-ben.³⁰ A Petőfi-szöveg ráapplikálása csak részlegesen sikeres; az ütemhangsúlyok és a szóhangsúlyok szerencsétlen módon nem mindig esnek egybe.

2.5. *Békét akarunk* – közös munka Weöressel

Szöllősy 1956 előtti harmadik pusztán-zeneszerzői munkája a Weöres Sándor szövegére komponált *Békét akarunk* 1953-ban készült el. Az *Aratódalhoz* és a *Rákosi köszöntéséhez* hasonlóan vegyeskarra és zongorára íródott.³¹ A *Dunántúli Napló* 1965 márciusi számában mellékesen beszámolnak e mű elhangzásáról Erkel-, Bárdos- és Tillai Aurél-darabok mellett.³² Szembeötlő, hogy bár a többi darabot részletesen is ismerteti a cikk – a KISZÖV Énekkar kitűnő szereplésétől a pécsi közönség reakciójáig, – a Szöllősy-Weöres-darabról a bemutatás tényén túl egy szó sem esik. Ennél korábbi előadásról nincs tudomásom.

Szöllősy e munkája nem tipikus mozgalmi dal, a MZSZ fentebb vázolt esztétikai irányelveinek nem felel meg. A zongorakíséret hathangú hangfürtjei újító szellem munkái. (17. kottapélda). A funkciós tonalitás elmosódik, a basszus az egyetlen tényező, ami valamiképpen világossá tesz a harmóniai dimenziót. A negyed-pulzáció és a tömb-akkordok hullámzó mozgása impresszionista hatást is tükröz. A *piano-legato* hangvétel mintha nem volna alkalmas zenei magatartás a „menettempó” kifejezésére.



17. kottapélda. A *Békét akarunk* zongora-bevezetője.

³⁰ Kodály Zoltán: *Kállai kettős*. (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1951). Z. 969.

³¹ Szöllősy András: *Békét akarunk*. (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1953). Z. 1370.

³² N.N.: „Pécsi kórusok ünnepi hangversenye.” *Dunántúli Napló* (1963. március): 5.

A túlnyomórészt egyszólamú vokális anyag kétversszakos pszeudo-népdal, ahol a 3–4. népdalsort a kórus harmonizálva is megismétli. (18. kottapélda).

Nyíl szép tu-li-pán, vágy-jál nap ut-án, most kél ládd-e a reg-gel.

If-jú se-re-günk, bá-tor me-ne-tünk in-dul haj-na-li kedv-vel.

Zen-dülj é-nek, ze-ne-szó, han-god mesz-szi-re száll-jon!

Hir-des-se da-lunk: bé-két a-ka-runk, bé-két mind e vi-lá-gon!

18. kottapélda. A *Békét akarunk* első versszakának vokális szólam.

A ritmust spondeusok és anapesztusok alakítják; a szöveg jelentését nem számítva általánosan feszes weöresi versszerkesztésben. Feltűnő a 3. népdalsor szillabikus különbözősége; a szigorúan beállított 5+5+5+2 szótagos verslábak hirtelen 2+5+2+5 alakban tagolódnak. Zeneileg ez hatásos és indokolt; a 3. népdalsor indulásának megtorpanását eredményezi – hasonló módon Kodály *Háryja Intermezzójának* analóg helyével, ahol a magyaros-táncos lüktetés egy ütemnyi *fermátával* lassul le egy pillanatra. Mivel ezzel a zenei történéssel a szöveg Weöresre nem jellemző módon megakasztja a ritmikus skandálás jól beállított folyamatát, feltételezhető, hogy Szöllősy dallama volt meg előbb és Weöres ahhoz készített szöveget. Ha így volt, Weöres érzékeny módon a dallamvonal alakulásának szabályszerűségeit is követte szövege ráillesztésekor. A szóhatárok bravúros módon megfelelnek a félütemek hangsúlyainak, eleve elkerülve a prozódiai hiba lehetőségét. Egyedül a 4. népdalsor első üteme kivétel ez alól. Itt a „dalunk” szó indulása a dallamban feljebb kezdődik mint a „hirdesse”; Weöres szövegmegoldása tehát – a kodályi prozódiai engedményeknek megfelelően – az ütemsúlyozással nem analóg elhelyezkedésű ereszkedő dallammotívumokat is kihasználja.

A kórusos részek harmonizálása szintén kodályi módon történik. A négyszólamú szerkesztés zárlatai modálisan kerülnek a vezetőhangot és Kodályra jellemző módon „meglepetés-unisonóra” zárnak. Ugyanígyen zárlat figyelhető meg Szöllősy kiadatlan (és minden bizonnyal befejezetlen) *Hazám* című mozgalmi kórusában is. Ez a mű egyébként egyfajta tanulmányként szolgálhatott a három tömegdal megkomponálása előtt.³³ (19. kottapéllda).

Kodály: Mátrai képek (1931) 127-128. ü. (zárlat)

Szöllősy: Hazám (kiadatlan kézirat) legvége

Szöllősy-Weöres: Békét akarunk 25-26.ü. (zárlat)

19. kottapéllda. A fent említett három munka *unisono* zárlatai.

³³ E mű vázlatos kézírata is a ZTI-MTZ Szöllősy-gyűjteményének része.

Szőllősy eddigiekben tárgyalt alkotói szakaszát 1956-al és a művészetpolitikai környezet azt követő átalakulásával lehet lezártnak tekinteni. „Komoly” darabbal először 1957-ben jelentkezik; az *I. Concertót* bár bemutatják és fel is veszik a rádióban, azonnal rásütik a formalizmus bélyegét és lekerül a műsorról.³⁴ Szőllősy nyilatkozataiból az derül ki, hogy ő maga sem tartotta jó darabnak a művét, örült, hogy nem játszották.³⁵ Bár köztudott, hogy Szőllősy nem számított jó kádernek – a hatalom a „klerikális reakció” egyik képviselőjét látta benne,³⁶ a Párt bizalmatlanságára zeneszerzői munkájával is rászolgált. Egyik tömegdala sem lett az énekelt kánon része, csak hosszas keresgélés után sikerült rátalálnom a munkáira. Sem a gyűjteményekben, sem a korszakkal foglalkozó tanulmányokban nem fordult elő. A nem-lelkes, hol szakmaiatlan, hol az újtó szándék miatt funkcióját veszített mozgalmi dalai belső ellenállása illusztrációjának is tekinthetők.

³⁴ Kárpáti János, *Szőllősy András*, i.m., 27.

³⁵ I.h.

³⁶ Péteri Lóránt, *Zene, tudomány, politika: Zenetudományi Gründerzeit és államszocializmus*, i.m., 22.

3. A nyolcvanas évek kórusművei – Szöllősy egyéni vokális-zeneszerzői nyelve

Az 1980-as évek elején a King's Singers darabot rendelt Szöllősytól.¹ Az akkori együttes elsősorban reneszánsz madrigálzenével foglalkozott; az 1983-ban világhírűvé vált *Madrigal History Tour* című lemezük anyagából készült dokumentumfilmeket a BBC is rendszeresen vetítette.² Szöllősy nekik komponált, *Fabula Phaedri* című hatszólamú madrigál-reflexiójával 1982 szeptemberében készült el.³ A Phaedrus-mese kompozíciós munkáját két másik kórus-gyakorlat is kísérte, melyeket magyar kórusok mutattak be, és – mint a vokális technikához visszatért zeneszerzői munka melléktermékei – a Szöllősy-életmű felvállalt részévé váltak. Szöllősy maga így fogalmaz a Kárpáti-interjúkötetben:

Ez a korszak úgy állt elő, hogy a King's Singers rendelt tőlem egy darabot. Akkor rájöttem, hogy életemben nem írtam kórusra. Elkezdtem kórusgyakorlatokat írni, megírtam a Farizeusokat (*In Phariseos*) Pászti Miklós vegyeskara részére, s amikor befejeztem, láttam, hogy az mégsem megfelelő gyakorlat a King's Singers-féle darabhoz, mert egy nagy dómba, kétszáz tagú kórusra való. Ezután megírtam a Stabat Matert női karra (*Planctus Mariae*), az kicsit összefogottabb, inkább hasonlít az ő darabjaikhoz, és nyolc szólama van. Éreztem, hogy az sem jó, de sajnos nem tudtam elérni, hogy a Katanics-kórus nyolc szólistával is előadja, vagyis, hogy halljam, mit írtam le. [...] Ezek tehát ilyen kísérleti dolgok voltak.⁴

Szöllősy 1964-től számítható zeneszerzői megújódása első másfél évtizedében határozott ellenállást mutatott a vokális műfajokkal szemben.⁵ A King's Singers felkérése kiváló alkalom lehetett, hogy végre megtalálja nem-kodályos vokális zeneszerzői világát. Kárpáti János a Kodálytól való végleges elszakadás legfőbb eszközének azt tartja, hogy a nyolcvanas évek Szöllősyje vokális zenéjének melodikájából teljesen hiányzik a magyar népzeneire utaló elem.⁶ A *Planctus Mariae* magyar siratóének-utánpótlás szólamainak kivételével e korszakának minden vokális műve latin szövegre íródott. A magyar nyelvtől való távolságtartás nyilvánvalóan a

¹ Kárpáti János: *Szöllősy András*. (Budapest: Mágus Kiadó, 1999). 83.

² <https://www.youtube.com/watch?v=X417w2OU6rE> (Utolsó letöltés: 2018.07.13. 14:04)

³ Kárpáti János: *Szöllősy András*, i.m., 83.

⁴ I.m., 84.

⁵ Kárpáti János: „Szöllősy András vokális műveiről.” *Muzsika* XXVIII/9 (1985. szeptember): 2.

⁶ I.h.

vele járó – kodályos asszociációkat előhívó – zenei dikció tudatos elkerülését jelentette számára.

3.1. *In Pharisaeos*

Az első „tanulmány” vegyeskarra és szóló trombitára íródott, Lukács-evangéliumi szövegre. A mű kéziratának belső címlapján forrásmegjelölés nélkül szerepel a Vulgata-szöveg és a Károli-féle magyar fordítás.⁷ A Jézus szájából elhangzó szövegrészletek a Bibliában nem így alkotnak egységet: az összeollózott forma gondos filológiai és teológiai munka eredménye. A „Vae vobis!”-felkiáltással⁸ induló első öt versszak általánosan a farizeusokhoz szól.⁹ A hatodik, „Lucerna corporis est oculus”-kezdetű¹⁰ versszak az evangéliumban korábban található,¹¹ és egy individuális hallgatót szólít meg. Az utolsó versszak ennek folytatása; egyetlen mondatba sűrített konklúzió.

A darab formai tagolódása a szövegével analóg. A „Vae vobis”-versszakra épülő zenei anyagok zeneszerzői eszközei azonosak; a *fortissimo*-homofon invokációkat alulról építkező polifon területek követik.

Az első invokáció – a mű iniciáléja – önmagában is sűrű. (Lásd 20. kottapélda). Az alsó négy szólam bővített hármashangzatból és kis nónából álló négyeshangzatot énekel mixtúrában, a szoprán ezt mindig más intervallummal egészíti ki. A rövid indító frázist egyszerre kétféle zeneszerkesztési elv is kormányozza. Egyfelől a funkciós tonalitás emléke; a harmadik és negyedik harmónia csontváza az F-dúr – G-dúr autentikus egészlépés, amivel a szerző a „Pharisaeis”-zárógesztus domináns érzetét kelti. Mindemellett a tizenkétfokúságra való törekvés is nyomon követhető; a rövid frázis tizenegy különféle hangmagasságot tartalmaz, a hiányzó tizenkettedik *d* hang pedig a következő, polifon szakasz indítója. (20. kottapélda).

⁷ Zeneművészeti Főiskola Könyvtára, Budapest, Leltári napló szám: 89805.

⁸ „Jaj néktek!”

⁹ Lukács 11:43-52.

¹⁰ „A testnek lámpása a szem.”

¹¹ Lukács 11:34.

10.18132/LFZE.2019.3

Balogh Máté: Szöllősy András vokális művészete

Grave ♩=50 **Mosso** ♩=cca 110

fff 1 X X X

S
Vae vo-bis Pha-ri-sae-is!

fff 2 X 9

A
Vae vo-bis Pha-ri-sae-is!

fff 3 6 X X 12=1

T
Vae vo-bis Pha-ri-sae-is! qui

fff 4 7 X 10

B1
Vae vo-bis Pha-ri-sae-is!

fff 5 8 X 11

B2
Vae vo-bis Pha-ri-sae-is!

[SD - D]

20. kottapéllda. Az *In Pharisaeos* első két ütemének analízise.

Ugyanezt a megoldást találjuk a negyedik versszak indulásánál. A „Vae”-invokáció ezen a helyen egyetlen, tíz hangból álló akkord. Az akkordból éppen az *a* és *a* hangmagasság hiányzik, ami a következő, polifon szakasz témájának első két hangja. A két hang hiánya valójában kiemelést jelent; a sűrű akkordban az egyes hangmagasságok a komplex akkord összetevőiként, a dallamvonal elemeiként szereplő *c* és *a* viszont valódi individuumként appercipiálhatók. Az akkord és az induló szólam között itt is erős tonális viszony érződik; az *e*-alapú akkord *c*-*a*-oldása egyértelműen a dominánstól tonikára való ellépés érzetét kelti. (21. kottapéllda).

1-10 **Calmo** ♩ = cca 58

fff **pp**

61 11 12 stb.

S
Vae vo - - bis

A
Vae

T
Vae

B1
Vae

B2
Vae

21. kottapélda. A 4. versszakot indító akkord és a polifon szakasz első két hangja.

Az invokációk nem csak egy-egy új formarész indulását jelölik, de a darab beethoveni értelemben vett fejlődését is elősegítik. Az egyes versszakok kezdő felkiáltásai a trombita belépésével érkező kulminációig tartó zenei-formai evolúció mozgatórugói. A darab makroformáján végig ívelő, a „valahonnan-valahová” érzetét keltő drámai folyamat¹² Szóllósy korábbi hangszeres zenéjében; például az 1968-as *III. Concertóban* és az 1972-es *Trasfigurazioni*-ban már nyomon követhető.

Az invokációk által keretezett polifon részek szintén a tizenkétfokúságból építkeznek. A mű harmadik ütemében induló szakasz három férfiszólama között négyesével vannak szétosztva a hangmagasságok. A szakasz ugyan tizenkétfokú, de nem szigorúan szeriális. A tizenkét hang nem sorba rendezve, hanem folyamatosan van jelen, egységes hangzásban. A négyes hangcsoportból kialakult dallamok – amik

¹² A terminust Kárpáti János használja – igen találóan – Szóllósy zenéjére. „Hangszeres dramaturgia Szóllósy András műveiben” *Magyar Zene* XL/4 (2002.): 365–379.

ilyen értelemben miniatűr szériaként is felfoghatók – mindig ugyanazok maradnak egy szólamon belül, de a szöveg hangsúlyainak megfelelően variálódó ritmusban ismétlődnek és ugyanezért mindig más ütemsúlyra esnek. (22. kottapélda). Bár a „harangozást”¹³ a szöveg zeneileg is értelmesen tagolja, a két- és háromszólamú együtthangzások véletlenszerűnek hatnak.

p, quasi staccato
12=1 2 3 (4) 1 2 3 4 stb
T
qui di-li-gi-tis pri-mum con-ses-sum in con-ven-ti-bus et sa-lu-ta-ti-o-nes

p, quasi staccato
5 6 7 (8) 5 6 7 8 stb
B1
qui di-li-gi-tis pri-mum con-ses-sum, di-li-gi-tis pri-mum con-ses-

p, quasi staccato
9 10 11 12 9 10 11 12 stb
B2
qui di-li-gi-tis, di-li-gi-tis pri-mum con-ses-sum in con-ven-ti

22. kottapélda. A mű 3. ütemében induló polifon szakasz eleje.

E 18 ütemes formarész tizenkétfokú – pontosabban háromszor négyfokú – anyaga a háttérben húzódó egyfajta szuper-harmóniaként is felfogható. Az egyes hangmagasságok állandósult helyi értékéből fakadóan a zene statikusnak hat, annak ellenére, hogy a hangról-hangra való együtthangzások – a sor három metszetének egymáson való elcsúszása miatt – dinamikusan változnak.

Szöllősy korábbi, 1975-ben keletkezett, Lehel Györgynek dedikált V. *Concertó*jának már alapvető zenei élménye az ilyenféle tizenkét hangos harangozás. E mű a *Farizeusok*ban található, poszt-schönbergiánus tizenkétfokúság egyik előképének is tekinthető. Egy, a *Lehellet* keletkezési körülményeiről szóló interjújában így fogalmazott a szerző:

Abban az időben különösen izgatott az a dolog, hogy lehet-e művet írni úgy, hogy mind a 12 hang egyszerre szóljon, az egész darab folyamán. Ezt a komponálási módot próbáltam meg ebben a concertóban. És valóban, az

¹³ A Szöllősy – elsősorban hangszeres – műveiben szereplő harangozás-szerű technikáról Farkas Zoltán írt tanulmányt. „Korálok és harangok Szöllősy András életművében.” *Muzsika* XXXIX/3 (1996. március): 1–8.

első taktustól az utolsóig az összes hang egyszerre szól. Mind a tizenkettő.¹⁴

Fontos megjegyezni, hogy nagyon hasonló zenelogikai megoldásokat találhatunk Luigi Dallapiccola számos darabjában. Az olasz mester 1952-ben keletkezett *Quaderno musicale di Annalibera*¹⁵ című zongoraciklusának dodekafon sorai nem hangról hangra, hanem hangcsoportról hangcsoportra haladnak előre. Az *In Pharisaeos* fenti részletéhez hasonlóan e sor belső alakulása sem szeriálisan-szigorú; a tizenkét hang csupán egy-egy terület szuper-harmóniáját és formai egységességét definiálja. (23. kottapélda).

Affettuoso, cullante (♩=120)

The musical score is written for piano and mezzo-soprano. It is in 5/8 time and consists of two systems. The first system starts with a piano (p) dynamic and a mezzo-piano (mp) dynamic, with a mezzo-soprano (espr.) line. The second system continues with mezzo-piano (mp) and mezzo-piano (espr.) dynamics, followed by a piano (p) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

23. kottapélda. A *Quaderno di Annalibera* kilencedik, „Colore” című tétele első két frázisának analízise.

¹⁴ Bieliczkyne Buzás Éva: „Számvetés a Magyar Rádió és az új magyar zene évtizedeiről.” *Muzsika* XXXII/4 (1991. április): 430.

¹⁵ Luigi Dallapiccola: *Quaderno musicale di Annalibera*. (Milano: Edizioni Suvini Zerboni, 1971). S. 4959 Z.

Szöllősy későbbi darabjaiban még tovább fejlesztette ezt a technikát. Az 1983-ban, – vagyis az *In Pharisaeos* után egy évvel – keletkezett, Maros Rudolf halálára írt *Tristia* című vonószenekari művének egyes frázisaiban a tizenkéthangú szigetek olyan gyorsan váltogatják egymást, hogy harmóniasornak hatnak.¹⁶

A *Farizeusok* imitációs szakaszainak következesen végigvezetett, kvintenként felfelé építkező kettőskánonjai a németalföldi polifon kóruszenére való, elsősorban Josquin-utalásnak is felfogható. Kárpáti már említett cikkében így ír:

A biblikus-liturgikus tartalom és a latin nyelv külön-külön vagy egymást erősítve teremti meg a szerző számára a zenében való vokális megszólalás előfeltételeit, s azzal együtt, azzal szoros összefüggésben a stilizálás lehetőségét.¹⁷

A második versszakon végig vonuló *cantus firmus*os technika ilyen értelemben tudatosan reflektáló gesztus. A magas szoprán és mély basszus által énekelt, 4+3 féle hangmagasságból álló dallamvonalakat a maradék szólamok mint tömeg kísérik, szövegrecitálással. (24. kottapélda).

A kísérőszólamok belső polifóniája a szofisztikáltan differenciált ritmusokból adódik; a hatás nyilvánvalóan egy mormogó összevisszaság, közös „zsolozsmázás”. A recitáló szólamok ugyanazt a szöveget skandálják, de motivikusan sohasem imitálják egymást. Úgy tűnik, a szerző szándékosan minél többféle – helyes prozódiajú – ritmusban variálta ugyanazt a szöveget, azzal a céllal, hogy egy ütésen belül lehetőleg minél többféle motívum hangozzék egyszerre. A kísérő anyag ebből a szempontból is elüt az egymást tükrösen imitáló és egységesen nyolcadoló *cantus firmus*-szólamoktól.

¹⁶ Például 90. ütem. Szöllősy András: *Tristia. Maros-sírató*. (Budapest: Editio Musica Budapest, 1983). Z. 12 785.

¹⁷ Kárpáti János: „Szöllősy András vokális műveiről.” *Muzsika* XXVIII/9 (1985. szeptember): 8.

3. A nyolcvanas évek kórusművei

38

S1 qui su - per e - a am bu -

S2 que nes - ci-unt i - i qui su - per e - a am - bu -

A1 i - i qui su - per e - a a - bu-lant, qui

A2 ne - sci-unt i - i qui su - per e - a am - bu-lant,

T1 su - per e - a am - bu-lant, qui es - tis ut mo - nu - men - ta

T2 am - bu-lant, su - per e - a am - bu-lant, qui es - tis ut mo - nu - men -

B1 qui es - tis ut mo - nu - men - ta quae non ap - pa-rent

B2 ne - sciunt i - i

40

S1 lant.

S2 lant, qui es - tis ut mo - nu - men - ta quae non ap - pa-rent.

A1 es - tis ut mo - nu - men - ta quae non ap - pa-rent.

A2 qui es - tis ut mo - nu - men - ta quae non ap - pa-rent.

T1 quae non ap - pa-rent et quae ne - sci-unt i - i qui su - per e - a ap - pa-rent.

T2 - ta quae non ap - pa-rent, quae non ap - pa-rent.

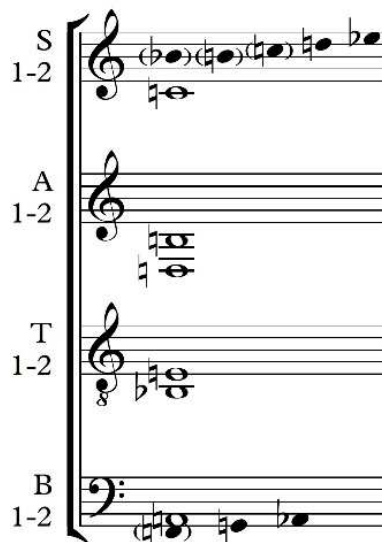
B1 et quae ne - sci-unt i - i qui su - per e - a ap - pa-rent.

B2 qui su - per e - a am - bu - lant.

24. kottapéllda. Az *In Pharisaeos* 2. versszaka imitációs szakaszának részlete. (38–41. ütem).

A kéziratban szerzői megjegyzésként szerepel, hogy a beszélő szólamoknak körülbelül abban a hangmagasságban kell mondaniuk a szöveget, ahol az éneklést abbahagyták.¹⁸ (Annak ellenére, hogy ez a recitálást jelölő notációból nem következik.) A kísérő szólamok korábbi, énekelt hangmagasságai, illetve a szoprán- és basszus-cantus *firmus* hangcsoportjainak elemei ilyen módon egy tízhangos szuperharmóniává állnak össze; az egyes hangmagasságok a zenei anyag természeténél fogva itt is feloldódnak az egész kórus szövetében. (25. kottapélda). Az anyag mikro-polifóniája, a komplex és mély-regiszterű szuperharmónia, illetve az ebből fakadó „áthallhatatlanság” madrigalizmusnak is vehető; a szöveg a Károli-féle fordítás szerint: „mert olyanok vagytok, mint a sírok, amelyek nem látszanak és az emberek, akik azon járnak, nem tudják.”¹⁹

34-41. ü. szuperharmóniája



25. kottapélda. A fent említett imitációs szakasz harmóniai csontváza. (V.ö. 24. kottapélda).

Szöllősy „hibrid” zenei gondolkodása Luigi Dallapiccola 1971-es *Tempus Destruendi – Tempus Aedificandi*²⁰ című műve „Ploratus”-tétele fináléjának zeneszerzői elgondolásával azonos. (26. kottapélda).

¹⁸ Zeneművészeti Főiskola Könyvtára, Budapest, Leltári napló szám: 89805.

¹⁹ „qui estis ut monumenta quae non apparent et quae nesciunt ii qui super ea ambulant.”

²⁰ Luigi Dallapiccola: *Tempus Destruendi – Tempus Aedificandi*. (Milano: Edizioni Suvini Zerboni, 1971). S. 7112 Z.

3. A nyolcvanas évek kórusművei

sempre più sottovoce, sino alla fine
♩ = 54

72

Solo

S1

S2

A1

A2

T1

T2

B1

B2

ppp, scandito

luc - tus ad - ve - nit, luc - tus...

ppp, scandito

luc - tus ad - ve - nit, luc -

ppp, scandito

luc - tus ad - ve - nit,

con voce tremola

74

S.

S1

S2

A1

A2

T1

T2

B1

B2

ppp, scandito

ge - - - - - mi - -

la - men - tum, ge - mi - tus

tus...

la - - - men - - - tum

26. kottapéllda. Dallapiccola említett kórusművének reprezentatív részlete (72–75. ütem).

Az Aquileiai Szent Paulinus szövegére készült monumentális vegyeskari darab szintén beszédszerűen recitáló és énekes zenei anyagokból áll, de a különböző zenei síkok nincsenek szétosztva a szólamok között; az énekeseknek folyton váltaniuk kell a két technika között. Az énekelt frázisok itt csupán szövegtelen hosszú hangokból állnak, nem nevezhetők dallamnak, szövegük sincsen: valóságosan egy kiterített harmónia alkotóelemei. A recitáló szólamok – Szöllősyvel szemben – pontosan imitálják egymást; motivikus összefüggésükkel és világos tagoltságukkal kihallható szólamokká válnak. A kórus itt is nyolcfelé van osztva, a *cantus firmus* viszont egy, a tömegtől regiszterben és hangszínben (*con voce tremola*) is elkülönített szoprán szólista szólaltatja meg.

Bár Dallapiccolánál nincs külön megjegyzés a beszédes anyagok pontos intonálásáról, mégis különböző hangmagasságokkal notálja őket egy szólamon belül is. Feltételezhető, hogy a pontos hangmagasság nélküli recitálás csupán a nagyon halk éneklés következménye. A fenti Dallapiccola-frázis mögött húzódó szuperharmónia különböző hangmagasság-elemeinek a száma szintén tíz. (27. kottapélda.)

27. kottapélda. Az idézett Dallapiccola-részlet harmóniai csontváza, a recitált hangokat is beleértve. (V.ö. 26. kottapélda).

Szőllősy feltételezhetően jól ismerte Dallapiccola munkásságát, de hasonló zeneszerzői magatartásukról eddig kevés tanulmány született. Már a Petrassi-iskolában is találkozhatott a zenéjével; a későbbi évtizedekben pedig több zenei fesztiválon is szerepeltek közösen a programban. Szőllősy a második bécsi iskolától különböző dodekafóniáját és a Dallapiccolával való közös zeneszerzői gondolkodását Wilhelm András is megemlíti, *Az egyéni szempont* című esszéjében, ahol úgy fogalmaz, hogy

[...] a Szőllősy-kontrapunkt nem leszármazottja annak a strukturális keretnek is adó polifóniának sem, amely legtisztább formájában Webern munkáiban tanulmányozható. Szőllősy kontrapunkta szabad ellenpont, amely egyaránt maga mögött tudhatja a Bachra visszavezethető hangszeres ellenpontot, de Stravinsky barokkos stilizációit és Bartók egy meghatározott periódusának kontrapunktikáját, s talán bizonyos olasz mintákat is, mondjuk Dallapiccola szerializmus előtti periódusából.²¹

Fontos továbbá elkülöníteni a Dallapiccola és Szőllősy megoldásait kormányzó, háttérben húzódó – legtöbbször tizenkéthangú – szuperharmóniából következő szerkesztésmódot; a „Harmincasok”²² generációjával kezdődő, és az 1970-80-as évekre még mindig jellemző, úgynevezett szabad tizenkétfokúságtól. Dalos Anna ezzel foglalkozó tanulmányában²³ rámutat, hogy már az 1960-as évektől kezdve terminológiai zűrzavar volt tapasztalható a szakmán belül ebben a témában. A fenti példák egyikét sem lehetne – már csak a folytonos hangismétlések miatt sem – a schönbergi értelemben vett szigorú dodekafóniának, vagy akár szerializmusnak hívni. Mégis, a tíz, illetve tizenkét hang következetesen mint harmóniai egység tagolja a zenei formát: jóval szigorúbban, mint a szabad tizenkétfokúságra jellemző intuitív zeneszerzői gesztusrendszerben. Szőllősy e korszakot megelőző hangszeres zenéjében – elsősorban a *Trasfigurazioni*-ban (1972) és *Sonorità*-ban (1974) használt szigorúbb értelemben vett dodekafóniájáról Kárpáti János írt kimerítő elemzéseket.²⁴

²¹ Wilhelm András: „Az egyéni szempont.” *Magyar Zene* XLI/1 (2003.): 92–93.

²² Az elnevezés Földes Imrétől származik, 1969-ben megjelent, azonos című interjúkötetéből. *Harmincasok. Beszélgetések magyar zeneszerzőkkel*. (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1969).

²³ Dalos Anna: „A »Harmincasok« és az új zenei fordulat (1957–1967).” *Magyar Zene* XLIX/3 (2011.): 339–352.

²⁴ Kárpáti János: „Szőllősy András: Sonorità.” *Muzsika* XVII/2 (1976. február): 213–224., illetve u.ő.: „Szőllősy András: Trasfigurazioni per orchestra.” *Muzsika* XIV/3 (1973. március): 309–321.

Bár az *In Pharisaeos*ban minden zenei motívumcsíra vokális megfontolásból született, a darab – elsősorban embert próbáló intonációs és hangtechnikai igényeiből fakadóan – mégsem lett sikermű. Pásztai Miklós és kórusa 1983-ban, a Korunk Zenéje Fesztiválon megpróbálkozott a bemutatásával, kevés sikerrel. Wilhelm András koncertbeszámolója szerint „a darab bemutatóját az előadás tette tönkre, [...] a hüledező hallgató eldönteni se nagyon tudta, hogy szánalmas volt-e vagy mégis inkább nevetséges.”²⁵ Későbbi előadásról nincs tudomásom.

3.2. *Planctus Mariae*

A King's Singers-művet megelőző második „gyakorlat-darab”, a *Planctus Mariae* szintén 1982-ben készült el.²⁶ A kompozíció kétfelé osztott női karra íródott, a dedikáció Katanics Máriának és a Szilágyi Erzsébet Női Karnak szól. Hosszú alcíme pontosan kifejezi a mű kétdimenziós szerkesztésmódját: *Változatok egy barokk témafejre, Jacopone da Todi Stabat Materének három, és egy XVIII. századi magyar népi passió-töredék négy versszakának felhasználásával.*²⁷ Farkas Zoltán rámutat, hogy e mű kiválóan illeszkedik azon Szöllősy-munkák sorába, amelyek általában a halálról, vagy egy konkrét személy elgyászolásáról szólnak. Szöllősy *Addiójáról* szóló kimerítő tanulmányában így ír:

In memoriam – ki tudja, hány alkalommal került vagy kerülhetett volna ez az alcím Szöllősy kompozícióinak élére. A *Musica per Orchestra* 1972-ben Kodályra, a *Pro somno* 1978-ban Stravinskyra emlékezik. A fiát sirató Mária panaszában, a *Planctus Mariae*ban a zeneszerző édesanyja halálát gyászolja, az 1983-as *Tristia* gyászát a jó barát, Maros Rudolf elvesztése táplálja. S nem véletlen, hogy az *Elégia* után bekövetkezett négyéves hallgatást is csak a gyerekkori barát, Máthé Ákos halála fölött érzett személyes fájdalom tudja megtörni (*Passacaglia*). De vajon nem a sirató dramaturgiáját követi-e a legtöbb Szöllősy-mű, akkor is, ha fájdalmas veszteség nem kötődik egyetlen személyhez? A *Miserere*, illetve a *Töredékek* és a *Paessaggio con morti* korálja (előbbi Bach-passióból

²⁵ Wilhelm András: „Korunk Zenéje 1983.” *Muzsika* XXVI/12 (1983. december): 25–30.

²⁶ Kárpáti János: *Szöllősy András*. (Budapest: Mágus Kiadó, 1999). 84.

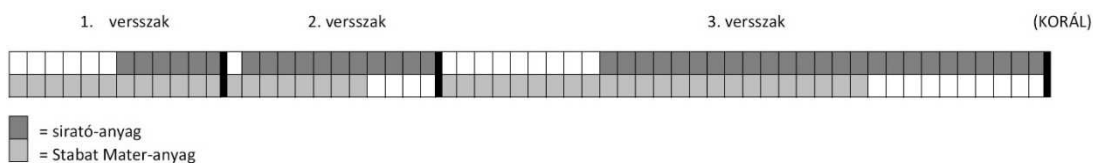
²⁷ Szöllősy András: *Planctus Mariae*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1982). Z. 12 407.

kölcsönzött, az utóbbiak Szöllősy eredeti dallamai), az *Elégia* végszava, vagy a *Vonósnégyes* szívszorító *Mestója* egyaránt a halálról szól.²⁸

A pszeudosírató-réteget a Szoprán I és Mezzo-szoprán I szólamok magyarul; a Stabat Mater-részletet a maradék szólamok négy szólamban latinul éneklik. E két zenei sík a darab szövését tekintve egy időben van jelen. A kiadott partitúrában szerzői megjegyzésként szerepel, hogy a két sírató-szólamhoz több előadó szükséges, mint a másik négyhez. A kottában ezt *forte espressivo* szerzői utasítás jelzi, szemben a latin szólamok *piano senza colore* instrukciójával. A mű rádióbemutatóján is ilyen módon volt ketté osztva a kórus.²⁹

A darab makro-formájának első része a szövegek 3-3 versszakából szövődik, a második, epilógus-szerű anyag pedig egy pseudo-korál, a népi passió szöveg negyedik versszakából; immáron a teljes együttest egy tömbként használva.

A két réteg 3-3 versszaka nem közösen definiálja az első rész formai tagozódását, vagyis szándékosan el vannak csúsztatva egymáson, olyan benyomást keltve, mintha két külön darab volnának, amik egyszerre történnek. A zenei versszakokat a Stabat Mater-anyag statikus motivikával egyedül indítja, majd a második versszaktól a közös éneklések után a síratóréteg – magyaros, *parlando rubato* jellegű zenei anyagával – individuálisan fejezi be. A mű előrehaladtával a két zenei anyag egyre többet szerepel külön-külön, ugyanakkor a közösen való jelenlétük időbeli hossza nem változik számottevően. Számok helyett szerepeljen itt egy táblázat, ami a két zenei anyag jelenlétét mutatja a korálig bezárólag. Egy egység egy ütemnek felel meg. (28. ábra).



28. ábra. A *Planctus Mariae* két rétegének előfordulása az első három versszakban.

Könnyen rekonstruálható az a zeneszerzői igény, miszerint a mű makro-formájának dinamizmusát a síratóanyag fokozatos előbukkanása alakítja.

²⁸ Farkas Zoltán: „Búcsú Kroó Györgytől, Bach jegyében.” *Muzsika* XLV/9 (2002. szeptember): 27.

²⁹ Kárpáti János: „Szöllősy András vokális műveiről.” *Muzsika* XXVIII/9 (1985. szeptember): 2.

3.2.1. A *Planctus Mariae* sirató-rétege és a Szöllősy-életmű pseudo-siratói

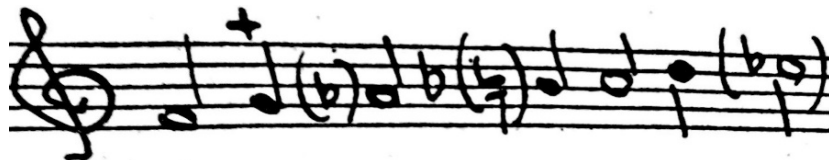
Szöllősy már tizennyolc évesen népzenei tanulmányt közölt a *Láthatár* folyóiratban, „Népzenénk Középeurópában” címmel. A dolgozatban így ír:

Legrégibb zenei emlékeinkben [...] kétféle hangrendszert különböztetünk meg. Az egyik, amelyet Szabolcsi Bence népi kisebbségi hagyatéknek tart, a finn-ugor dúr hexakord, amelynek nagy nyugateurópai rokonságát tekintetbe véve bátran feltételezhetjük, hogy indógermán hatás alatt keletkezett. Ez a hangrendszer legtöbbször a ma már kiveszőfélben levő sirató vagy regélő dallamokban fordul elő és gyakran bővül a megelőző skála sextjével (VI) és septimájával (VII) görög értelemben vett dór, illetőleg egyházi értelemben vett phryg skálává.³⁰ (29. ábra).



29. ábra. Szöllősy saját ábrája az említett helyen.³¹

A dolgozat egy későbbi helyén, Bartók 1935-ös tanulmányára hivatkozva kiemeli, hogy a „bánati alldialektus dallamainál – [...] uralkodó a négyes dallamsor és a hosszabb vagy rövidebb refrén.”³² Ugyanott megjegyzi, hogy a bőszekundos fríg hangsor gyakran társul a délszláv népzeneből ismert félzárattal.³³ (30. ábra).



30. ábra. Szöllősy ábrája.³⁴

³⁰ Szöllősy András: „Népzenénk Középeurópában.” *Láthatár* VII/8 (1939. augusztus): 338–339.

³¹ I.h.

³² I.m., 355.

³³ I.h.: „A + -el jelzett hang a dallamok záróhangja, a félkottával jelzett hangok a hangsor főhangjai.” Sz. A.

³⁴ I.h.

A *Planctus Mariae* pseudo-síratóinak dallamai a fent vázolt fríg, illetve bőszekundos fríg hangsorokból építkeznek, azok továbbfejlesztett változatai. A Szoprán I által énekelt első versszak mintha csak Szöllősy saját maga által megfogalmazott útmutatása szerint megkomponált struktúra-stílusgyakorlat volna; a három népdalsor négyhangos csoportonként különül el, mindhárom esetben – a skála különböző fokain megvalósuló – félzárlatra érkezve. (Lásd 31. kottapélda). A pseudo-síratósorok finálisai a g-fríg hangnem V. és III. fokai. Kodály *A magyar népzene* című híres munkájában az ilyen záródást – szemben az V. és IV. fokúval – ritkaságnak tekinti.³⁵ Azt is megjegyzi, hogy a sírató „két dallamsor szabálytalan ismétléséből áll.”³⁶ A rendhagyó síratókhoz adalékanyagul ugyanazt az „Oszttyák és vogul dallamok” című Szabolcsi-tanulmányt ajánlja, amit Szöllősy is, saját dolgozatában.³⁷ A Szabolcsi-munka szerint „ismeretes ugyanis olyan magyar típus, ahol [...] a forma háromsoros.”³⁸

Mindezek ismeretében azt lehet mondani tehát, hogy Szöllősy tudatosan olyan síratómintát választott pseudo-dallamai csontvázául, amely már önmagában minden dimenzióját tekintve ritkaságnak számít.³⁹ A népi passió-töredékszövegből következő háromízű formai alakzatot egy általa még tovább fejlesztett, vezetőhangos és kétértelmes fríg-hangsorral töltötte ki. A szoprán második népdalsorának IV-III-félzárlatára a harmadik sor – a hagyományos népzeneben egyértelműen nem létező – III-III^b, elcsúsztatott tonalitású kadenciája válaszol. Negyedik sor nincsen, így a népdal végéről elmarad a tonikai érzetű, minden bizonnyal g finális. Az indító szólamot a Mezzo-szoprán I kánonszerűen követi. Hangkészlete és tonális centrumhangja azonos az indító szólaméval, de imitált motívumai mindig más helyiértéken szerepelnek a g-fríg rendszerében. Szöllősy egészen a frázis végéig az imitáló szólamban is elkerüli a g-tonalitás II. fokát (*a* vagy *asz*), így a kétszólamú frázis mint fríg-hangnemű összefüggés – egészen a „halva látlak”-szövegrész *ász* hangjáig – csak virtuálisan van jelen. Az utolsó két taktus nagyszámú pien-hangjai kibillentik a tonalitást és egyfajta

³⁵ Kodály Zoltán-Vargyas Lajos: *Magyar népzene*. (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1951). 57.

³⁶ I.m., 56.

³⁷ Szabolcsi Bence: „Oszttyák és vogul dallamok – újabb adalék a magyar népi sírató-dallam problémájához.” *Ethnographia* XLVIII/4 (1937. április): 2.

³⁸ I.m., 4.

³⁹ 1983-ban – vagyis a *Planctus* keletkezése után egy évvel – könyv alakban megjelent Dobszay László a magyar síratóstílussal foglalkozó hosszú tanulmánya, amely sok tekintetben eltér Szabolcsi korábbi megfigyeléseitől. A Szöllősy szempontjából releváns III. és IV. fokú finálisokat, illetve a három sorba való elrendezést viszont Dobszay is ritkaságnak tekintette. Lásd: Dobszay László: *A síratóstílus dallamköre zenetörténetünkben és népzeneinkben*. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1983).

moduláció érzetét keltik, abba az *esz*-alapú hangnembe, amivel a következő formarész is indul. (31. kottapéllda).

Planctus Mariae, S1-Ms1 (6-12. ü.)

S1
Jaj, é - des szü - löt - tem. Én e - gyet - len

Ms1
Jaj, é - des szü - löt - tem Én

S1
ed - - gyem, Hogy im - már hal - va lát - lak.

Ms1
e - gyet - len ed - - gyem, Hogy im - már hal - va lát - lak.

31. kottapéllda. A *Planctus Mariae* sirató-rétegének első frázisa.

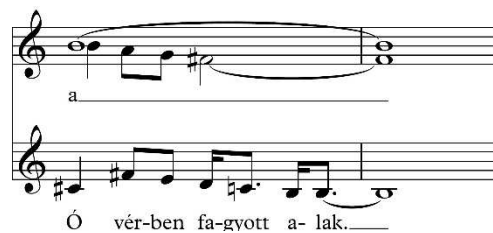
A fenti zenei anyag egy komplexebb, a *Stabat Mater*-anyaggal kiegészült matéria vertikális formai összefüggésének részlete csupán. A másik négy szólam sokféle hangmagasságai a sirató-réteg érzékenyen kimunkált tonalitását elfedik; a modalításra jellemző hangról-hangra való hangnemi előrehaladást appercipiálhatatlanná teszik. A továbbfejlesztett pseudo-sirató zeneszerzői bravúr ugyan, de ezen a helyen intellektuális játék marad. A két szólam természetesen így is siratónak hat: a lefelé hajló, jellegzetesen melizmatikus deklamáció a másik, negyedelő anyagon könnyen áthatol.

A Szöllősy *Planctus*ának háttérében húzódó bőszekundos sirató-változat gyakran előfordul pályatársa és barátja, Maros Rudolf siratószerű műveiben is. Az 1969-ben befejezett, női szólistára és kamaraegyüttesre komponált *Sirató*⁴⁰ című munkájának vokális anyaga egy valóban létező népi dallam. Az 1976-os kiadás belső borítóján a forrás részletesen is meg van említve.⁴¹ Maros zeneszerzői célja

⁴⁰ Maros Rudolf: *Sirató*. (Budapest: Editio Musica Budapest, 1976). Z. 7399.

⁴¹ Magyar Népzene Tára V. 148, Kiss Lajos gyűjtése.

A *Planctus Mariae* második és harmadik formarészének sirató-rétegei másképpen, háromhangos csoportok kromatikus elcsúszásaiból építkeznek, hozzáidomulva a Stabat Mater-anyag hangkészletéhez. A versszakok refrén gyanánt alkalmazott korálszerű zárlatai viszont minden esetben frígesek maradnak, annak ellenére, hogy a záróformula indulásánál még eolnak tűnnek. A fríg érzet ilyen értelemben a mű egészét végigkíséri. (34. kottapélda).



34. kottapélda. A mű első versszakának frígesített záránya.

Bátran kijelenthető, hogy az ilyenfajta, hirtelen „elfrígesített” zárlatokat Kodálytól kölcsönözte. Egykori mestere vegyeskari műveiben ilyen megoldásokkal él többek között a *Norvég leányok* (1940) fináléjában, a *Sirató ének* (1947) szopránjának zárómelódiájában; illetve – fríges, a felső vezetőhangra épített domináns érzetű zárlati akkordokat alkalmazva – a *Jézus és a kufárok* (1934), az *I Will Go Look for Death* (1959), a *Media vita in morte sumus* (1960) és az *An Ode for Music* (1963) zárópillanataiban.⁴⁴

Szöllősy zeneszerzői munkássága a *Planctus Mariae*-n túl is tele van a siratóműfajra utaló mozzanatokkal. A fenti példákra jellemző, ritka típusra való reflektálás még egy helyen található meg: a Gaál István 1963-ban bemutatott, *Sodrásban* című filmjéhez írt filmzenéjének végén, az unokáját gyászoló nagymama „Gáborkám, Gáborkám, drága kisunokám”-kezdetű siratóútánzatban.⁴⁵ A sok sorból álló, szigorú formai renddel nem rendelkező sorszerkezet szintén kizárólag III. és I. fokú finálisokra épül.

⁴⁴ Kodály fríges záróakkordjairól Dalos Anna írt tanulmányt. „Kodály-domináns? Egy új értelmezés.” *Magyar Zene* XLI/1 (2003. február): 63–74.

⁴⁵ Gaál István: *Sodrásban*. (Budapest: Hunnia Filmstúdió, 1968). 1:16:47–1:18:51.

Szőllősy itt nem említett hangszeres zenéje és a siratóműfaj – illetve általánosabb értelemben véve a halál és a gyász – kapcsolatáról Pálfi Csaba írt doktori disszertációt.⁴⁶

3.2.2. A *Planctus Mariae Stabat Mater*-rétege

A mű vertikális dimenziójának másik része a 13. századi olasz költő, Jacopone da Todi himnusza 1., 2., és 12. versszakának felhasználásával készült.⁴⁷ E szöveg a magyar irodalomtudományban – talán éppen a népi sirató műfajjal való szimbolikai rokonságából adódóan – hagyományosan zenei asszociációkat keltett. A Magyar Szemle Társaság által 1933-ban megjelentetett, *Amor Sanctus – Szent szeretet könyve* című, középkori latin himnuszokat felsorakoztató antológiában a kötet szerkesztője és a versek fordítója, Babits Mihály csupán ennyi ismertetőt ír a műről:

Híres ének, melynek népszerűségét Pergolese zenéje is segítette. Költője a hagyomány szerint Jacopone da Todi. Eredetileg magánhasználatra szánt ima, s csak később került a misekönyvbe.⁴⁸

A 19. század végén elkészült, első magyar nyelvű, nem fordításon alapuló teljes lexikon, a *Pallas Stabat Mater*-szócikke úgy fogalmaz, hogy a *sequentia* „szerzőjének Jacoponét állítják, megzenésítői közül kiválnak Palestrina, Pergolese és Astorga, újabb időben Haydn, Winter és Rossini.”⁴⁹

A da Todi-himnuszt a 14. századtól kezdve – főleg ájtatosságokon és körmeneteken – folyamatosan énekelték.⁵⁰ A szöveggel évszázadokon át szorosan összefonódó gregorián dallam⁵¹ megtalálható a római katolikus egyház székesegyházi

⁴⁶ Pálfi Csaba: *A halál és a gyász Szőllősy András műveiben*. DLA disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2018. (Kézirat).

http://docs.lfze.hu/netfolder/public/PublicNet/Doktori%20dolgozatok/palfi_csaba/tezis_hu.pdf
(Utolsó letöltés: 2018.10.04. 16:07.)

⁴⁷ Kárpáti János: „Szőllősy András vokális műveiről.” *Muzsika* XXVIII/9 (1985. szeptember): 5.

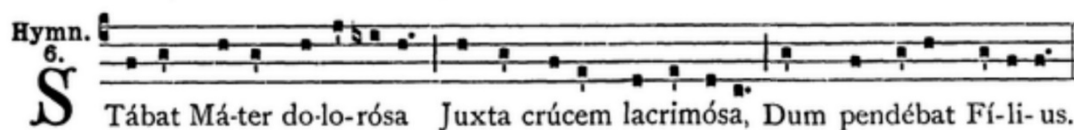
⁴⁸ N.N.: *Amor Sanctus. Szent szeretet könyve*. (Budapest: Magyar Szemle Társaság, 1933). 236.

⁴⁹ N.N.: „Stabat Mater.” In: *A Pallas Nagy Lexikona. 15. kötet*. (Budapest: Pallas Irodalmi és Nyomdai Rt., 1897).

⁵⁰ N.N.: „Stabat Mater Dolorosa.” In: *Magyar Katolikus Lexikon. 11. kötet*. (Budapest: Szent István Társulat, 1993–2014).

⁵¹ N.N.: *The Liber Usualis*. (Solesmes: The Abbey of Solesmes. 1961). 1424.

használatra szánt gregorián kézikönyvében, a solesmes-i bencés szerzetesek által összeállított és először 1934-ben megjelent *Liber Usualis*-ban.⁵² (35. kottapélda).



35. kottapélda. A Stabat Mater-himnusz első három frázisa a *Liber Usualis* szerint.

Szöllősy műve indító kánonjának puritán, negyedelő témája – leginkább a gregorián-frázisok végződése melódia-tendenciáinak tekintetében – közeli rokonságot mutat az eredeti dallammal. (Lásd 36. kottapélda). A himnusz hármas tagozódását Szöllősy kettőre cseréli dallamának transzponált és kibővített megismétlésével. Nem várt helyen, a *lacrimosa* lezáró gesztusánál indítja el előlről a hangsort, éppen olyan módon változtatva meg, hogy az eredeti dallamvonalra rímeljen.

A kánon témafeje tizenegyhangú (az *a* hiányzik), de – az *esz* ismétlése miatt – nem nevezhető szigorúan szeriálisnak. Minthogy a Stabat Mater-versszak három trocheikus tetrameterből (3x8) áll, és a zene szillabikus; a *Planctus Mariae* teljes első formarésze – ha úgy tetszik első versszaka – szólamonként a sor jellegű anyagból és módosított ismétléséből tevődik össze (2x12). (36. kottapélda).

1 greg. 2 greg. (var.)

Δ 1 2 3 4 5 6 X 7 8 9 10 11 Av

Sta - bat Ma - ter do - lo - ro - sa Jux - ta cru - - cem lac - ri - mo - sa,

Ms1 indul asz-ról A1 indul fisz-ről A2 indul e-ről 2. sor d-ről

3

Dum pen - de - bat, dum pen - de - bat Fi - li - us

Ms1 2. sor c-ről A1 2. sor b-ről A2 2. sor asz-ról

36. kottapélda. A Stabat Mater-réteg első versszaka témapárjának analízise.

⁵² N.N.: „Liber Usualis.” In: *Magyar Katolikus Lexikon. 11. kötet.* (Budapest: Szent István Társulat, 1993–2014).

A szöveg és zene 24-24 elemből álló nem-analóg tagolódásán, illetve az ezen felül megszólaló sirató-réteg az előző fejezetben tárgyalt belső törvényszerűségein kívül a kánonszólamok belépései egy harmadik-féle lüktetést is adnak. Az egyes belépések nagyszekundonként lefelé követik egymást, minden ütem első ütésén. A képzeletbeli ötödik szólam belépése egyben az első szólam újraindulása; éppen arra a helyre esik, ahol a hangsor is ismétlődni kezd. Az „önmaga farkába harapott kígyó”-effektus csak belső szerkesztői elv: a darab egyes formarészei túl rövidek ahhoz, hogy Bach *Musicalishes Opfer*ének híres, végtelenített kánonjaira való utalásnak hassanak. A Stabat Mater-réteg statikus negyedelésé inkább a sirató kíséretként értelmezhető. A *Planctus Mariae* későbbi Stabat Mater-szakaszai a fenti sorszerű frázispár variált formuláiból építkeznek.

Az alcímben megfogalmazott „barokk témafej” minden bizonnyal ezt a sorpárt jelentheti. Kárpáti János egyik elemzésében a Szöllősy-témát Bach *Musicalishes Opfere* nevezetes témája újrafogalmazásának tekinti. Így ír:

A barokk témát az alap moll hármashangzat hangjainak megerősítése és azok két oldalról való vezetőhangos körülfogása jellemzi. Szöllősy változata lényegében azonos vele, csupán a terc hiányzik. A dallam felfelé vagy lefelé haladása másodlagos, hiszen Bachnál is, Szöllősynél is az ellenpontoszó technika ismert fogásai révén – egymás tükörfordításaiként – mindkettő előfordul.⁵³ (37. kottapélda).

(Kárpáti János ábrája)



37. kottapélda. A *Musicalisches Opfer* és a *Planctus Stabat Mater*-rétegének témafejei.

(Kárpáti János ábrája.)

Bár a két téma rokonsága távoli, a *Planctus Mariae* bármelyik dallamára vonatkozó más barokk témafejet aligha lehetne találni.

⁵³ Kárpáti János, *Szöllősy András vokális műveiről*, i.m., 5.

3.2.3. A *Planctus Mariae* koráljai

Könnyen látható, hogy Szöllősy kórosszerzői munkájának alapvető élménye a nyugati zenetörténet különböző formai-műfaji jelenségeire való hivatkozás. A *Planctus Mariae* kánonjai, ellenpontozó és téma-transzformáló technikája, vagy a gregoriándallamra való közvetett hivatkozása legtöbbször nem kihallható mozzanatok, inkább a háttérben húzódó, a darab szerkezetének belső összefüggéseit megteremtő zeneszerzői eszközök. És bár a sirató deklamációja és lefelé hajló, tipikus dallamvonalai egyértelmű asszociációkat keltenek, a bonyolult zenei szövetbe illesztve tompul népzenei hivatkozásként való jelenléte.

A mű 2. és 3. harmadik versszakának végén – a sirató szólamok lekerekítő folytatásaként, valamint az egész kompozíciót lezáró epilógusként a korálok valóságos reflexiók. A Szöllősy-életművön végigvonuló pseudo-korálokról és korál-idézetekről Farkas Zoltán írt részletes dolgozatot.⁵⁴ A *Planctus Mariae*-ben is jelen lévő, lezáró hatású korálokról azt írja, hogy a „vallásos szövegű vokális művek megjelenésével Szöllősy ragaszkodása a korálhoz új értelmet nyert, s a zárókorál-toposz a sok évszázados motetta műfaji követelményeivel harmonizáló, magától érthető zeneszerzői eljárás szintjére emelkedett.”⁵⁵ Később megemlíti, hogy a *Planctus Mariae* koráljai saját dallamra készültek, és hogy a zárókorál a Bach-tól megszokott *Vox Christi* testesíti meg.⁵⁶

Kárpáti János korábban említett cikkében a *Planctus*-sirató drámai, illetve a Stabat Mater lírai rétege mellett a korálok epikai jelentését hangsúlyozza, amikor így fogalmaz:

[...] ez a hívő közösség fájdalmas reflexiója, *együttérzése*, olyasféle dramaturgiai mozzanat, mint Bach passióiban a korál. Mindezek után nem túlzás azt mondani, hogy Szöllősy *Planctusa* Bach passióival is tart valamiféle szellemi rokonságot, hiszen azokban találjuk meg az epikai-lírai-drámai rétegeknek és a különböző korbeli közösségeknek azt a bonyolult konglomerátumát, amelyeknek miniatúr változatát most is felfedezhettük.⁵⁷

⁵⁴ Farkas Zoltán: „Korálok és harangok Szöllősy András műveiben.” *Muzsika* XXXIX/3 (1996. március): 5–7.

⁵⁵ I.m., 5.

⁵⁶ I.m., 7.

⁵⁷ Kárpáti János, *Szöllősy András vokális műveiről*, i.m., 6.

A két tudós ennél mélyebben nem elemzi a *Planctus Mariae* koráljait, pedig azok kétségtelenül a Szöllősy-életmű zenetörténetre tudatosan reflektáló gesztusainak meghatározó példái.

Az első három korálmegszólalás a sirató-réteg versszakainak bővítménye. A művön végigvonuló, – a sirató kiterjesztett tonálisából és a Stabat Mater-anyag tizenkéthangú rendszeréből közösen eredő – komplex hangzásképp ellentettjeként vannak jelen; tisztán tonális szigeteket alkotnak. A 6+6+7 szótagos, ún. Balassi-strófákból álló korálok ugyanannak a dallamnak más és más megharmonizálásai. A korálok első két sora tipikus korálsornak, a harmadik pedig a már korábban említett, – általában kétszólamú – kodályos fríg-zárlatnak hat. A koráldallam mindig más ütemszűlyezésbe illeszkedik, a szöveg szerint variált ritmusban. Harmóniai eszköztára a bachi értelemben vett konszonáns hármashangzatokra redukálódik. (Lásd 38. kottapélda).

A korálszerű anyagok mindhárom esetben A-tonalitásból Asz-on keresztül G-be mozdulnak el. Az első két korálban ezt egy-egy negyedik, *Esz*, illetve *fisz* hangnemű epizód is tagolja. A lefelé haladó, inverznápolyi irányú hangnemterv nem nevezhető valós modulációnak; a hangnem-szigetek ütésenként meglepetésszerűen váltogatják egymást: inkább felsorolásnak, mint szerves átalakulásnak hatnak. A hangnemről-hangnemre való „teleportálás” mögött mégis közös harmóniai szervezőelv húzódik; az akkordok az összes esetben a szomszédos fokra mozdulnak el. Ezzel együtt – a szólamok folytonos ellenmozgásának köszönhetően – mégsem hoznak létre mixtúra-szerű mozgásokat. A vertikális összefüggések olvasását nehezíti, hogy Szöllősy notációja a szólam-szerű gondolkodást segíti.

10.18132/LFZE.2019.3

Balogh Máté: Szöllősy András vokális művészete

21 **A** **Asz/asz** **Esz** **G** stb.

S1
Én szí - vem meg - fa - kad, Hogy tes - ted meg - sza - kadt,

Ms1
a
[VI - V] [III6 - II6 - I] [(IV9) - V7] [II6 (IV) - V]

49 **A** **Asz** **fisz** **g** stb.

S1
De a ke - vély né - pek Ha - lá - lod - ra néz - tek,

Ms1
a
[III6 - II6 (IV7)] [II6 - I6] [V7 - VI]=[V] [VI/IV6 - V]

63 **A** **Asz** **G** stb.

S
Ta - kar - gas - suk gyólts - ban, S kő ko - por - só - já - ban

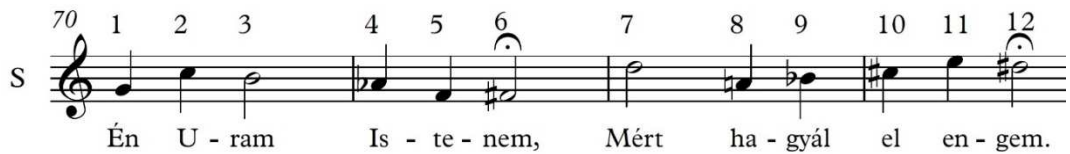
Ms
a

A
a
[I6 - II6 (IV7)] [V - VI] [I6/III - II6b - II6# - V]

38. kottapélda. A három korál első frázisainak analízise.

A mű egészének körülbelül egynegyed részét kitévő zárókorál, a partitúrában jelölt *Salvator* szájából elhangzó monológ. A hosszú, nyolcsoros korál jóval puritánabb az eddig tárgyaltaknál. A koráldallamot a két szélső szólam oktávban énekli, ezt a közepső szólam, a Bach korál-előjátékaiból ismerős nyolcadoló és tizenhatadoló barokkos figurációval kíséri. A tonális összefüggések itt is ütemenként változnak, a dallam viszont sokkal szigorúbb szerkesztési elvek szerint alakul: egy teljes dodekafon sort definiál. (39. kottapélda).

3. A nyolcvanas évek kórusművei



39. kottapélda. A dodekafon koráldallam.

A következő sor pedig az egész művet indító Stabat Mater-téma valamiféle tükre. (40. kottapélda).



40. kottapélda. A zárókorál második korálsorának dallama és a Stabat Mater-réteg témafeje.

A *Planctus Mariae* jóval szélesebb körben ismertté lett, mint az *In Pharisaeos*. A 2002-es *Földvári Napokon* megrendezett, a szerző életművének és személyiségének szentelt *Ommagio a Szőlősy* elnevezésű tudományos konferencia zárókoncertjén kétszer is elhangzott.⁵⁸ Porrectus egy korábbi koncertkritikájában „Szőlősy ismert *Planctus Mariae*”-jeként említi.⁵⁹

⁵⁸ Dalos Anna: „Ommagio a Szőlősy.” *Muzsika* XLV/8 (2002. augusztus): 18.

⁵⁹ Porrectus: „Addio...” *Muzsika* XLV/7 (2002. július): 38.

3.3. *Fabula Phaedri*

A két „gyakorlat-darab” formai strukturáltságát és zenei anyagait tekintve valójában kevéssé tekinthető az első King’s Singers-felkérést kielégítő mű előtanulmányának. Mindkét munka önmagában zárt mű. Ahogy Kárpáti János fogalmaz: „érződik rajtuk, hogy szerzőjük „következétesen próbál végig vinni egy-egy művészi eszmét, szinte mániákusan keresi-kutatja egyazon probléma mind jobb, mind teljesebb megoldását.”⁶⁰

Az előző fejezetek megmutatták, hogy a két mű belső dinamikáját általánosan a vertikális összefüggések irányítják; a lineáris szólamok elsősorban a szuperharmóniák, korálok, politonális tömbök „kitöltő anyagaként” funkcionálnak, legtöbbször nem is hordozva apperceptálható individuális jelentést. Ha van is tisztán kivehető dallami megnyilvánulás, az általában kánontémafejek, *cantus firmus*-szerű anyagok és koráldallamok horizontális összefüggéseként értelmezhető; vagyis minden esetben alá van rendelve egy háttérben húzódó, szigorúbb harmóniai rendezőelvnek.

Az 1982 szeptemberében befejezett *Fabula Phaedri*⁶¹ ezzel szemben olyan munka, aminek első számú formaalkotó tényezője a hagyományos értelemben vett dallam. Szöllősy dallamértelmezése sokat változott pályája során. Még 1943-ban, *Kodály művészete* című zenetudományi munkájában így fogalmazott:

[Általában véve a] dallam nemcsak a zene élvezése szempontjából elsőrendű jelentőségű, hanem genézisében is az. A harmónia ugyanis, mint már volt róla szó, a természetes felhangsornak az alaphanggal való egybeolvadásából keletkezik[,] s mint ilyen szükségszerű járuléka minden dallamnak, még akkor is, ha monodikus zenéről van szó.⁶²

A mű eredeti, latin nyelvű szövege⁶³ a trák származású ókori római meseíró, Caius Iulius Phaedrus *Fabulae Aesopiae* című mesegyűjteményében található.⁶⁴ A mese egyes epizódjai a zenében is élesen el vannak választva egymástól; a madrigálzenére jellemző módon a szöveg tartalmát követve dinamikusan alakítják a

⁶⁰ Kárpáti János: „Szöllősy András vokális műveiről.” *Muzsika* XXVIII/9 (1985. szeptember): 2.

⁶¹ Szöllősy András: *Fabula Phaedri*. (Budapest: Editio Musica Budapest, 1985). Z. 12 553.

⁶² Szöllősy András: *Kodály művészete*. (Budapest: Pósa Károly, 1943). 76.

⁶³ Magyar fordítása: „Két ifjú szeretett egy leányt, ki végül is a gazdának adta kezét. A nászi ünnepet azonban vihar zavarta meg, s a menyasszonyt hordozó számára (mely véletlenül a szegény ifjúé volt) félelmében megbokrosodva hazavágtatott. Így esett meg, hogy az esküvőt végül a szegény ifjú fejezte be.” Kárpáti János: *Szöllősy András vokális műveiről*, i.m., 2.

⁶⁴ N.N.: „Phaedrus.” In: *Ókori Lexikon*. 2. kötet. (Budapest: Franklin Társulat, 1902–1904).

zenei anyagot. A szöveg jambusai a zene karakterisztikájának is általános meghatározói. A művön végig vonuló refrénszerű anyag az eredeti szöveget nem is használja; az alaplüktetés folytonos jelzése miatt bukkan fel újra és újra. (41. kottapéllda).

The musical score is divided into two systems. The first system shows a transition from C major to g/B major. The second system shows a transition from f/Asz to (Desz). The score includes vocal parts (T, Bar1, Bar2) and piano accompaniment (Bar1, Bar2). The lyrics are 'Lal - la lal - la lal - la la - la - la lal - la lal - la lal - la la - la - la lal - la lal - la'.

41. kottapéllda. A *Fabula* első refrénje, illetve annak modulációs rendje. (5–12. ütem).

A refrén az egész mű magjának is tekinthető. Az imitációs textúrát alakító szólamok belépései folyamatos süllyedést hoznak létre – hasonlóan a *Planctus Mariae* Stabat Mater-anyagához. A süllyedés-érzet kialakulását a frázison végigvonuló szubdomináns irányú elmozdulás is segíti. A belépések között eltelt idő egységes, de – a témafej és az egységnyi ütem nem egyenlő hossza miatt – a szólamindulások mindig más ütemrészre esnek. A hagyományos értelemben vett tonális összefüggések és a késő reneszánsz madrigálkultúra motívumvilágára való egyértelmű utalás miatt az egyes szólamok jól kivehetőek és a témafejekén túl is dallamként hatnak. A refrénanyag nyolcütemes hossza a mű későbbi formarészei között fennálló

Balogh Máté: Szöllősy András vokális művészete

A szubdomináns irányba való folytonos süllyedés még tovább fokozódik a refrén-anyag második megjelenésénél. (Lásd 42. kottapélda). Itt már mind a hat szólam részt vállal a jambikus tánczenében; a lefelé haladó kánon a teljes kvintkört bejárja. A *Planctus*-kánonhoz hasonló módon itt is hangsúlyt kap a végtelenített kör újraindulásának határa. Éppen azon a helyen szólal meg a mesében *deus ex machina*-szerepet betöltő számár, ahol az Alt I hetedik belépése indulna. A struktúra mögött húzódó zeneszerzői koncepció tehát egyben az egyes frázisok hosszát is meghatározza.

C **B** **Asz**

43

A1 Lal-la-lal - lal-la lal-la la-la-la lal - lal-la lal-la lal-la lal - la lal-la lal-la lal - la-la-la - la-la-la lal-la

A2 - - - - - Lal-la lal - lal-la lal-la la-la-la lal - lal-la lal-la lal-la lal - la lal - la lal - lal-la

T - - - - - Lal-la-la lal-la-lal-la la-la-la lal - lal - la lal-la

Bar1 - - - - - Lal - la lal - lal-la

Gesz=Fisz **E** **D** **(C)**

49

A1 lal - la-la-la lal - la lal - la lal-la lal-la lal - la-la-la lal - la-la-la lal-la-la *ff* i - ä (Hee-haw)

A2 lal - la lal - la-la-la la-la-la lal-la-lal - la-la-la lal - la lal - la lal - la lal - la lal - la-la-la *ff* i - ä (Hee-haw)

T lal - la lal - la lal - la lal - lal-la lal-la lal - la-la-la-la-la-la lal - la lal - la-la-la *ff* i - ä (Hee-haw)

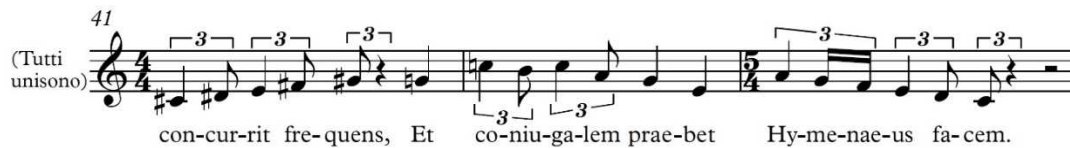
Bar1 lal - la la-la-la lal - lal - la lal-la lal-la lal - la lal - la lal - la-la-la *ff* i - ä (Hee-haw)

Bar2 Lal - la lal - lal-la lal-la la-la-la lal - lal - la lal - la lal-la lal-la-la *ff* i - ä (Hee-haw)

B - - - - - Lal - la lal - lal - la lal-la la-la-la i - ä

42. kottapélda. A második refrén, illetve annak modulációs rendje. (43–53. ütem).

A formai szerkezet másik tagoló elemét az *unisono* részek visszatérései képezik. Már a számár megszólalásának elhelyezésén is látszik, hogy Szöllősy a mese dramaturgiájának kiemelt pontjain használja ezt a technikát. A tolongó nászmenet jelenete után fellobbanó láng az esküvő vészes közelségét jelzi.⁶⁵ Az ezt illusztráló drámai *unisono* dallam tizenegy különböző hangmagasságból áll. A *cisz-re* épülő lá-pentachord és a *c*-diatónia világos elkülönülése a szöveg két sorának határát is érzékenyen érzékelteti. (43. kottapélda).



43. kottapélda. A mű *unisono* részlete. (41–43. ütem).

Erre rímel a történet konklúzióját megjelenítő *unisono*-anyag. (44. kottapélda). Az első frázis hosszabb változatban szerepel, „s mert Bacchus és Venus / Ugyancsak feltüzelté,”⁶⁶ a skála fokain egyre feljebb haladva, szünettel való fokozással éri el a fenti frázissal analóg zárósort.



44. kottapélda. A mese konklúziójának *unisono*-anyaga. (103–108. ütem).

⁶⁵ „[...] tolong a nép, / És Hymenaeus fákllyalángja fellobog.” Terényi István fordítása.

⁶⁶ „Ubi nuntiatum est, recreatus gaudiis / Hortante Baccho et Venere, dulces perficit / Aequalitatis inter plausus nuptias.”

Ugyancsak *unisono* jelöli azt a részt, amikor az ifjú párt szállító számár „iázva jelzi otthon, hogy megérkezett.”⁶⁷ (45. kottapéllda). Ezen a helyen Szöllősy nem a korábbi példához hasonló direkt módon ábrázolja a szamarat, hanem a zenei szövetbe ágyazva, mint a motívumot alakító madrigalisztikus elemet jeleníti meg. Az *unisono* szerepe talán több mint dinamikai, vagy a formai részek között fennálló kohézió jelzésére szolgáló eszköz: ezt a fajta zenei anyagot nyilvánvalóan nem lehet tökéletesen szinkronizálva elénekelni. A frázis esetlegesen nem-sikerült interpretációja még erősebben megidézheti a csökönyös-buta állat alakját. E helyen a tisztán kivehető horizontális összefüggés mint idea van jelen; a művön végigvonuló, egyértelműen dallamként működő *unisonó*kra való utalásként, azok *per definitionem* megvalósíthatatlan utánzásaként.



45. kottapéllda. A szamarat utánzó *unisono*-frázis. (89–90. ütem).

Szöllősy több olyan szöveget is használt a *Fabula* alapanyagául, ami nem tekinthető az eredeti Phaedrus-mese törzsrészekének. Az aiszóposzi-phaedruszi mesehagyomány gyakori jellemzője, hogy a fabulák megfogalmazott tanulságai egyben címként is értelmezhetők. A *Fabula Phaedri* 1985-ös kiadásának⁶⁸ belső borítóján pontosan meg van nevezve a latin szöveg Szöllősy által ismert forrása.⁶⁹ A Lucian Müller által 1903-ban közreadott Phaedrus-fabulárium appendixében szereplő fabula címe *Duo iuvenes sponsi dives et pauper*.⁷⁰ A Szöllősy-mű kiadványában ez a cím egyáltalán nem szerepel, helyette a Phaedrusnál alcímként feltüntetett közmondás-szerű tanulság tűnik fel a szöveg titulussául; „Fortunam interdum praeter spem hominibus favere.”⁷¹

⁶⁷ Terényi István fordítása.

⁶⁸ Szöllősy András: *Fabula Phaedri*. (Budapest: Editio Musica Budapest, 1985). Z. 12 553.

⁶⁹ „Textus: Phaedri Augusti Liberti, Fabulae Aesopiae, Recognovit et praefatus et Lucianus Mueller Ed. maior, Lipsiae, in aedibus B.G. Teubneri MCMXXVI, Appendix, Fabula XIV.”

⁷⁰ Körülbelüli magyar fordításban: „Két fiatal kérő: egy szegény és egy gazdag.”

⁷¹ „A sors néha reményen felül kedvez az embernek.”

A szekunder címet Szöllősy a mű zenei valóságába is beemeli. Azzal, hogy tömörszerű, negyedelő zenei anyagot választ hozzá, a darab „valódi” indulásától jól érzékelhetően elhatárolja. A Phaedrus-mottó ilyen módon a mű bevezetőjeként funkcionál. (46. kottapélda).

Allegro ♩=cca 120

1 [II7 - I]

A1, A2

For - tu - nam in - ter - dum prae - ter spem ho - mi - ni - bus fa - ve - re.

T, Bar1,
Bar2, B

For - tu - nam in - ter - dum prae - ter spem ho - mi - ni - bus fa - ve - re.

46. kottapélda. A *Fabula Phaedri* bevezető frázisa.

A bevezető anyag plagális zárlatára a mű zárógesztusának szintén g-tonalitású, teljes autentikus kadenciája válaszol. (Lásd 47. kottapélda). A fabula-konklúzió és az egyértelműen Szöllősytől származtatható *pianissimo* „a mese véget ért”-epilógus⁷² a művet olyan keretbe foglalja, ami hivatkozásként való értelmezését még jobban segíti.

♩=cca 50

121 III9 IV2 V 3 4 I

A1, A2,
T

ppp fa - bu - lae fi - nis.

Bar1, Bar2,
B

fa - bu - lae fi - nis.

47. kottapélda. A mű zárógesztusa.

A *madrigálkomédia* terminust először Alfred Einstein használta, Orazio Vecchi 1597-ben komponált *L'Amfiparnasójára* alkalmazva.⁷³ Az eredetileg *commedia harmonica* műfaj-megnevezésű Vecchi-darab iskolát teremtett; később

⁷² „fabulae finis.”

⁷³ David Nutter: „Madrigal-comedy.” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 20. Vol. (London: Macmillan Publisher Ltd., 1980).

Adriano Banchieri, Alessandro Striggio és Giovanni Croce több tucat olyan nem-színpadai kórusművet írt, ahol az egyes tételek karakterben világosan elkülönülnek egymástól és egyetlen komédiai történetbe ágyazhatók.⁷⁴ E zenedarabok – nyilvánvalóan a *commedia dell'arte* hagyományból átörökítve – a Szöllősy-műhöz hasonlóan olyan keretbe vannak foglalva, amely a szüzsé megjelenítésétől függetlenül, közvetlenül szólítja meg a közönséget. A Vecchi-darab prológja felszólítja a hallgatóságot, hogy a szeme helyett a fülét nyissa ki és hallgasson;⁷⁵ a zárójelenet szövege pedig arra kéri őket, hogy ha tetszett nekik a mese, akkor tapsoljanak.⁷⁶

Szöllősy jól ismerte ezt a zeneszerzői eszközt. *Kodály művészete* című könyvében Kodály *Psalmus Hungaricus*a zárókórusának keretszerűségéről így ír:

[...] a *Psalmus* befejező kórusa („Szent Dávid írta a zsoltároskönyvben...”) időbeli messzeséget is szimbolizál, melynek érzékelését nagyrészt a *pianissimo* intonáció segíti elő. Az istenség, fenség fogalmának érzékeltetésében olyan esetekben, amikor nem a fenség objektív valóságát, hanem az énnel szembeni relációját, végtelen metafizikai távolságát érzékelteti a komponista, ugyancsak halk intonáció az eljárás.⁷⁷

A karakterek milyenségéből, a makroforma tagozódásából, szöveg és zene viszonyának kezeléséből és a keretanyag használatából jól látható, hogy a *Fabula Phaedri* zeneszerzői eszköztárának minden eleme rendelkezik a reneszánsz kóruszenei hagyományra utaló mozzanattal. A Phaedruss-mese ilyen értelemben vett madrigálkomédia-jellegét Dalos Anna is kiemeli egy 2002-ben megrendezett Szöllősy-konferenciáról szóló írásos beszámolójában.⁷⁸ Ugyanott „humorosságának, játékosságának köszönhetően” az 1988-as *Quartetto di tromboni* című munkát a *Fabula* társdarabjának nevezi.⁷⁹ Emellett Kárpáti János egy tanulmányában megemlíti, hogy a szerző 1975-ben komponált *Rézfúvószene* című, trombitákra és harsonákra komponált karakterdarab-gyűjteményének „Négy kerék” című humoros tétele a *Fabula Phaedri* viharjelenete előképének is tekinthető.⁸⁰ Ez a gyűjtemény egyébként

⁷⁴ I.h.

⁷⁵ „Dov'entra per l'orecchie e non per l'occhi, [...] hora ascoltate.”

⁷⁶ „che vi sia piaciuta questa favola nostra, poi che s'ode Grand' applauso di man.”

⁷⁷ Szöllősy András: *Kodály művészete*, i.m., 90.

⁷⁸ Dalos Anna: *Omaggio a Szöllősy*, i.m., 18.

⁷⁹ I.h.

⁸⁰ Kárpáti János: *Szöllősy András vokális műveiről*, i.m. 139.

más, korál és kánonszerű hivatkozásokat is tartalmaz. Wilhelm András *Az egyéni szempont – Szöllősy András művészetéről* című esszéjében forrásmegjelölés nélkül idéz a szerzőtől. Ez a szöveg a Szöllősy-életművön végigvonuló folytonos hivatkozási magatartás megértéséhez is fontos adalékul szolgálhat:

Nem tudom van-e egyáltalában egyéni stílus. Az a dolgunk, hogy „rendet teremtsünk a hangok között”. Ennek nyilvánvalóan milliónyi módja van, mégis valószínű, hogy valamennyi értelmesnek látszó módot kipróbáltak már. [...] úgy gondolom, hogy az egyéniség nem abban van, hogy valaki valami gyökeresen újat talál ki. S ha mégis úgy hisszük, hogy valakinek ez sikerült, elég alaposan elmélyednünk a zene történetében, hogy rájövünk, hogy a merőben újnak hitt gondolatok is már régen – gyakran évszázadokkal ezelőtt – felmerültek. [...] Azt hiszem, inkább arról van szó, hogy a dolgok közötti összefüggésekben, elrendezésükben talál-e valaki olyan egyéni szempontot, amely szerint át tudja csoportosítani a jelenségeket.⁸¹

A széles szakma tehát a *Fabulára* vonatkozó zeneszerzői munkát mint tudatos reflektáló tevékenységet látta; szerencsésen felismerve a szerző egyértelmű szándékát. Maróthy János mindazonáltal korabeli koncertkritikájában ezt nem vette észre, amikor úgy fogalmazott, hogy

[Szöllősy] Phaedrus latin jambikus trimetereit inkább a középkori goliard költészet szellemében értelmezi: ezek a jambusok gyönyörrel adják oda magukat a májusünnepi szerelmi kartáncoknak és a kocsmai diáknótáknak. Késői folytatásként még Sárospatak vagy Debrecen – a fiatal Szöllősy számára oly kedves – kollégiumi világát is megidézik.⁸²

Ugyanott később azt is megjegyzi – alighanem még mindig a marxista-leninista esztétika szellemében, – hogy a mű „demokratikus, nem egyszerűen azért, mert a szegény kérő diadalát zengi, hanem, mert a népszínpad szellemének hódítja meg a polifónia palotáit.”⁸³ Maróthy János illetően Szöllősy-olvasata nyilvánvalóan valamiféle szakmán kívüli megfontolás eredménye, és a darab zenei paramétereit alakító valós szerzői elképzelésekhez semmi köze.

⁸¹ Wilhelm András: „Az egyéni szempont. Szöllősy András művészetéről.” *Magyar Zene* XLI/1 (2003.): 98.

⁸² Maróthy János: „Bemutató.” *Muzsika* XXVI/3 (1983. március): 38.

⁸³ I.h.

Megmelítendő, hogy a King's Singers később Ligeti Györgytől is rendelt darabot.⁸⁴ Bár ezt a szerző és a szakirodalom sehol sem említi, az ez alkalomból 1988-ban elkészült, *Nonsense Madrigals*⁸⁵ című híres reflexió-műve sok tekintetben Szöllősy-hatásként is értelmezhető.

3.4. *Miserere*

A King's Singers a *Fabula Phaedrivel* a világ számos országában sikert aratott.⁸⁶ Ezen felbuzdulva még egyszer darabot rendelt Szöllősytól, aminek eredményeképpen 1984-ben elkészült a *Miserere* című, nagyszabású zsoltárkompozíció.⁸⁷ A mű ősbemutatójára a Brighton-i Fesztiválon került sor, 1985 májusában.⁸⁸ Magyarországon néhány nappal később, az együttes Mátyás templombeli koncertjén hangzott el először.⁸⁹ A 18 perces mű Szöllősy vokális művészetének *opus magnuma*. Ahogy Csengery Kristóf fogalmaz róla rövid tanulmányában: „a *Miserere* mindenek előtt a zenei nyersanyag, a feldolgozásmód és a felhasznált kifejezőeszközök homogenitása tekintetében kompozíciós csúcsteljesítmény.”⁹⁰ Kárpáti János a megelőző három kórusműhöz képest kitüntetett helyre állítja, amikor úgy fogalmaz, hogy a *Miserere*

nagyszabású összegzés, az alkotói törekvések egyre magasabb szintű és még teljesebb megvalósítása. Lehet, hogy az *In Pharisaeos* hatásában impulzívabb, a *Planctus Mariae* költőibb és drámaibb, a *Fabula Phaedri* szellemesebb és virtuózabb, ám végső fokon a *Miserere* az, amely mindegyiküknél lenyűgözőbb.⁹¹

A mű egyben „tudományos munkának” is tekinthető. A zsoltár szövegtartalmi szerkezetét tudatosan interpretálja, a nyugati zenetörténet *Miserere*-megzenésítési hagyományára való egyértelmű utalásokkal.

⁸⁴ Dennis Malfatti: *An analysis of György Ligeti's Nonsense Madrigals*. PhD disszertáció, Louisiana State University, 2004. (Kézirat). 31.

⁸⁵ Ligeti György: „Nonsense Madrigals.” In: Kerékfy Márton (szerk.): *Ligeti György válogatott írásai*. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2010). 439.

⁸⁶ Kárpáti János: „Szöllősy András vokális műveiről”, *Muzsika* XXVIII/9 (1985. szeptember): 9.

⁸⁷ I.h.

⁸⁸ Szöllősy András: *Miserere*. (Budapest: Editio Musica Budapest, 1985). Z. 13 066.

⁸⁹ Csengery Kristóf: „Miserere.” *Muzsika* XXVIII/8 (1985. augusztus): 42.

⁹⁰ I.h.

⁹¹ Kárpáti János: *Szöllősy András vokális műveiről*, i.m., 9.

A darab 1986-os kiadásában a „Psalmus L” felirat alcímként szerepel.⁹² A kiadvány belső borítóján a Vulgata-szöveg és a Károli-féle fordítás egymás mellett vannak feltüntetve. Ez a párosítás szokatlannak mondható, hiszen a Károli-féle Bibliában a protestáns hagyományra jellemző módon, a 10. századi ún. mazoréta-zsidó fordításokból következően eggyel magasabb, 51-es számozást találunk.⁹³ A Károli-szöveg ezzel együtt nem véletlenül kerülhetett oda: olyan fordítás, ami pontosan követi a zsoltárversek két felének egymáshoz való viszonyulását, az ún. *parallelismus membrorum*. A zsoltárműfaj e törvényszerű jellemzőjéről Dobszay László így ír:

Minden zsoltárvers két félre oszlik. [...] A két rész egymással egyensúlyt tart, ez a tagok párhuzamossága, a *parallelismus membrorum*. Az egyensúly nem a félversek terjedelmét szabályozza, hanem a gondolatok ritmusát. [...] A félvers lehet rövid is (10 szótag), hosszú is (akár 25-30 szótag). A két félvers hossza akár igen különbözhet is. A félversek meg-megújuló súlya, ugyanakkor változó hosszúsága ad igazán eleven hullámozást a zsoltárnak.⁹⁴

A zeneszerzői munka alapvető formaalkotó tényezője a zsoltárversek duális elrendezése. Dobszay zsoltárforma-leírása akár a Szöllősy-mű belső-formai összefüggéseit is definiálhatná. A darab összesen tizenkét félvers-párból áll. A szerző nem használta fel a zsoltár iniciáléját, valamint a 6. versének második felét; emellett a 14., 15. és 17-21. verseket is teljesen kihagyta. A zsoltár fennmaradó tizenkét félvers-párját hat nagy zenei formaegységbe rendezte.

Analízisemben a zsoltárversek két részének egymáshoz való viszonyulását az Eric Werner-féle terminológia⁹⁵ szerint jelölöm, minthogy itthon – főleg Rajeczky Benjaminsnak köszönhetően – a *parallelismus membrorum*-jelenség különböző neveinek meghatározására ez terjedt el.⁹⁶

A darab nyitó formarésze egyetlen félvers-párból áll. A két rész közötti viszony a Werner-féle *szinonim parallelizmus* tipikus esete, vagyis ugyanaz a gondolat különböző megfogalmazásban egymás után kétszer is kifejezésre jut. Ezt a viszonyt

⁹² Szöllősy András: *Miserere*. (Budapest: Editio Musica Budapest, 1986). Z. 13 066.

⁹³ Dobszay László: *A gregorián ének kézikönyve*. (Budapest: Editio Musica Budapest, 1993). 276.

⁹⁴ I.h.

⁹⁵ Eric Werner: *The Sacred Bridge. Liturgical Parallels in Synagoge and Early Church*. (London-New York: Schocken Books, 1959).

⁹⁶ Rajeczky Benjamin: *Mi a gregorián?* (Budapest: Zeneműkiadó. 1981). 17.

Szöllősy a „Miserere mei”-kezdet második félvers elején való – a Vulgata-szövegből hiányzó – megismétlésével még jobban kiemeli:

Miserere mei, Deus, secundum magnam	Könyörülj rajtam én Istenem a te
misericordiam tuam;	kegyelmességed szerint;
[Miserere mei,] secundum multitudinem	[Könyörülj rajtam,] irgalmasságodnak sokasága
miserationum tuarum dele iniquitatem meam.	szerint töröld el az én bűneimet!

Az első zsoltárvers zsolozsmázó kísérete egyetlen, beszédszerű ritmikával megfogalmazott frázis kánonszerű feldolgozásából áll. (48. kottapélda). A kíséretanyag félverseinek határait a zene nem érzékelteti; a monoton szövegmondás nyilvánvalóan a folyamatosan pergő, sokszor a szövegi cezúrák elmosását is magában foglaló zsoltárrecitáló stílusra⁹⁷ utal.

Mi - se - re - re me - i, De - us, se - cun-dum mag - nam mi - se - ri - cor - di - am

tu-am; se-cun-dum mul-ti-tu - di-nem mi-se-ra-ti-o-num tu-a-rum de - le i - ni-qui-ta-tem me-am.

48. kottapélda. A *Miserere* egy hangon recitáló indítófrázisa.

A recitáló kíséret egyszerre két-három szólamban van jelen. Az egymást követő belépések *b*-re épülő, felfelé haladó eol-skálát rajzolnak ki. A kísérő-faktúra a második félversnél karakteresebb, ellenpontoszó motívummá változik, erősen érzékeltetve ezzel a zsoltárra applikált két „zenei félvers” határát. A második kontraszsubjektumot általában rögtön követi ön maga tükörfordítása, a zsoltárra jellemző – és a zeneművön végigvonuló – duális formálás megerősítéseképpen. (49. kottapélda).

⁹⁷ Dobszay László, *A gregorián ének kézikönyve*, i.m., 276.



49. kottapéllda. A recitálást kiegészítő duális kontraszobjektum.

Az első vers záró frázisában a zsolozsmázó kíséret visszatér, de már nem egy létező egyházi hangnemre utal, hanem szigorúan kromatikus *clustert* alkot. A szólamok dallamszerűen ellépnek recitálás közben, az egész hangzás-tömb differenciált polifoniája miatt mégsem követhetők horizontális összefüggésként. Az „összevissza” pulzálás hatásos módon egy pillanatra szinkronizálódik. (50. kottapéllda).

50. kottapéllda. A egyhangos recitálások által megformált polifon tömb. (27–28. ütem).

Ilyen és az ehhez hasonló szuperpolifon frázisok elsősorban Szőllősy hangszeres zenéjében fordulnak elő. Kárpáti János a nagyzenekarra írt *Sonoritàval* (1974) kapcsolatban úgy fogalmaz, hogy

a zeneszerző [...] azt tűzte maga elé célul, hogy a hangszerek nagyszámú együttese immár ne csak különböző színek és effektusok megszólaltatásáért vegyen részt a játékban, hanem teljes valójában és volumenében, nagy, kompakt, „szonórus” hangzásképet alakítva ki ezáltal.⁹⁸

⁹⁸ Kárpáti János: „Szőllősy András: Sonorità.” XVII/2 (1976. február): 213.

Bár a fenti példában a hangszín-technika nem része a zeneszerzői eszköztárnak, az egymáson recitáló szólamok egyetlen komplex hangzás benyomását keltik.

A szólamalakulást elfedő, hasonlóan összetett recitálástömböt találunk a Kodály Zoltán 1936-os *Budavári Te Deum*ának zárófugáját megelőző, „Fiat misericordia tua” szövegkezdetű formaegységben.⁹⁹ (Lásd 51. kottapélda). A 8+1 szólamra osztott vegyeskar – Kodálynál ritkán előforduló módon – egy-egy hangon recitál. A szövegrecitálási módok szólampáronként térnek el egymástól. Valódi dallam nincs, a zene dinamikusságát a tömbök harmóniai elmozdulása alakítja. A kísérőszólamok éppen a „miserere” szó ismételtetésével válnak le a Szoprán I és Alt I által kiemelten jelen lévő himnuszszövegről. A frázis tonális centruma a *b* hang, akárcsak Szöllősynél.

229 stb.

S1 Fi-at mi-se-ri-cor-di-a tu-a, Do-mi-ne su-per

S2 mi-se-re-re, mi-se-re-re,

A1 Fi-at mi-se-ri-cor-di-a tu-a, Do-mi-ne su-per

A2 mi-se-re-re, mi-se-re-re,

T1 -e - - - re su-per

T2 -e - - - re su-per

B1 -e re mi-se-re-re su-per

B2 -e - - - re su-per

51. kottapélda. Kodály *Budavári Te Deum*ának zárófugáját megelőző formaegységének részlete. (229–230. ütem).

⁹⁹ Kodály Zoltán: *Te Deum*. (Bécs: Universal Edition, 1936).

Kodály *Miserere* című, 1903-ban, mindössze 21 évesen komponált kétkórusos darabjában¹⁰⁰ ilyenfajta zsolozsmázó megoldások nem találhatók, de a hangrecitálás – még ha absztrakt módon is – a művön végigvonuló témának meghatározó eleme. A zsolozsmázó recitálás a zenetörténet híres *Miserere*-megzenésítései közül többek között Josquin des Prés¹⁰¹ és Gregorio Allegri¹⁰² munkáinak szintén általános formáló tényezője. (52. kottapélda). A filozófus Szöllősy recitáló-stílusra való hivatkozása nyilvánvalóan tudatos; zeneszerzői magatartása a zsoltáréneklési hagyomány modernkori állomása.

1 Josquin: *Miserere* (téma) (1503)

Mi - se - re - re me - i, De - us,

1 Allegri: *Miserere* (téma) (1630)

Mi - se-re-re me - i, De - - us,

1 Kodály: *Miserere*-témafej (1903)

Mi - se - re - re me - - i,

52. kottapélda. Josquin, Allegri, illetve Kodály *Miserere*-témafejei.

A Szöllősy-zsoltár első versének recitáló kísérelő-anyagai felett kánonban szerkesztett, tizenkétfokúságra törekvő *cantus firmus*-dallamok haladnak. A *szinonim parallelizmus* zenei megvalósulását segíti, hogy ez a réteg mindkét zsoltár-félversen átível. Kárpáti János tanulmányában felhívja a figyelmet, hogy a dallam – és összes transzformációi – közeli rokonságot mutatnak az 1972-ben nagyzenekarra írt *Trasfigurazioni* szigorú dodekafon sorával. (Lásd 53. kottapélda).

¹⁰⁰ Kodály Zoltán: *Miserere*. (Budapest: UMP Editio Musica Budapest, 1998). Z. 14 166.

¹⁰¹ Josquin des Prés: *Miserere*. (New York: Schirmer, 1898).

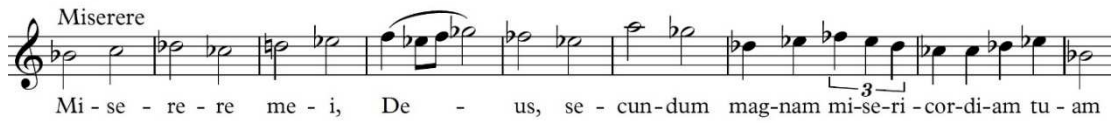
¹⁰² Gregorio Allegri: *Miserere*. (New York: Schirmer, 1899).

(Kárpáti János ábrája)

Trasfigurazioni



Miserere



Mi - se - re - re me - i, De - us, se - cun - dum mag - nam mi - se - ri - cor - di - am tu - am

53. kottapélda. A *Trasfigurazioni* sora és a *Miserere cantus firmus*-dallama. (Kárpáti János ábrája).

Kárpáti a *Trasfigurazioni*-sor „megdallamosítását” Szöllősy szintetizáló törekvésének tartja, minthogy a szerző „az alakváltások mögött rejlő alapgondolatot *elvont sorként* és *valóságos dallamként* egyaránt kibontakoztatja.”¹⁰³ Máshol úgy fogalmaz, hogy Szöllősy életművével véghezvitte a „dallam rehabilitációját”.¹⁰⁴ Csengery a *Miserere cantus firmus* témafejét a B-A-C-H motívummal rokonítja.¹⁰⁵ Mindketten úgy vélik, hogy az első zsoltárvers dallama a mű összes témájának valamiféle magja. Ez csak részben mondható igaznak: vannak olyan témák, amiket továbbra is a zsoltárrecitálógesztus alakít. Farkas Zoltán egyik cikkében arra is rávilágít, hogy az utolsó formarészben a tenor által megszólaltatott *in rilievo* melódia az *O haupt voll Blut und Wunden* kezdősorú koráldallam.¹⁰⁶

Az alábbi táblázat a darab első verse utáni formarészeinek témáit tartalmazza. (54. kottapélda). A nagyobb formaegységek határainak meghatározásakor Csengery felosztását követtem,¹⁰⁷ ami szerint az egyes részek nem egyenlő számú zsoltárverset tartalmaznak. A tételeken belüli versek számát zárójelben jelzem.

¹⁰³ Kárpáti János: „Szöllősy András vokális műveiről.” *Muzsika* XXVIII/9 (1985. szeptember): 312.

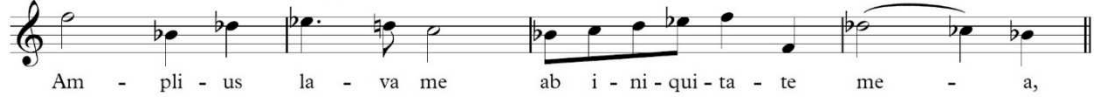
¹⁰⁴ Farkas Zoltán: „Levél az őrzőkhöz.” *Muzsika* XLIX/2 (2006. február): 4.

¹⁰⁵ Csengery Kristóf: *Miserere*, i.m., 42.

¹⁰⁶ Farkas Zoltán: „Korálok és harangok Szöllősy András műveiben.” *Muzsika* XXXIX/3 (1996. március): 4.

¹⁰⁷ Csengery Kristóf: *Miserere*, i.m., 42.

35 II - AMPLIUS LAVA ME (5)



80 III - ADSPERGES ME (2)



107 IV - AVERTE FACIEM (3)



133 V - LIBERA ME (1)



158 VI - MISERERE MEI (1)



54. kottapéllda. A *Miserere* tématablázata Csengery Kristóf felosztása alapján.

A félvers-párokra és a belőlük építkező zenei szövetre egyaránt vonatkozó *parallelismus membrorum* Werner-féle típusainak részletes analízise, illetve szöveg és zene ilyenfajta viszonyainak további formarészekben átívelő kimutatása teljes dolgozatot kívánna. Néhány olyan félvers-párt viszont itt sem mellékes bemutatni, amelyek a darab indító versére jellemző *szinonim parallelizmustól* eltérő módon formálódnak.

A *antitetikus parallelizmus* esete olyan zsoltárversekre érvényes, ahol a második félvers az első kontrasztjaként szerepel.¹⁰⁸ Az 50. zsoltár Szöllősy által megzenésített versei közül egyetlen ilyen találunk. (55. kottapéllda).

*Auditui meo dabis gaudium et laetitiam,
et exultabunt ossa humiliata.*

*Hallass örömet és vígasságot velem,
hogy örvendezzenek csontjaim, amiket
összetörtél.*

¹⁰⁸ Rajeczky Benjamin: *Mi a gregorián?*, i.m., 17.

55. kottapélda. Az „Auditui meo”-szövegkezdetű formarész. (96–106. ütem).

A szöveg megzenésítése bravúros módon schönbergi értelemben vett mondatba rendeződik. Szöllősy kettébontja az első félverset és két egymásra rímelő zenei anyaggal látja el. A kontrasztáló második félvers indulását a faktúra megváltoztatásával és tempóváltással érzékelteti.

A visszatérés előtti formarész pedig a *szintetikus parallelizmus* tipikus esete; a két félvers között ok-okozati viszony van, a második az elsőből következik; kiegészíti, értelmezi.

<i>Libera me de sanguinibus, Deus, Deus salutis</i>	Szabadíts meg engem a vérontástól, oh Isten,
<i>meae,</i>	szabadításomnak Istene!
<i>et exultabit lingua mea iustitiam tuam.</i>	hogy harsogja nyelvem a Te igazságodat.

A zenei dimenzió megint csak ennek az összefüggésnek a leképezése. A fenti táblázat negyedelő *adagio-legato* „Libera me”-témáját a második félvers belső motivikája megváltoztatott jelentéssel „imitálja”: ilyen értelemben a második anyag az elsőből szervesen adódik, annak egyfajta okozata. (56. kottapélda).

56. kottapélda. A „Libera me”-szövegkezdetű formarész zárófrázisa. (154–156. ütem).

V.ö.: 54. kottapélda „Libera me”-témája.

A King’s Singers ezt a darabot is Európa-szerte sikerre vitte, – 1993-ban még a Berlini Biennálén is elhangzott,¹⁰⁹ – annak ellenére, hogy egyszer úgy fogalmaztak: ez volt az egyik legnehezebb darab, amin valaha „keresztülmentek.”¹¹⁰ Az együttes és Szöllősy között szövődő bensőséges viszony abból is feltételezhető, hogy a kéziratos partitúrában – az 1986-os kiadással és a kottagrafikáimmal ellentétben – hangfaj-megjelölések helyett keresztnéveket találunk: Jeremy, Alastair, Bill, Anthony, Simon, Colin.¹¹¹

¹⁰⁹ Kárpáti János: *Szöllősy András*. (Budapest: Mágus Kiadó, 1999). 86.

¹¹⁰ Nick Strimple: *Choral Music in the Twentieth Century*. (New Jersey: Amadeus Press, 2002). 121.

¹¹¹ Csengery Kristóf: *Miserere*, i.m., 42.

4. A kóruszerzői munka melléktermékei

4.1. *Töredékek*¹

A *Miserere* brighton-i bemutatója előtt mindössze egy héttel Szöllősy máris lezárta a Lakatos István verssoraira írott vokális kamaraművét; az öt miniatűr tételt tartalmazó *Töredékeket*.² A mezzoszopránra, fuvolára és mélyhegedűre írt trió átmenetet képez a kóruskomponálási időszak és az azt követő kamaradarabok; elsősorban a *Harsona-kvartett* (1986) és a *Vonósnégyes* (1988) között.

Lakatos és Szöllősy gyerekkori barátok voltak; az akkori Eötvös-kollégista zeneszerző zongorára, franciára és matematikára oktatta a tizenhárom éves diákot.³ Ahogy a Szöllősy-mű címe is sugallja, a zene alapanyagát a később elismertté vált költő verseinek néhány soros részletei képezik. A tételcímek nem azonosak az eredeti versek címeivel; Szöllősy következetesen egyetlen, mindig a szöveget indító, zárójelbe tett szóval jelöli a titulust.

A zeneszerzői munkát nem felkérés ösztönözte,⁴ és minthogy a rövid tételek szerzői eszköztára nagyjából azonos a kórusművekével, úgy tetszik, mintha az előző fejezetekben taglalt négy munka egy-egy ötletét még egyszer, más összefüggésben is megkomponálni vágyta volna a szerző. Ilyen értelemben a *Töredékek* a King's Singers-felkérésekből fakadó komponálási időszak mellékterméke; a felmerült zeneszerzői ötletek kivonata; a fél évtized alatt felmerült zenei gondolatok katalógusszerű summázata.

Az első, „Ha” című tétel instrumentális anyaga kétszólamú kánon. A fuvola és brácsa szólam dallamait megformáló tizenkétfokú gondolkodás hasonló módon van jelen, mint az *In Pharisaeos* Dallapiccola szerzői technikájára való utalásaiban; a sor nem szigorú értelemben vett hangmagasság-sorozat, hanem egy hosszabb zenei frázis tagolódásához alkalmazkodó, a háttérben húzódó szervezőelv. A második szólam éppen akkor lép be, amikor a dallam már mind a tizenkét hangmagassággal elszámolt. A témát alakító motivika félreérthetetlenül Bartók Béla *Zene húroshangszerekre, ütőkre és cselesztára* című művének híres fúgatémájára reflektál. (Lásd 57. kottapélda). A két zenei anyag pulzálása metronómszámra is azonos, Bartóknál

¹ Szöllősy András: *Töredékek*. (Budapest: Editio Musica Budapest, 1988). Z. 13 226.

² Kárpáti János: *Szöllősy András*. (Budapest: Mágus Kiadó, 1999). 166.

³ I.m., 90.

⁴ I.m., 87.

nyolcadra, Szöllősynél negyedre vonatkoztatva. A *Zenében* nyilvánvalóan szabadabb, beszédszerű artikulációt Szöllősy nyolcadoló, *molto misurato* előadásmódra cseréli. A téma első megszólalását mindkét műben mélyhegedű játssza.

Szöllősy: Töredékek I, 1-4. ü.
Moderato ♩=116 molto misurato

Vla *f* 1 2 3 4 / 1 2 3 4 5 6 (1) 7 / 1 2 3 4 5 6 (1) 7 8 9 10 11 12 / stb.

1 2 3

Bartók: Zene húros hangszerekre, ütőkre és cselesztára, 1-4. ü.
Andante tranquillo, ♩= cca 116-112

Vle 1-2. *pp* stb.

VI. 3-4. stb.

új téma

57. kottapélda. A „Ha” című tétel és Bartók *Zenéjének* témája, illetve azok formai összefüggései.

Szöllősy a kánonban haladó kísérőfaktúrára a szokásos módon nagyobb léptékű *cantus firmus* komponált. A mezzoszoprán dallama a károntémafej tükrével indul, de más módon halad lépésről lépésre tovább a tizenkétfokú sorban. (58. kottapélda).

Ia Ib

1 2 3 4 5 6 7 / 1 2 3 [...] 8 9 10 11 (6) (1)

Ha szól-nod kell, szólj. Min-degy,hogy ki-nek. Ö-rülj, ha ta-lálsz meg

IIa IIb

(7) (11)(9) 12 // [1] 2 3 4 5 6 7 / 1 2 3 4 [...] 10 11

ér-tő szí-vet. De hogy-ha nem, végy egy kö-vet e-lő, és mondd

(6) (5) (4) (1) 12

an - nak, csak mondd, Hal - lod, te

kő? Hal - lod te kő?

58. kottapélda. A „Ha” című tétel vokális szólamának analízise.

A *cantus firmus* két periódusból áll, melyek a sor egy-egy lefutásával egyenlő hosszúságúak. A két periódust a sor azonos módon formálja; először az első hét hangot mutatja be, – akárcsak a kánon-kíséret témájának indulásánál, – majd előről indítva önmagát, a már ismert hangmagasságokat ismételve sokáig várhatja a tizenkettedik hangot. A sor belső alakulása szerinti két-két frázis viszont a zenei anyag tagozódásával nem analóg, ráadásul a második periódus indulásánál a sor első hangja hiányzik. Mindez azt eredményezi, hogy a dallamot formáló szerkesztési elv – a kánonnal ellentétben – nem hallható ki; a zenei dimenziót nem a sor folytonos újraindulásának élménye, hanem a szöveg fragmentáltsága tagolja.

A *Töredékek* belső három, „Nincs”, „Ez”, illetve „Szavak” című tételei az első tétellel azonos módon formálódnak: a két hangszer egymást imitáló anyagaira az énekes szólam szillabikus dallamokat énekel, a háttérben olyan tizenkétfokú sorral, ami fokozatosan bukkan elő. E három, különböző karakterű és motivikájú tétel tempója egyaránt lassú. Az ötödik, „Mint” elnevezésű tétel egy hagyományos értelemben vett korálelőjáték. (59. kottapélda).

Molto moderato ♩=54-56
mf *espressivo*

Ms.
 Vla.
 Ms.
 Fl.
 Vla.

stb.

59. kottapélda. A „Mint” című, korálelőjáték-tétel első ütemei.

A *Planctus Mariae*-ből ismert zárókorál-gesztus helyütt nem emelődik el a barokk stílustól. A korál – bár Farkas Zoltán kimutatta, hogy Szöllősy sajátja⁵ – a harmóniák alapján akár Johann Sebastian Bachtól is származhatna. Ez a tétel a Szöllősy-életmű egyetlen olyan mozzanata, ami reflexió helyett valóságos stílusgyakorlat.

Mindezek felül, a *Töredékek* kis méretű formaegységei és érzékeny kamarazenei légköre miatt könnyen párba állítható Szöllősy „második pályakezdését”⁶ jelölő, jóval korábbi művével; a Severino Gazzelloni felkérésére írt, 1964-ben Darmstadtban is bemutatott *Tre pezzi per flauto e pianoforte* című munkával.⁷ A fuvola-zongora duó és a *Töredékek* között eltelt több mint húsz évben csupán három kamaramű született; a korábban már említett *Rézfúvószene* (1975), az *A Hundred Bars for Tom Everett* című, basszusharsonára és három bongóra komponált mű (1982), valamint az 1984. évi Nemzetközi Trombitaversenyre elkészült, trombitát és zongorát foglalkoztató *Suoni di tromba*.⁸ E rézfúvós darabokon jól végigkövethető az a zenei evolúció, ami Szöllősy kamarazenei stílusát alakította az avantgarde hangvétellű *Tre pezzitől* a *Töredékek*ig. Minthogy ennek a folyamatnak nincsen vokális természetű vetülete, dolgozatomnak nem témája.

4.2. Alkalmi vokális darabok

Végezetül olyan művekről is szót kell ejteni, amik a szerzői műjegyzékben nem szerepelnek, de folyóiratokban vagy magángyűjteményekben fellelhetők, és Szöllősy vokális művészetének illusztratív szeletét jelentik; szerzői gondolkodásának megértését segítik. Szöllősy előszeretettel komponált alkalmi kánonokat, dalokat egy-egy közeli ismerőse születésnapjára. Wilhelm András gyűjteményében több ilyen darab autográf kottájának a kópiáját, illetve eredetijét is megtaláltam; a kéziratokról készült fényképeket a dolgozat függelékében is közlöm.⁹

⁵ Farkas Zoltán: „Korálok és harangok Szöllősy András műveiben.” *Muzsika* XXXIX/3 (1996. március): 4.

⁶ Kárpáti János: „Kortársaink műhelyében. Szöllősy András II. Visszatekintés.” *Muzsika* XVII/1 (1974. január): 28.

⁷ Dalos Anna: „A partvonalon kívül: A darmstadti új zenei kurzusok magyarországi recepciójáról (1957–1967).” *Muzsika* L/1 (2007. január): 18.

⁸ Kárpáti János: *Szöllősy András*. (Budapest: Mágus Kiadó, 1999). 165.

⁹ 84. oldal.

Az egyik ilyen munkát Szöllősy több változatban is elkészítette, más-más szöveget írva hozzá, mindig az aktuális személyhez kapcsolódva. A megszólítás szerint „Lajos bátyámnak”, „Imrémnek”, illetve „Édes Gyurikámnak”¹⁰ szóló művek a *Fabula Phaedri* refrén-anyagával azonos módon belépésként két kvinttel süllyednek a szubdomináns irányba. A hetedik belépés az első szólam újraindulása; körbeérve a kvintkörön. A végtelenített kánondallamot Szöllősy egyetlen sorba írta, előtte – Bach *Musikalisches Opfer*-ével azonos módon – a szisztéma elején jelölte a különböző szólamokra vonatkozó transzpozíciókat. (60. kottapélda). Az alábbi kottapélda a transzpozíció-megjelölést, illetve a második és harmadik kánon indulását mutatja, a negyedik szólam belépéséig. A két mű azonos módon a „Canon perpetuus per tonos descendente modulatione ascendat” feliratot viseli.

60. kottapélda. A alkalmi körkánon két változata, a szükséges transzpozíciókkal.¹¹

Jól látható, hogy e kánonokat, az *In Pharisaeos*hoz és a *Planctus Mariae*-hez hasonló módon a harmóniai csontváz alakítja; más-más dallami figurációval is kitölthetőek. Szorosan kapcsolódik hozzájuk egy olyan munka, ami a fenti összefüggéseken kívül

¹⁰ Bárdos Lajosról, Földes Imréről és Kurtág Györgyről van szó.

¹¹ Szöllősy-kánonok, 2 oldal, Wilhelm András tulajdonában lévő kézirat. (Lásd függelékek).

kiegészül egy hozzáadott, a kánon-körforgásból kívül maradó *cantus firmus*-szal. (61. kottapélda). Az ajánlás így szól:

Száz hang és egy záróakkord Wilhelm András tiszteletére, melyről a mélyebb analízis feltárhatja, hogy egy hasonlíthatatlan dallamszépségű *cantus firmus*-t egy majdnem négyszólamú kánon kísér, mint a gorillák az uralkodót, amikor születése fényes napját ünnepli. (C alapú kemény hangsorban).

A „majdnem négyszólamúság” nyilvánvalóan az első szólam önmagánál oktávval mélyebben induló, virtuális negyedik belépésre vonatkozik. A transzpozíciók itt egy léptékkal megnövelik a belépésenkénti süllyedést, így három szólamnyi anyag elég ahhoz, hogy körbeérjen a kánon.

Andante

C.F.

1. 2. 3. 4. 1. 2.

Jó e-gész-ség, sok bol-dog-ság! Ezt kí-ván-ja

Min-den né-pek zen-ge-dez-zé-tek Wil-heim And-rás

C.F.

egy vén ba-rát. S an-nál, a-mit ed-dig él-tél, több év vár-jon Rád

3. 4. FINE

láng e-szét! Kor-sze-rű mu-zsi-kák, s bölcs ho-ni kri-ti-kák hord-ják a hi-rét szét!

61. kottapélda. A Wilhelm-kánon, illetve a hozzá tartozó *cantus firmus*.¹²

A „Nyolcvan hang Keresztury Dezsőnek” feliratú munka a *Töredékek* második tételére rímelő miniatűr kamarakompozíció. (62. kottapélda). A rövid darab szövege a költő *Egy keserű jóbarátnak* című versének második fele.¹³ A 3+3 dallami frázisból

¹² Szöllősy-kánon, 1 oldal, Wilhelm András tulajdonában lévő kézirat. (Lásd függelék).

¹³ Keresztury Dezső: „Egy keserű barátnak.” *Dunántúli Napló* XXXIX/57 (1982. február 27.): 9.

álló énekes anyagot hegedű és brácsa kíséri, egymásnak ellentartó mozgásban, nem kánon-szigorúan imitálva. A vokális dallam tizenkétfokú sorral kezdődik, aminek az elrendezettsége – mint Szöllősy munkáiban oly sokszor – nem esik egybe a zenei frazeálással.



62. kottapélda. A *Nyolcvan hang Keresztury Dezsőnek* című munka vokális szólamának indulása.¹⁴

4.2.1. Kárpáti Jánossal kapcsolatos munkák

Befejezésül két olyan művet érdemes megemlíteni, amely Szöllősy életművének ismert kutatójával, Kárpáti Jánossal van összefüggésben. Egy két szólamra komponált, rövid vokális mű a *Muzsika* folyóirat 2002. júliusi számában is megjelent.¹⁵ (63. kottapélda). A mű felirata Kárpáti és Szöllősy szoros baráti viszonyáról árulkodik: „Bugyuta bicinium, amelyben hosszú élete töprengéseit foglalja össze Babits szavaival és okulásul nagyon szeretett öccsének, Kárpáti Jánosnak küldi Szöllősy András.”



63. kottapélda. A „Bugyuta bicinium” első két frázisa.

¹⁴ Szöllősy András: *Nyolcvan hang Keresztury Dezsőnek*. 2 oldal, a Wilhelm András tulajdonában lévő kézirat másolata. (Lásd függelékek).

¹⁵ Szöllősy András: „Bugyuta bicinium...” *Muzsika* XLV/7 (2002. július): 10.

Szőllősy zenéje minden szempontból a babitsi szövegből fakad. A palindrom szavak a zenei dimenzióban egymás tükrői; és a szöveg jelentése szerint – minthogy regiszterben helyet cserélnek – ténylegesen „fejtetőre állnak” a periódus végére.

A Kárpáti által összeállított Szőllősy-műjegyzékben is szerepel az a mű, amely 1976-ban íródott – tehát jóval korábban, mint a nyolcvanas évek kórusmunkái, – de bemutatójára csak 1996. márciusában került sor.¹⁶ A műjegyzékben *Gábor első altatódala* címen megjelölt, máig kiadatlan munka szopránra, fuvolára, hegedűre és mélyhegedűre készült el. Ajánlása Kárpáti János legfiatalabb fiának, Gábornak szól. A vokális szólam szövegéül Weöres Sándor *Rongyszőnyegének*¹⁷ részlete szolgál. (64. kottapélda).

1

14 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 // 1 2 --> kvinttranszpozíció:

A - ludj, a - ludj, — ér - ted jön majd új tej - jel a hol - nap.

2

20 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 // 1 2 3 4 [...] inversus-kezdemény:

A szél - ben a sűr-göny-póz-nák ál - mo - san du - dol - nak.

3

29 5 6 7 8 9 10 11 12 // 12 11 10 9 8 7? folytatás az eredeti sorral: Rectus-inversus-kezdemény:

Al - ma, al - ma... — Ál - mod csu-pa é - des í - zet hoz - zon.

4

34 6? 5 4 3 2 1 // a sor nem ismétlődik tovább

Hárs - fa, hárs - fa... Ál - mod mint a hárs - fa il - la-toz - zon.

64. kottapélda. *Gábor első altatódalának* vokális szólama, illetve annak analízise.¹⁸

¹⁶ Kárpáti János: *Szőllősy András*. (Budapest: Mágus Kiadó, 1999). 166.

¹⁷ Weöres Sándor: *Rongyszőnyeg*. (Budapest: Magvető Kiadó, 1975).

¹⁸ Szőllősy András: *Gábor első altatódala*. 2 oldal, Kárpáti János tulajdonában lévő kézirat. (Lásd függelékek).

A vers négy versszaka Szöllősynél négy pszeudo-népdalsorba rendeződik. A népdalsorokon felül – a negyedik sor kivételével – egyetlen dodekafon *reihe*, illetve annak transzformációi alakítják a hangmagasságok szervezettségét. Bár a pszeudo-népdalsorok cezúrái ebben az esetben sem esnek egybe a *reihe* változatainak határaival, ehelyütt ez nem Szöllősy általános szokásából fakad, hanem a szöveg által előre definiált 14 szótagos sorokból. A tizenkéthangú *reihe* és a szövegi frázisok cezúráinak szinkronizátlanságából az következik, hogy az egyes pszeudo-népdalsorok egyre több – kettő, négy, illetve hat – hanggal „lógnak túl” a belső struktúrájukat alakító *reihéken*.

A hibrid vokális szólam két rétege egyértelműen hat egymásra; a *reihe* első transzpozíciója – az újstílusú népdal második sorának általános milyenségére rímelve – a felső kvinten indul, majd úgy fejlődik, hogy a – sor belső dinamikája szerinti kulminációt jelentő – *rectus-inversus*-transzformáció indulása éppen a harmadik népdalsor tetőpontjára essen.

A *reihe* következetes használata a pszeudo-népdal előrehaladása során egyre inkább megszűnik. Első két megszólalása még szigorúan dodekafon; a harmadik, *inversus*-kezdemény már visszacsúszik a sor eredeti alakjába; az ezt követő *rectus-inversus*-alakban két hang is „hibás”; a legvégére pedig egészen eltűnik.

E munka jellegét tekintve nem sokban különbözik az életmű többi alkalmi darabjától; egy önmagában zárt vokális szólamot egyszerű ritmikájú, polifon szövésű instrumentális anyag kísér. A műjegyzékben való szerepeltetése alighanem a szokványosnál hosszabb terjedelmének köszönhető, illetve Kárpáti Jánosnak tett kiemelt baráti gesztusként értelmezhető.

Konklúzió

Könnyen látható, hogy Szőllősy vokális-zeneszerzői gondolkodásának mindenkori velejárója a hivatkozás gesztusa. A Kodály-osztály tagjaként, illetve tágabb értelemben – többek között zenetudósi működését tekintve – Kodály általános elveit hirdető filozófként ez a magatartás még nem lehetett tudatos. A kodályi hangzásideál és szellemiség mint kész szimbólumrendszer állt Szőllősy rendelkezésére, ilyen módon negyvenes-évekbeli darabjait nem a tudatos kutató-zeneszerzői munka eredményeként, hanem egy jól elsajátított stílusban megírt epigon-művekként lehet tárgyalni.

Bár az ötvenes évektől kezdve egyre inkább fellelhetők nem-kodályos stílusjegyek, nagyon kevés számú zenedarabja – vagyis a mindennapi komponálás rutinjának hiánya – arra enged következtetni, hogy nem találta meg a megfelelő eszközeit a kodályi esztétikától való eltávolodáshoz; önmagát mint Kodály követőjét, nem pedig zeneszerző pályatársát látta.

Az államszocializmus szerencsétlen közege, illetve a mozgalmi dalokkal való kompromisszumokkal teli munka nyilvánvalóan még tovább nehezítették útkeresését. Jellemző módon a hatvanas évek végén, vagyis Kodály halála és a politikai helyzet enyhülése után jelentkezett a *Tre pezzivel* és a *III. Concertóval*, két olyan – később világhírnévűvé vált – darabjával, amelyekben első ízben saját zeneszerzői nyelvét keresve formálta absztrakt és időszerű zenei gondolatokká anyagait. A hetvenes évektől kezdve ezen az – eleinte kizárólag instrumentális műveket jelentő – zeneszerzői pályán haladt, zenetudósi munkájának intenzitása is törvényszerűen visszaszorult.

A vokális komponálás nyolcvanas évekbeli újralendülését külső hatás eredményezte; a *King's Singers*-felkérés előhívta Szőllősy a régmúlt idők zenéjére vonatkozó esztétikai, formai és karakterbeli asszociációit. Hangszeres művein megtanult széleskörű zeneszerzői tapasztalatából olyan vokális művek sorát alkotta, amelyek tudatosan nyúltak egy-egy zene- és szövegtörténeti jelenséghez. A korálra, zsoltárra, madrigálra való utalások mellett jól megfért a Dallapiccolától, vagy éppen Kodálytól kölcsönzött zeneszerzői eszközök alkalmazása. A hivatkozó magatartása ekkor már nem stílusgyakorlatokat eredményezett, hanem egy kutató-zeneszerző mestermunkáit, amelyek tudatosan lettek elhelyezve a nyugati zenetörténet fejlődésvonalán.

Függelékek

CANON PERPETUUS

PERTONOS

DESCENDENTE MODULATIONE ASCENDAT GLORIA

EMERICI FÖLDES

1. 2. 3. 4. 5. 6. 1. 2.

Határán ér, Im-rém, még
 semmi ség! Hej! jönnék boldog évek bősége - sen és szívesen szívesen, kővessék zengések,
 o hila dalt dalolnak az énekesek, az ünnepeket határán ér, mes - tes - nek!
 5. 6. 1. 2.
 Jófele el - tessék mindent Föld és min - dent megmagará - zó nagy tu - dós!
 Határán ér, Im-rém még semmi ség! Hej! jönnék... etc

Tuus amicus Andreas Pálffy
 hace tibi munera cantat.

1. függelék. A Földes Imrének dedikált végtelenített kánon.¹¹ 1 db A/4-es oldal, Wilhelm András tulajdonában lévő kézirat.

CANON PERPETUUS

PER TONOS

DESCENDENTE MODULATIONE ASCENDAT GLORIA

GEORGII

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51

E - des Gyutikám! Köszönöm szépen a
 szép muzsai-kát! Bár vol-nék oly ifjú len-dületű, mint ahogy a barabot
 fenyő - ja sa-gallja len-nem! Am-ke már vón hűgévaggonk és a
 no - támis éden módon ki-ván-ja Nokedaz ki dara-bokat, ahogy
 él - tes - sen soká az Jo - ton!
 (ahogy ne lehet bosszantani, amíg a rébusz
 megfejtés)
 Nagyon nagy szeretettel üdvözlök
 György Banti

2. függelék. A Kurtág Györgynek dedikált végtelenített kánon, az előző darab egy másik változata.²

² 1 db A/4-es oldal, Wilhelm András tulajdonában lévő kézirat.

Handwritten musical score for a canon, titled "Kánon". The score is written on ten staves, with the first staff indicating the key signature (one flat) and the time signature (common time). The lyrics are in Hungarian, and the score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. The lyrics are:

1. 2. 3. 4. 5. 6. 1. (6.)
 Kánon
 Kánon
 Kánon
 Kánon
 Kánon
 Kánon
 Kánon
 Kánon
 Kánon
 Kánon

The score is signed "V. S." at the bottom left.

3. függelék. A Bárdos Lajosnak dedikált végtelenített kánon, az előzőek egy harmadik variánsa.³

³ 1 db A/5-ös oldal, Wilhelm András tulajdonában lévő kézirat.

Resolutio.

The image shows a handwritten musical score titled "Resolutio." It consists of five staves of music. The notation is in a historical style, featuring various clefs, notes, rests, and accidentals. The score is divided into measures by vertical bar lines. The fifth staff ends with the word "etc".

4. függelék. A Bárdos-kánon partitúráként való realizálása.⁴⁴ 1 db A/4-es oldal, Wilhelm András tulajdonában lévő kézirat.

5. függelék. A Wilhelm Andrásnak dedikált alkalmi darab. ⁵

⁵ 1 db üdvözlőlap, Wilhelm András tulajdonában lévő kézirat.

6. függelék. A *Nyolcvan hang Keresztury Dezsőnek* című munka.⁶

⁶ 1 db A/4-es oldal, Wilhelm András tulajdonában lévő kézirat.

Bugyuta bicinium,
amelyben hosszú élete tőprengéseit
foglalja össze Babits szavai val és
okulálom nagyon szeretett öccsének
Kárpáti Jánosnak küldi

Szóllósy András

moderato $\text{♩} = 80$

"Kultúra"

Mica ada szombi-lom! bam! tom!

"A rit lak"

4 Pénztár

S. Rátz népe, amint festette - n

fin. lento $\text{♩} = 60$

Oh Szó! Oh Szó! jaigass, jaigass, jai-gass jai-gass

Oh Szó! Oh Szó! jai-gass,

jai-gass, alai-gass, kie-báli!

7. függelék. A Kárpáti Jánosnak ajánlott „Bugyuta bicinium”.⁷

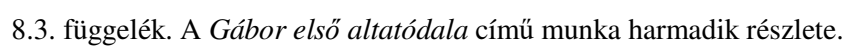
⁷ Szóllósy András: „Bugyuta bicinium...” *Muzsika* XLV/7 (2002. július): 10.

Handwritten musical score for "Gábor első altatódala" (Gábor's first altatódala). The score is written on ten staves, divided into two systems of five staves each. The top system includes staves for "Csavár (Soprano)", "Fé", "Vcllo", and "Va". The bottom system includes staves for "Csavár", "Fé", "Vcllo", and "Va". The music is in G major and 4/4 time. The score is marked with "p" (piano) and "f" (forte) dynamics. The title "Gábor első altatódala (Károlyi János)" is written in the top right. The composer's name "János Károlyi" is written in the bottom right. The score is numbered "8.1. függelék" and "8".

8.1. függelék. A Gábor első altatódala című munka első részlete.⁸

⁸ 2 db A/3-as oldal (itt három részletben befényképezve), Kárpáti János tulajdonában lévő kézirat.

8.2. függelék. A *Gábor első altatódala* című munka második részlete.



Bibliográfia

Bieliczkyne Buzás Éva: „Számvetés a Magyar Rádió és az új magyar zene évtizedeiről.” *Muzsika* XXXII/4 (1991. április): 425–444.

Breuer János: „Jegyzetlapok Szőllősy Andrásról.” *Magyar Zene* XLI/1 (2003.): 95–103.

Csengery Kristóf: „Miserere.” *Muzsika* XXVIII/8 (1985. augusztus): 42.

Dalos Anna: „A »Harmincasok« és az új zenei fordulat (1957-1967).” *Magyar Zene* XLIX/3 (2011.): 339–352.

_____: „A partvonalon kívül: A darmstadti új zenei kurzusok magyarországi recepciójáról (1957-1967).” *Muzsika* L/1 (2007. január): 18–22.

_____: „»Folklorisztikus nemzeti klasszicizmus« – egy fogalom elméleti forrásairól.” *Magyar Zene* XL/2 (2002.): 191–198.

_____: „Kodály-domináns? Egy új értelmezés.” *Magyar Zene* XLI/1 (2003. február): 63–74.

_____: „»Nem Kodály-iskola, de magyar.« Gondolatok a Kodály-iskola eszméjének kialakulásáról.” *Holmi* XVI/9 (2002. szeptember): 1175–1191.

_____: „Omaggio a Szőllősy.” *Muzsika* XLV/8 (2002. augusztus): 18.

Farkas Zoltán: „Búcsú Kroó Györgytől, Bach jegyében.” *Muzsika* XLV/9 (2002. szeptember): 27.

_____: „Korálok és harangok Szőllősy András életművében.” *Muzsika* XXXIX/3 (1996. március): 1–8.

_____: „Levél az őrzőkhöz.” *Muzsika* XLIX/2 (2006. február): 4.

Dobszay László: *A gregorián ének kézikönyve*. Budapest: Editio Musica Budapest, 1993.

_____: *A siratóstílus dallamköre zenetörténetünkben és népzeneinkben*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1983.

Fosler-Lucier, Danielle: „»Nemzeti tapintatlanság«: Bartók recepció és új magyar zene az 1950-es évek elején.” In: Gupcsó Ágnes (szerk.): *Zenatudományi Dolgozatok 1997–98* (Budapest: MTA Zenatudományi Intézet). 103–112.

Földes Imre: *Harmincasok. Beszélgetések magyar zeneszerzőkkel*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1969.

Kárpáti János: „Hangszeres dramaturgia Szőllősy András műveiben.” *Magyar Zene* XL/4 (2002.): 365–379.

_____: „Kortársaink műhelyében. Szőllősy András II. Visszatekintés.” *Muzsika* XVII/1 (1974. január): 28–31.

_____: *Szőllősy András*. Budapest: Mágus Kiadó, 1999.

_____: „Szőllősy András: Sonorità.” *Muzsika* XVII/2 (1976. február): 213–224.

_____: „Szőllősy András: Trasfigurazioni per orchestra.” *Muzsika* XIV/3 (1973. március): 309–321.

_____: „Szőllősy András vokális műveiről.” *Muzsika* XXVIII/9 (1985. szeptember): 1–9.

Keresztury Dezső: „Egy keserű barátunk.” *Dunántúli Napló* XXXIX/57 (1982. február 27.): 9.

Kodály Zoltán: „Mi a magyar a zenében?” In: uő. (szerk.): *Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok I.* Közr.: Bónis Ferenc. (Budapest: Zeneműkiadó, 1974). 78.

_____: „Népzene és műzene.” In: uő. (szerk.): *Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok II.* Közr.: Bónis Ferenc. (Budapest: Zeneműkiadó, 1974). 33–35.

Ligeti György: „Nonsense Madrigals.” In: Kerékfy Márton (szerk.): *Ligeti György válogatott írásai*. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2010). 439.

Malfatti, Dennis: „An analysis of György Ligeti's Nonsense Madrigals.” PhD disszertáció, Louisiana State University, 2004. (Kézirat).

Maróthy János: „Bemutató.” *Muzsika* XXVI/3 (1983. március): 38.

N.N.: *Amor Sanctus. Szent szeretet könyve. Középkori himnuszok latinul és magyarul.*

Ford.: Babits Mihály. Budapest: Magyar Szemle Társaság, 1933.

____: „Liber Usualis.” In: *Magyar Katolikus Lexikon. 11. kötet.* (Budapest: Szent István Társulat, 1993–2014).

____: „Phaedrus.” In: *Ókori Lexikon.* (Budapest: Franklin Társulat, 1902–1904).

____: „Stabat Mater.” In: *A Pallas Nagy lexikona. 15. kötet.* (Budapest: Pallas Irodalmi és Nyomdai Rt., 1897).

____: „Stabat Mater Dolorosa.” In: *Magyar Katolikus Lexikon. 11. kötet.* (Budapest: Szent István Társulat, 1993–2014).

____: „Pécsi kórusok ünnepi hangversenye.” *Dunántúli Napló* (1963. március): 5.

Nutter, David: „Madrigal-comedy.” In: Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 20. Vol.* (London: Macmillan Publisher Ltd., 1980).

Pálfi Csaba: *A halál és a gyász Szöllősy András műveiben.* DLA disszertáció, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2018. (Kézirat).

Péteri Lóránt: „Bensőséges szakmázás.” *Magyar Zene* XLIV/1 (2006.): 115–119.

____: „Zene, tudomány, politika: Zenetudományi Gründerzeit és államszocializmus (1951–1953).” *Muzsika* XLV/1 (2002. január): 16–22.

Porrectus: „Addio...” *Muzsika* XLV/7 (2002. július): 38.

Pöhlmann, Egert–West, Martin L.: *Documents of Ancient Greek Music. The Extant Melodies And Fragments Edited And Transcribed With Commentary.* Oxford: Oxford University Press, 2001.

Rajeczky Benjamin: *Mi a gregorián?* Budapest: Zeneműkiadó, 1981.

Strimple, Nick: *Choral Music in the Twentieth Century.* New Jersey: Amadeus Press, 2002.

Szabolcsi Bence: „Oszttyák és vogul dallamok – újabb adalék a magyar népi siratódallam problémájához.” *Ethnographia* XLVIII/4 (1937. április): 2–10.

Szöllősy András: „Bartók a zenetörténetben.” *Erdélyi Helikon* XIV (1941.): 275–278.

_____: „Emlékeztető Kodály Zoltán századik születésnapján.” *Irodalomtörténet* LXIV/4 (1982.): 757–758.

_____: „Erkel Ferenc.” *Éneklő Nép* III/11 (1950. november): 7–9.

_____: „Kodály klasszicizmus.” *Erdélyi Helikon* XV/12 (1942. december): 749–756.

_____: „Kodály kórusainak zenei szimbolikája.” *Magyar Zenei Szemle* III/2 (1943.): 35–44.

_____: *Kodály művészete*. Budapest: Pósa Károly, 1943. 76.

_____: „Népzenénk Középeurópában.” *Láthatár* VII/8 (1939. augusztus): 338–339.

Tallián Tibor: „Bartók Béla Szövetség.” In: U.ő. (szerk.): *Magyar képek. Fejezetek a magyar zeneélet és zeneszerzés történetéből 1940–1956*. (Budapest: Balassi Kiadó, 2014). 247–257.

Tokaji András: *Mozgalom és hivatal. Tömegdal Magyarországon 1945–1956*. Budapest: Zeneműkiadó, 1983.

Váczai Tamás: „A Vigilia beszélgetése Szöllősy Andrással.” *Vigilia* XLIX/3 (1984. március): 175–183.

Weöres Sándor: *Rongyszőnyeg*. Budapest: Magvető Kiadó, 1975.

Werner, Eric: *The Sacred Bridge. Liturgical Parallels in Synagoge and Early Church*. London-New York: Schocken Books, 1959.

Wilheim András: „Az egyéni szempont. Szöllősy András művészetéről.” *Magyar Zene* XLI/1 (2003.): 84–95.

_____: „Korunk Zenéje 1983.” *Muzsika* XXVI/12 (1983. december): 25–30.

A kottapéldák forrásainak jegyzéke

Allegri, Gregorio: *Miserere*. New York: Schirmer, 1899.

Auer Ildikó–Friss Gábor–Varga Károly: *Dalról dalra. Dalok úttörőknek*. Budapest: Ifjúsági Lapkiadó Vállalat, 1981.

Bartók Béla: *Öt magyar népdal énekhangra és zongorára*. Budapest: Zeneműkiadó, 1970. Z. 6341.

Bartók Béla–Kodály Zoltán: *Magyar népdalok*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1953. Z. 1175.

Bárdos Lajos: *Hellász*. Budapest: Zeneműkiadó, 1980. Z. 8609.

Dallapiccola, Luigi: *Quaderno musicale di Annalibera*. Milano: Edizioni Suvini Zerboni, 1971. S. 4959 Z.

_____: *Tempus Destruendi – Tempus Aedificandi*. Milano: Edizioni Suvini Zerboni, 1971. S. 7112 Z.

Erkel Ferenc: *Hazám, hazám*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1951. Z. 66.

Halász Kálmán: *Rákosi jár előttiünk*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1953.

Kodály Zoltán: *Bicinia Hungarica III*. Budapest: Zeneműkiadó, 1970. Z. 6336.

_____: *Te Deum*. Bécs: Universal Edition, 1936.

_____: *Kállai kettős*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1951. Z. 969.

_____: *Megkésett melódiák. Op. 6*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1955. Z. 1841.

_____: *Miserere*. Budapest: UMP Editio Musica Budapest, 1998. Z. 14 166.

_____: *Négy dal*. Bécs: Universal Edition, 1925.

_____: *Öt dal. Op. 9*. Bécs: Universal Edition, 1924. IZK 25.

_____: *Vegyeskarok*. Budapest: Zeneműkiadó, 1972. Z. 6725.

Kodály Zoltán–Vargyas Lajos: *Magyar népzene*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1951.

Maros Rudolf: *Sírató*. Budapest: Editio Musica Budapest, 1976. Z. 7399.

N.N.: *The Liber Usualis*. Solesmes: The Abbey of Solesmes, 1961.

Josquin des Prés: *Miserere*. New York: Schirmer, 1898.

Szőllősy András: *Aratódal*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1952. Z. 848.

_____: „Bárdos-kánon.” 1 db A/5-ös oldal, Wilhelm András tulajdonában lévő kézirat.

_____: *Békét akarunk*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1953. Z. 1370.

_____: „Bugyuta bicinium...” *Muzsika* XLV/7 (2002. július): 10.

_____: „Csendes kényébe.” *Valóság* III/12 (1947. december): 858–859.

_____: *Gábor első altatódala*. 2 db A/3-as oldal, Kárpáti János tulajdonában lévő kézirat.

_____: *Fabula Phaedri*. Budapest: Editio Musica Budapest, 1985. Z. 12 553.

_____: „Földes-kánon.” 1 db A/4-es oldal, Wilhelm András tulajdonában lévő kézirat.

_____: *Kolozsvári éjjel. Elégia énekhangra és fúvósötösre*. Budapest: BHKZ, 2014.

_____: „Ligeti-kánon.” 1 db A/4-es oldal, Wilhelm András tulajdonában lévő kézirat.

_____: *Miserere*. Budapest: Editio Musica Budapest, 1985. Z. 13 066.

_____: *Nyolcvan hang Keresztury Dezsőnek*. 1 db A/4-es oldal, Wilhelm András tulajdonában lévő kézirat.

_____: *Nyugtalan ősz*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1959. Z. 2855.

Szőllősy András: *Planctus Mariae*. Budapest: Zeneműkiadó, 1982. Z. 12 407.

_____: *Resolutio*. 1 db A/4-es oldal, Wilhelm András tulajdonában lévő kézirat.

_____: *Rákosi köszöntése*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1951. Z.965.

_____: *Töredékek*. Budapest: Editio Musica Budapest, 1988. Z. 13 226.

_____: *Tristia. Maros-sírató*. Budapest: Editio Musica Budapest, 1983. Z. 12 785.

_____: „Wilheim-kánon.” 1 db üdvözlőlap, Wilhelm András tulajdonában lévő kézirat.