

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28-as számú művészet- és művelődéstörténeti besorolású doktori iskola

A STABAT MATER SZÖVEG  
FELDOLGOZÁSAI  
KÁROLYI PÁL KOMPOZÍCIÓIBAN

NÉMETH ZSUZSANNA

TÉMAVEZETŐ: DR. MOHAY MIKLÓS

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2024



# Tartalomjegyzék

Köszönetnyilvánítás .....	III
Bevezetés .....	V
1. Károlyi Pál életrajza a hangszeres és az oratorikus kompozícióinak tükrében .....	1
2. Kórusművek áttekintés	
2.1. Első alkotóperiódus (1956–1967).....	8
2.2. Második alkotóperiódus (1968–1988).....	14
2.3. Harmadik alkotóperiódus (1989–2013).....	23
3. Bevezető a Stabat Materekhez és a Dies illához .....	32
4. A négy Stabat Mater és a Dies illa	
4.1. Stabat Mater hatszólamú vegyeskarra, orgonára, zenekarra (1980).....	35
4.2. Stabat Mater vegyeskarra és orgonára (2004) .....	61
4.3. Stabat Mater nőikarra (2007).....	74
4.4. Stabat Mater vegyeskarra (é.n.).....	85
4.5. Dies illa (1999).....	102
5. Összegzés .....	106
Függelék	
1. Stabat Mater latin szövege és két fordítása .....	108
2. Károlyi Pál kórusműveinek kronológiai táblázata.....	110
3. Kották	
Károlyi Pál: Stabat Mater hatszólamú vegyeskarra, orgonára és zenekarra (1980)..	119
Károlyi Pál: Stabat Mater vegyeskarra és orgonára (2004).....	138
Károlyi Pál: Stabat Mater a cappella nőikarra (2007) .....	149
Károlyi Pál: Stabat Mater vegyeskarra (é.n.) .....	154
Károlyi Pál: Dies illa (1999).....	162
4. Jogutódok hozzájáruló nyilatkozata .....	174
Bibliográfia.....	178



## **Köszönetnyilvánítás**

Szeretném a köszönetemet kifejezni mindenekelőtt témavezetőmnek, Mohay Miklós zeneszerzőnek, aki magas szakmai tudásával, stilisztikai és helyesírási meglátásaival végig szeretettel, türelemmel és odafigyeléssel segítette a munkámat.

Köszönettel tartozom Dallos Annának, aki a disszertáció formai követelményeire vonatkozó részletes dokumentum segítségével nélkülözhetetlen információkkal látott el az elemzés alatt.

Hálás vagyok Berlász Melinda zenetörténésznek, aki már a disszertáció írását megelőzően is bátorított a témaválasztással kapcsolatban, és a további időszakban szakmailag és emberileg is támogatott, tapasztalatait megosztotta velem.

Szíves köszönet Károlyi Pálnénak a kéziratos és nyomtatott kották rendelkezésemre bocsátásáért és a fontos életrajzi momentumok megosztásáért.

Károlyi Pál örökösei, Károlyi Zsuzsanna, Károlyi Zsófia, Károlyi Tamás és Károlyi Pálné mindannyian hozzájárultak az általam vizsgált művek kottáinak mellékletben való közléséhez. Disszertációm nem készülhetett volna el szíves engedélyük nélkül.

Köszönöm Dr. Kelecsényi László önzetlen felajánlását, aki elkészítette számomra a Stabat Mater szó szerinti magyar fordítását.

Irodalmi kérdésekben Szántó Líviával konzultáltam, nagyon köszönöm az érdekes és értékes beszélgetéseket.

A dolgozat szerkesztésében Szebellédi Zsófia tapasztalt munkájára támaszkodhattam, a tézisek angolra fordításánál Vas Veronika angoltanár segítségét vettem igénybe.

Hálás köszönetem Juhász János barátomnak, aki a kottagrafikák elkészítésében két éven keresztül mindennapi segítségemre volt, továbbá szakmai eszmecseréink során sok új javaslattal látott el.

Köszönöm barátaimnak, Tóth Annának és Zámbó Anitának, hogy szakmai és technikai segítségüket adták a dolgozatom megvalósításához.

Köszönöm a Budapesti Vándor Kórus támogató türelmét és szeretetét.

Nagyon köszönöm gyermekeimnek –Vass Boros Leának, Boros Bertalannak, Vass Zentének és Vass Mersének –, hogy szeretetteljes, segítőkész háttérrel biztosítottak az elmúlt évek alatt.

Kiemelten köszönöm férjemnek, Vass Istvánnak az irántam való szeretetét, türelmét, munkám során tapasztalt, mindenben kiterjedő segítségét. Személyes, mindennapi támogatása nélkül disszertációm nem készülhetett volna el.

Hálával tartozom szüleimnek és nagynénémnek, hogy az együtt töltött földi idő alatt hittek és bíztak bennem. Ez hatalmas erőt adott.

Végezetül, de nem utolsó sorban a Stabat Mater dolorosa szekvencia feldolgozásaival foglalkozó disszertációmát megboldogult Dolora nővérnek (Németh Mária Magdolna nagynénémnek) ajánlom mély hálával és szeretettel.

Németh Zsuzsanna

2023.12.13.

## Bevezetés

Doktori disszertáciomban a 2015-ben elhunyt, életében és halála után is méltánytalanul kevésbé ismert Károlyi Pál zeneszerző, zenepedagógus *Stabat Mater* siralomének öt kórusra írt megzenésítését mutatom be. Ritkaságnak számít, hogy egy zeneszerzőt többször megihlet a *Stabat Mater* szekvencia, így az alkalmazott szöveg fényében érdekesnek találtam egyenként és a műveket összehasonlítva is kitérni a kompozíciók elemzésére, megfigyelni, hogy milyen harmóniai és dallami elemeket használ a szerző az azonos szövegrészeknél, vannak-e olyan hangzások, hangzatfűzések, amelyek szinte névjegyei a zeneszerzőnek, illetve melyek azok a technikák, amelyeket feszültség fokozása, vagy éppen oldása céljából használ.

Károlyi Pál kórusműveivel 2016-ban találkoztam először. Második felesége, Károlyi Pálné bocsátott a rendelkezésemre egy kottacsomagot, miután megtudta, hogy szívesen foglalkozom kortárs zeneszerzők műveinek bemutatásával. A zeneszerző neve ismerősen csengett számomra, de kórusra íródott kompozícióit egyáltalán nem ismertem. A művek átnézése során egyértelművé vált a zeneszerző vitathatatlan zenei és intellektuális szellemisége. A kórusok áttekintése közben találtam rá a négy, különböző apparátusra írt *Stabat Materre*, illetve a *Dies illa* kompozícióra. A dolgozat fő része tehát ezzel az öt zenei alkotással foglalkozik, a négy *Stabat Mater*-kompozícióval mélyrehatóan, a *Dies illa* című kórusra, trombitákra, üstdobra és orgonára komponált művel érintőlegesebben, mivel szövegösszeállítása csak részben használja fel a *planctus* versszakait.

A kutatás elsődleges és általános célja, hogy a teljesség igénye nélkül rámutasson Károlyi Pál munkásságára, így a téma kifejtése előtt kronológiai sorrendben haladva, az életrajzi vonatkozásokba beleágyazva kitérek a fontosabb hangszeres és oratorikus kompozícióira. Következő lépésként, alkotóperiódusokra bontva, átfogóan bemutatom a kottaformátumban fellelhető, kórusra írt műveket, hiszen csakis így lehet a *Stabat Mater* himnuszt tartalmazó változatok zenei nyelvét megérteni, stilisztikailag elhelyezni az életműben. Végezetül, elérkezve a disszertáció központi szegmenséhez, kitérek az öt változatra.

Az Erkel-díjas és a Magyar Köztársaság Érdemrend Lovagkeresztjével kitüntetett Károlyi Pál munkássága igen gazdag, több, mint kétszáz kompozíciót tartalmaz. Ezek egy részét az elmúlt években digitalizálták, így ezeket mostantól a Magyar Művészeti Akadémia szakkönyvtárában lehet megtekinteni.

A kutatómunkámat nagyban megkönnyítette a Károlyi Pál családjával ápolt aktív

kapcsolat. A családtagok írásbeli beleegyezésükkel lehetővé tették, hogy kutassam a zeneszerző életművét, bármikor betekintést nyerhessek műveinek kézzel írott és digitalizált kottáiba, továbbá hozzájárulásukat adták a részletesen tanulmányozott művek kottáinak mellékletbe való csatolásához.

A kutatással kapcsolatban azonban nehézségek is adódtak. Károlyi Pál darabjainak bemutatója után – amelyek nagyobb százalékban hangszeres kompozíciók voltak – egy-egy terjedelmesebb cikk megemlékezett az előadásokról a *Parlando* és a *Muzsika* című folyóiratok hasábjain, de kórusműveivel foglalkozó írásokról nincs tudomásom. Jelen disszertáció befejezése előtt készítette el Károlyi Pál zongoradarabjaival foglalkozó szakdolgozatát a szerző unokája, Sophia Philippzig,<sup>1</sup> de tárgykörét tekintve érintőlegesen sem foglalkozik a kórusművekkel és az öt, e disszertáció központi témáját alkotó művel. Dalos Anna 2020-ban megjelent *Ajtón lakattal* című zeneszerzéstörténet feldolgozásában<sup>2</sup> említést tesz Károlyi néhány művéről,<sup>3</sup> de ezek a kompozíciók is kizárólag Károlyi hangszeres repertoárjából kerültek ki. A kórus illetve miseirodalom tekintetében Horváth Márton Levente *Egy műfaj illegalitásában*<sup>4</sup> című kötete foglalkozik még Károlyi két miséjével.<sup>5</sup> Az imént felsorolt szakirodalmakon kívül más forrás nem állt a rendelkezésemre, így szakirodalom és forrásanyag hiányában az analízisek során leginkább a saját munkámra hagyatkozhattam.

A szakmai munkámat kiegészítve az elmúlt években kórusaimmal, a Budapesti Vándor Kórusal és a Wesley Scholával megvalósítottuk néhány Károlyi-kórusmű ösbemutatóját (*Ave maris stella*, *Stabat Mater* vegyeskarra és orgonára, *Ave Maria*, *Dies illa*), amelyek szintén segítettek a témában való elmélyülésemre, a zeneszerző kompozíciós technikájával való ismerkedésemre. A koncertekre való felkészülés nagy koncentrációt és alapos felkészülést igényelt mindenki részéről, mert a kórusművek nehézségi foka ezt maximálisan megkövetelte.

A dolgozat szerkezeti felépítése tükrözi a kutatás folyamatát. Először áttekintettem Károlyi Pál hangszeres kompozícióit, amit a kórusművek analízise követett. Ezek után tértem át a *Stabat Mater*-kompozíciók és a *Dies illa* elemzésére.

---

<sup>1</sup> Sophia Czifra-Philippzig: *Pál Károlyi und sein Klawierwerk*. Szakdolgozat. Salzburg: Universitat Mozarteum, 2019.

<sup>2</sup> Dalos Anna: *Ajtón lakattal. Zeneszerzés a Kádár-kori Magyarországon (1956–1989)*. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2020.) 142.

<sup>3</sup> *Toccata furiosa* (1969), *Accenti* (1969), *Triptongus 2* (1970), *Contorni* (1970), II. vonósnégyes (1970).

<sup>4</sup> Horváth Márton Levente: *Egy műfaj illegalitásában. Miskompozíciók Magyarországon 1949–1968 között*. (Budapest: Liszt Ferenc Zenművészeti Egyetem, 2017.)

<sup>5</sup> *Missa in memoriam diei 23. Octobris, Missa brevis*.



Az elemzett szakaszoknál a legtöbb esetben kottairó programmal készített ábrákat használok, amelyek könnyebben értelmezhetővé teszik a szöveges magyarázatokat. A zeneelméleti elemzéseknél Gárdonyi Zsolt–Hubert Nordhoff Összhang és tonalitás című könyvében használt szimbolikarendszert vettem alapul, amelynek alkalmazása egyértelműbbé tette és megkönnyítette a hangnemi keret nélküli zeneművek akkordjainak jelölését.

A Stabat Mater-elemzésekhez Dr. Kelecsényi László latin–magyar szakos középiskolai tanár felajánlotta az erre a célra készült fordítását. A műfordítások legtöbb esetben nem pontosan adják vissza a latin textus szó szerinti jelentését, így ez a lehetőség hatalmas segítség volt számomra a művek analízise során.

Az előzőekben felsorolt okok miatt Károlyi Pál kórusművei és a Stabat Mater textust feldolgozó alkotásai egyáltalán nem épültek be a köztudatba. A doktori disszertáció remélhetőleg hozzájárul ahhoz, hogy szélesebb körben rávilágítson a zeneszerző munkásságára, felkeltse a zenésztársak, karvezető kollégák érdeklődését a kompozíciók megismerése iránt, és ösztönözze őket a művek bemutatására.



## 1. Károlyi Pál életrajza a hangszeres és az oratorikus kompozícióinak tükrében

Károlyi Pál (eredeti nevén Pucser Pál) zeneszerző 1934. június 9-én született Budapesten. Zenei tehetségét anyai ágon örökölhette, hisz felmenői között megtalálható Hir Sári zongoraművész (1896–1978) és Kazacsay Tibor zongoraművész–zeneszerző (1892–1977). Több területen is kiemelkedő kreativitással volt megáldva. Anyai vonalon a zenei talentum mellett képzőművészeti adottságokat is örökölt, amelyek egy ideig a festészet, illetve az építészmérnöki tanulmányok irányába ösztönözték. Középiskolai magyar tanára viszont az irodalmi érdeklődését erősítette tanítványában, író akart faragni belőle. Ez a sokrétű tehetség igen kifinomult látásmódot, érzékeny személyiséget eredményezett.

Károlyi Pált a zeneszerzés már 11 éves korától kezdve foglalkoztatta. Ez irányú érdeklődését próbálta eltitkolni szülei elől. Édesanyja egyszer megtalálta a kis kompozíciókat, amiket Illés Árpád (1908–1980) festőművész barátjának mutatott meg. Illés jól ismerte Szervánszky Endre (1911–1977) zeneszerzőt, így elvitte neki a gyermek Károlyi alkotásait. Szervánszky megkereste Károlyi édesanyját, és a biztatására a VI. kerületi Állami Általános Fiúgimnáziumból az Erkel Ferenc Zeneművészeti Szakközépiskola és Zenei Gimnázium második évfolyamába íratta át fiát. Károlyi itt először zongorát tanult, és csak az érettségi letétele után, 1953-ban kezdte meg zeneszerzői tanulmányait Szelényi Istvánnál (1904–1972). Szelényi az ötvenes években zeneszerzőként alig hallatott magáról, pedagógiai és tudományos munkáit azonban kiemelkedő szinten folytatta.<sup>1</sup> Károlyi mindvégig úgy emlékezett vissza, hogy a kezdeti évek emocionális és zenei szempontból is meghatározóak voltak számára, első tanára pedig a legkiválóbb mestere volt.<sup>2</sup>

1956-ban nyert felvételt a Zeneművészeti Főiskolára, ahol négy és fél éven át Viski János (1906–1961) volt a zeneszerzés tanára. Viski otthona a fiatal zenészek találkozóhelye volt. Külföldi útjain lelkesen gyűjtötte az új hangfelvételeket, kottákat, amiket aztán az együtt töltött órákon átgondolt és alapos elemzésekkel tárt a megjelent hallgatók elé. Károlyi Pál is rendszeres vendége volt ezeknek az eseményeknek, melyekből aztán új zeneszerzői ötleteket, inspirációkat kapott.<sup>3</sup>

1957-ben a főiskola tervbe vette az 1956 emlékére írt hattételes miséjének bemutatását.<sup>4</sup> Sajnos azonban a politikai helyzet gyors változása miatt erre nem kerülhetett

---

<sup>1</sup> Kroó György: *A magyar zeneszerzés 25 éve.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1971) 99.

<sup>2</sup> Károlyi Pál szakmai önéletrajza.

<sup>3</sup> Berlász Melinda szóbeli közlése.

<sup>4</sup> Missa in memoriam diei 23. Octobris

sor. Horváth Márton Levente véleménye szerint a szólistákra, vegyeskarra és zenekarra komponált mű hatalmas vállalkozás volt a zeneakadémia kezdő hallgatója számára. A nagyszabású alkotás igazi tanulódarab, melyben a romantikus alapok ugyanúgy felfedezhetőek, mint az atonalitás csírái. Tételei stilisztikailag még nem egységesek, de mindenképpen magas hangszerelési és formatani tudásról árulkodnak.<sup>5</sup>

Viski korai halála után Farkas Ferenc (1905–2000) lett a zeneszerzés tanára, aki egészen a diploma megszerzéséig egyengette útját. Még a Zeneakadémián komponálta *Zongorás kvintettjét In memoriam Professor Viski János* alcímen, amely Károlyi önéletrajzi dokumentuma szerint az első olyan darabja volt, amely a merész diszszonanciakezelése és a meglepő akkordfűzéseken alapuló harmóniavilága miatt szokatlannak tűnt zenei környezetében.<sup>6</sup> Az eddigi ismereteim szerint sajnos sem kotta, sem pedig hangfelvétel nem maradt hátra a műből.

Károlyi 1961-ig volt a Zeneakadémia zeneszerzés tanszakának hallgatója, diplomáját 1962-ben kapta kézhez. Ezután két évig egy ófrancia széphistória, az *Aucasin és Nicolette* című oratorikus darab komponálása foglalkoztatta. Az oratórium műfaja nagyon gazdag lehetőséget adott a számára. Kipróbálhatta magát egy új drámai stílusban, amely a zeneszerzésben eddig nem ismert és nem alkalmazott formátum megvalósítására inspirálta. Maros Rudolf, a Magyar Rádió akkori zenei lektora egyből felismerte a műben rejlő értékeket, és bemutatásával kapcsolatban támogatásáról biztosította a fiatal zeneszerzőt.<sup>7</sup>

A zeneszerzői munka mellett oktatói munkát is folytatott. A Fővárosi Zeneiskola Szervezet tanára lett, a XI. kerületben töltött be pedagógusi állást egészen 1978-ig, Vácra költözése évéig. Oktatási területei között szerepelt a zongora, a zeneelmélet és a zeneszerzés. Olyan ifjú komponistákkal is foglalkozott, akik a nála eltöltött tanórák után e minőségükben már a zeneakadémiai felvételin debütáltak (pl. Nógrádi Péter).

Zeneszerzői munkássága három nagyobb korszakra bontható. Az első korszak (1957–1967) még a zeneakadémiai tanulmányok utóhatásaként megmutatkozó kodályi és bartóki örökségen alapul. Noha tudjuk, hogy Károlyi határozottan kereste már a nyitáshoz, az új megnyilvánuláshoz vezető utat zeneszerzői tevékenységének e korai periódusában is, ez az időszak mégis inkább archaizáló, mintsem a megújuló alkotásokról szól. Az előzőekben

---

<sup>5</sup> Horváth Márton Levente: *Egy műfaj illegalitásban*. (Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2017.) 109.

<sup>6</sup> Károlyi Pál szakmai önéletrajza. 1.

<sup>7</sup> A Magyar Rádió 1969-ben felvételt készített a darabból, ahol a MÁV Szimfonikus Zenekart Erdélyi Miklós vezényelte, Andor Éva, Szirmai Márta, Réti József és Dene József voltak a szólisták.

említett művein kívül ebből az időszakból származik első vonósnégyese, három nagyzenekari kompozíciója, két táncdallamokra írott triója és néhány zongoradarabja.

Zeneszerzői koncepciójában a kiugró változást Bengt Hambraeuszal (1928–2000) való találkozása hozta meg számára. Hambraeus a legújabb irányvonalakat követte zenéjében. Érdeklődéssel fordult a régizene felé, de emellett az akusztika, az elektronikus stúdiótechnikák és az avantgarde zenei kutatások ösztönözték.<sup>8</sup> Károlyi *Introduzione ed Allegro* című műve 1965-ben a Harmonien Filharmonikus Zenekar fennállásának 200 éves jubileumára készült Edvard Grieg emlékének ajánlva. Erre az alkalomra Bergen városa egy nemzetközi zeneszerzőversenyt hirdetett meg, amin Károlyi alkotása 2. helyezést ért el. 1966-ban meghívást kapott Norvégiába, darabjának bergeni bemutatójára. Ez lehetőséget nyújtott számára, hogy személyesen is találkozzon az általa mélyen tisztelt és nagyon sokra tartott svéd orgonaművész-zeneszerzővel, Bengt Hambraeuszal először Bergenben, majd egy későbbi külön meghívás alkalmával Stockholmban. Hambraeus nyitott zenei szemlélete, merész kísérletezései hagyományos hangszereken, illetve az elektronikus zene komponálásában tanúsított mély elszántsága új dimenziókat nyitott Károlyi Pál amúgy is fogékony zenei gondolkodásában. Az együtt töltött időszak alatt inspiráló szakmai kapcsolat és mély emberi korreláció alakult ki közöttük. Két hetet tölthetett Stockholmban, ahol Bengt Hambraeus barátsága mellett Ingvar Lidholm, az ottani főiskola zeneszerzés professzorának szakmai támogatását is élvezte. Stockholm az akkori Európa egyik modern zenei központja volt. Az ott eltöltött idő hatására Károlyi új ötletekkel, elszántsággal, lendülettel, inspirációkkal felvértezve, lelkesen vetette bele magát újra a komponálásba.

Az akkori, különösen a nyugati országoktól tudatosan elszigetelt magyar zenei életben nagy lehetőség volt számára külföldi zeneszerzőkkel, zenei irányzatokkal találkozni. Károlyi önéletrajzában ezt írta: „A stockholmi élmények, újjenei hangversenyeken, rádiófelvételeken való részvétel zeneszerzői pályafutásom alakulására a legnagyobb hatással volt.”<sup>9</sup>

1967-ben komponált és Hambraeusnak ajánlott. *II. vonósnégyese* egyfajta reminiszenciája az ott megérezett és megértett zenei szemléletnek. Tulajdonképpen ezt tekinthetjük a második zeneszerzői időszak (1967–1988) kezdetének, amelynek alkotásai kevés kivétellel inkább a hangszeres darabokra fókuszálódtak. A kompozíciók az avantgarde irányzat megvalósításának széles skáláját reprezentálják. Sok esetben pontos metrumkeretek

---

<sup>8</sup> Patrick Cardy, Betty Nygaard King, Stephen C. Willis: „Bengt Hambraeus.” <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/bengt-hambraeus-emc> (2024.01.06.)

<sup>9</sup> Károlyi Pál szakmai önéletrajza. 2.

között a hangok megszólaltatásának változatos lehetőségeit zeneszerzői utasítások kísérik (*Motivo 2*, szóló hegedűre). Más helyen Károlyi az aleatorikus instrukciók kíséretében hagyja szabadon érvényesülni a zenészeket (*Contorni*, fagottra és zongorára), de az is előfordul, hogy elektronikus eszközöket, tér- és a fényhatásokat épít be kompozíciójába (*Notturmo*, nőikarra).

A darmstadti nyári zenei kurzusok már a kezdeti időszakban is jelentősen megosztották a hazai zenésztársadalmat. Károlyi 1972-ben jutott ki a rendezvényre, és az ott hallott előadások, koncertek tovább erősítették benne a már addigra kibontakozófélben lévő új zenei elképzeléseit.

Az 1960-as évek végén és az 1970-es évek elején már erőteljesen megfigyelhető volt a magyar zene nyitása az új lehetőségek felé, eddig nem ismert zenei diszciplínák megjelenése (dodekafónia, szerializmus, punktualizmus, aleatorika, elektronikus zene, stb.). Ez a folyamat jó hatással volt darabjai hazai fogadtatására. Kompozícióit sorra bemutatták, bár eleinte inkább a régebbi darabjaihoz nyúltak az előadók, amelyeket addigra ő már maradinak, túl konzervatívnak tartott. Néhány zenekari darabja kivételével szinte minden művét kiadták, műsorra tűzték. Az 1973-ban újonnan megalakult Liszt Ferenc Társaság egyik ünnepi hangversenyén (1974) felhangzott a nagy sikert aratott, fagottra és zongorára íródott *Contorni*, amely az avantgarde-ot képviselte a koncerten. Ekkor írta meg utolsó nagyzenekari művét, a *Consolatiót*, amelyet a Szombathelyi Szimfonikus Zenekar mutatott be Petró János vezetésével. A Liszt Ferenc Kamarazenekar Rolla János irányításával *Concerto* vonószekari alkotását tűzte műsorra. Károlyi így emlékszik vissza erre az időszakra:

A Muzsika folyóirat többoldalas beszámolóval is megtisztelte egy-egy művem bemutatását, szerzői lemez készült műveimből<sup>10</sup>, és állami megrendeléseket kaptam művek komponálására, a prágai Magyar Intézetben előadást tartottak munkásságomról...<sup>11</sup>

Majd egy művészi hullámvölgy következett. Időszakosan megszakította a kapcsolatot a kiadókkal, motivációja a zeneszerzésben is alábbhagyott. Az 1980-ban komponált *Stabat Materrel*, az 1982-ben befejezett *Út* című fuvola-, cselló-, csembalótrióval, továbbá néhány szólóhangra és kísérő hangszerekre ihletett kompozícióval egy termékeny időszak zárult le. Még határon túli felkéréseit is mellőzte. Legutolsó külföldi útja hatására 1985-ben megírta

---

<sup>10</sup> Károlyi Pál. *Consolatio, Epilogus, Triptongus 3a, Triptongus 3b*. Budapest: Hungaroton kiadó, 1976.

<sup>11</sup> Károlyi Pál szakmai önéletrajza. 3.

Nyugat-Berlin egyik leghíresebb körútjáról, a Kurfürstendammról elnevezett művét *Fern vom Ku'Damm* címen ütőzenekarra és orgonára. 1988-ban a *Cantus* című duóját F-kürtre és zongorára, pár hónappal később *Ritornello* című művét öt szaxofonra, és ezzel kimerült ennek periódusnak a zenei termése. Két év teljes hallgatás következett.

A visszavonulás időszaka sok kérdőjelet és bizonytalanságot hagyott maga után. Még nem teljesen konzisztensen, de már elmélyülten kereste az új irányt, amelyben úgy ötvözhetette addigi tapasztalatait nyitott látásmódjával, hogy az egy letisztult, érett egységet eredményezzen további munkáiban. Mindenképpen ragaszkodni akart addig tapasztalt újszerű személyes meggyőződéséhez, de határozottan el akart távolodni a részéről effektuszenének nevezett irányzatoktól, és a klasszikus egyetemes értékekhez visszakanyarodó eszközöket kereste.

A pozitív változást Petró János zeneszerző–karmester hozta meg számára, aki docensi pozíciót felajánlva oktatni hívta a szombathelyi Berzsényi Dániel Tanárképző Főiskola zenei tanszékére. Ennek hatására 1989 decemberében Pomáztól Nardára, egy Szombathelyhez közeli, határ menti horvát faluba költözött, ahol az új környezet és az inspiráló zenei közeg hatására lassan visszatért motivációja a zeneszerzéshez. Életrajzában így jellemezte ezt az új alkotókorszakát: „Az 1990-es év kezdetétől élek itt, s én, akinek 1988-ban már nem volt kedve elmenni Nyugat-Berlinbe zenekari művem bemutatására, újra, ha keservesen is és kétségektől gyötörve, komponálni kezdtem.”<sup>12</sup>

Ezzel életének új, és egyben legtermékenyebb időszaka kezdődött meg. 1992-ig főleg zongoradarabokat komponált, melyek egy része önálló előadási darab (*An Alice*, 1990, *Modelle*, 1991, *Klavierstücke*, 1992), másik része viszont több kompozíciót tartalmazó pedagógiai munka (*Silhouetten*, 1991, *Reminiszenzen*, 1991, *Jugendalbum*, 1992).

Az 1990-es évek elejének a gyümölcse még néhány liturgikus gyakorlatra használt darab. Az egyházzenei művek inspirációjának magyarázata a Berzsényi Dániel Főiskolán beinduló egyházzenei képzéssel hozható összefüggésbe, amelynek vezetésével Károlyi Pál zeneszerzőt bízták meg.

1992-ben egy berlini nemzetközi zeneszerző versenyen *Modelle* című zongoraműve második helyezést ért el. 1993-ban ugyanennek a Berlini Napoknak a meghívott vendége volt, ahol a harmonizálás tematikájával foglalkozó előadás megtartására kérték fel a szervezők. Ebből az alkalomból egy német gyermekdal tizenkilencféle harmonizációs

---

<sup>12</sup> I.h., 5.

variációját készítette el. Ezen a rendezvényen szólalt meg először *Zueignung* (1992) című zongoradarabja is.

Az igazi, látványos áttörés 1993-ra tehető. További darabok láttak napvilágot, bemutatók szerveződtek. Vonósnégyeseinek száma kettőről ötre bővült, amelyekből az utolsó életének záró darabja. Ezekon kívül több mint húsz kamarazenei összeállítás gazdagítja alkotói korszakának ezt a szakaszát. Különleges és izgalmas színeket és kombinációkat találunk a hangszerválasztás vonatkozásában. A hagyományosabb hegedű–zongora, fuvola–zongora mellett megjelenik blockflöte–zongora, furulya–zongora, hegedű–fagott, cimbalom és valamilyen klaviatúrás hangszer párosítása is. A trióknál az egyik legkülönlegesebb megoldása *A magyarországi táncok a „Linus dalgyűjteményből”*<sup>13</sup> (2008) cimbalomra, csembalóra és orgonára a cimbalomművészek új generációjának kiemelkedő tagjának, Ginzery Enikőnek ajánlva. Mindenképpen szembetűnő változás a harmadik alkotó korszakában, hogy kifejezetten megnövekedett azoknak a kompozícióknak a száma, amiket hangszeres előadóknak vagy tanítványainak ajánl (pl. Lugosi Zsófia – hegedű, Hornung Dóra – hegedű, Détári Anna – fuvola, Nagy Noémi – fuvola, Móri Beáta – cimbalom, Rác Aladár – zongora), vagy tanítványainak (Máté Judit, Somfay Elemér – karnagyok) és családtagjainak (Editnek, feleségének, Zsuzsi és Zsófi lányainak és unokáinak) dedikál.

Az 1994. év új zenekari művek ősbemutatóját hozta. Szombathelyen a Szombathelyi Szimfonikusok bemutatták az 1982-ben a rádió megrendelésére készült *Eszmélet* című darabot, továbbá a *Consolatio* és az *Aucasin és Nicolette* oratórium hangversenytermi előadása is megtörtént. A 2000-es évek elejét gazdagítja még három, nagylélegzetű, szintén oratorikus mű (*Psalmus in MMII*, 2002, *Siratóének Magyarországról*, 2008, *Pater noster*, 2010), de ezek közül csak a *Psalmus* bemutatójára került sor 2003-ban.

A Károlyi Pálról alkotott értékelésünkben nem hiányozhat tanári munkássága. Személyisége a hallgatókkal való órák alkalmával megnyílt, kiteljesedett. Olyan világot nyitott meg számukra emberségben és tudásban, amire mindig jó szívvel és hálával emlékeznek. A XI. kerületben végzett oktatói munkásságáról már volt szó a fejezet elején, de igen alapos, szerteágazó munkát folytatott a szombathelyi Berzsényi Dániel Tanárképző Főiskolán is. Komoly, részletező kiadványokat szerkesztett, amivel segítette növendékeit a vizsgákra való felkészülésben (*A többszólamúság kezdetei és a motetta, Egyházi zene–Misék, A szimfónia*)<sup>14</sup>, valamint összeállította négyrészes összhangzattan gyűjteményét,

---

<sup>13</sup> Falvy Zoltán: *A Linus-féle XVIII. századi táncgyűjtemény*. (Budapest: Akadémia Kiadó, 1957.)

<sup>14</sup> Mindhárom jegyzet a szombathelyi Berzsényi Dániel Főiskola Zenei Tanszékének gondozásában jelent meg 2000-ben.



amely nem a szabályokon, hanem az élő zene tanulmányozásán és alkalmazásán keresztül viszi közel az érdeklődőt a szokványos vagy rendhagyó elméleti megoldásokhoz. Eleinte egy egyszerű összefoglaló jegyzetnek indult, de ahogy egyre elmélyültebben dolgozott munkáján, világossá vált számára, hogy sok olyan hiányosság van még, amivel az eddigi gyűjtemények nem annyira foglalkoztak, vagy nem olyan oldalról közelítették meg a témát, ahogy azt ő logikusnak, illetve kimerítőnek találta volna. A jegyzet egyelőre kiadatlan.

Károlyi Pál 2015. június 2-án hunyt el hosszú betegség után.

## 2. Kórusművek áttekintés

### 2.1. Első alkotóperiódus (1956–1967)

Károlyi Pálnak még a zeneakadémiai éve alatt született meg első jelentős műve, a *Missa in memoriam diei 23. Octobris*. Ettől a műtől számítható első alkotóperiódusának a kezdete. A kizárólag kórusra komponált darabjai az 1963-as évhez köthetőek; ezek közül kettőnek az idők folyamán eltűnt a partitúrája (*Ments meg uram, Két anakreóni dal*). Ebben az évben íródott még a Tóth Árpád-versre komponált *Két töredék is (Mint halk hegedűszó, Ősszel az asszonyokra nézni fáj)*, amelyet további, főleg szépirodalmi ihletésű művek követtek. Az ebben az időszakban keletkezett kórusművek apparátusát szemügyre véve feltűnő a gyermekkari darabok magas száma, amely egy gyümölcsöző szakmai kapcsolatra vezethető vissza. „A hatvanas évek második felében három gyermekkar készült Jezsovics Sarolta karnagy felkérésére,<sup>1</sup> aki a műveket sorozatban és egyenként is előadta két kórusával, a Fehérvári úti Általános iskola és Gimnázium énekkarával, majd a Váli úti iskola kórusával.”<sup>2</sup> E művek kompozíciós technikája nem állítható párhuzamba Károlyi felnőtt énekkari irodalmával, így a kórusművek analizálásával foglalkozó fejezetek ezekre nem térnek ki. Hasonló a helyzet a könnyebb, liturgikus használatra szánt darabokkal is. Ezek egyszerűbb zeneszerzési technikával rendelkeznek, így nem hozhatók összefüggésbe a dolgozat gerincét képező öt kompozícióval.

Általánosságban a művek hangvételén érezhető, hogy Károlyi már keresi a saját, önazonos megnyilvánulási lehetőségét, stiláris jegyei azonban – több más, ebben az időszakban szárnyaikat bontogató zeneszerző kollégájához hasonlóan – teljes egészében visszautalnak a bartóki és kodályi örökségre. Erre utal a Magyar Zene folyóirat hasábjain megjelent Dalos Anna-cikk egy részlete is: „Különösképpen feltűnő mindez az időszak kórusrepertoárjában – Decsényi János, Károlyi Pál, Kocsár Miklós termésében –, amelynek tételei még a hatvanas évek közepén is kodályi típusokra alludálnak.”<sup>3</sup>

Az alkotóperiódusban szereplő művek analizésének folyamatában egyértelművé vált, hogy bizonyos zeneszerzői megoldások több műnél is szerepelnek, így az elemző áttekintés további része ezek mentén a stilisztikai szempontok mentén halad tovább.

---

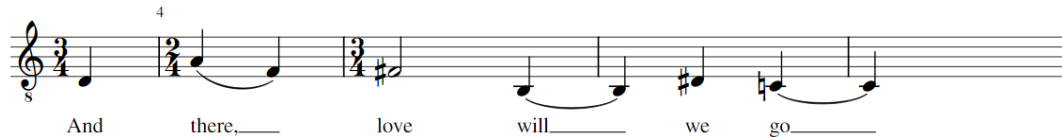
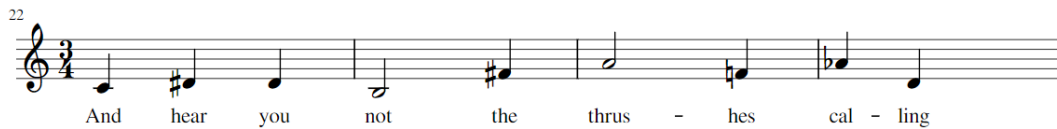
<sup>1</sup> Évszakok (1965), Hat gyermekkar (1966), Öt gyermekkar (1967).

<sup>2</sup> Berlász Melinda írásbeli közlése. (2024.01.05.)

<sup>3</sup> Dalos Anna: „A »Harmincasok« és az új zenei fordulat.” *Magyar Zene* 49/3 (2011. augusztus): 339–351. 342.

## Uniszónó

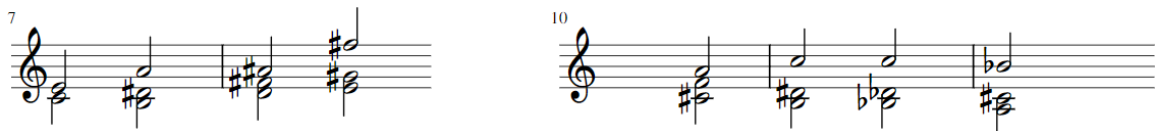
Az uniszónó használata minden korban a kiemelés egyik alapvető művészi megnyilvánulása volt, amely legtöbbször erőt, egységet szimbolizált. Károlyi is él ezzel a dallamformálási lehetőséggel, amely különösen a darabok kezdeti ütemeiben kap helyet (*Chamber Music* 2. tétel: 1–5 ütem, teljes kórus, 3. tétel: 4–7. ütem, férfikar, 1. ábra). A második téma néhány hangban megváltoztatott rákfordítása a 22. ütemtől szintén uniszónó megformálásban hallható a női szólamokban (2. ábra).

1. ábra: Károlyi Pál: *Chamber Music*, O cool is the valley now, 4–7. ütem2. ábra: Károlyi Pál: *Chamber Music*, O cool is the valley now, 22–25. ütem

A *Töredékek* negyedik tételében (*Jó volna szépen...*), a kórusmű legvégén azonban a magáramaradás, az izoláltság, az elmúlás drámai ábrázoló eszközévé válik az uniszónó.

## Distanciák

Károlyi gyakori zeneszerzői eszköze a hangközök vagy hármashangzatok mixtúra jellegű használata. A két töredék második tételében kiemelkedő szerep jut a nagyterceknek. Az alsó két szólam nyolc alkalommal cseng össze nagyterc hangzó távolságban<sup>4</sup> – mindig az ütemek első és harmadik negyedén –, amit a felső szólam az induló tercet kivéve egy diszsonáns távolsággal tesz hol feszültebbé, hol simulékonyabbá (3. ábra).

3. ábra: Károlyi Pál: *Két töredék, Ősszel az asszonyokra...*, harmóniai váz

A *Töredékek* második versének (*Oly meghatott...*) költői hasonlatát a zeneszerző kéttagú, egymással dallamilag és kompozíciós technikában is hasonlóságot mutató, periodizáló zenei formába önti. A vágyak vonulását az első tagban főként negyedekben

<sup>4</sup> Egy esetben *cisz-f*szűkített kvart lejegyzés látható.



keretéhez. A *Két töredék* első tétele (*Mint halk hegedűszó*) zenei tagolása is azt a formai egységet mutatja, amelynek harmadik szegmense az első részleges visszatérése, majd lezárása egy kóddal (A–B–A<sub>v</sub>-kóda). Ugyanez a keretes forma figyelhető meg a *Chamber Music* (szintén 1963) első és második tételében is. A *String in the Earth and Air* (1. tétel) kórusmű a költemény háromversszakos tagolását követi, amelynek középső része hosszabb kidolgozásban részesül (8-16-10 ütem). Az utolsó tag bővülését egy augmentációs szerkesztésre utaló megnyújtás okozza. A kórusmű második tétele (*My Love Is in a Light Attire*) szintén A–B–A háromrészes formai szerkezetre tagolható.

A háromtagú forma használatán kívül sokkal kevésbé kézzelfogható megoldásokat is használ Károlyi. A *Chamber Music* első tételének (*Strings in the Earth and Air*) hangvétele – köszönhetően a 4/4-es és 3/4-es metrumváltásoknak is – kifejezetten a madrigálok lágy, hajlékony lüktetését sugallja annak ellenére, hogy hangkészletében, dallamszerkesztésében, akkordjaiban markánsan jelen vannak az újító törekvések.

A siratók drámai hangulatát tárja a hallgatóság elé a következő mű. A szerelem két strófájának második tétele (*Az éjbe*) heves szoprán kitörésekkel indul, amely után a dallam az altba kerül. A szólam a siratók hangulatát idézi, amelyben a szöveg érzelmileg túlfűtött áramlását a beszédszerűen alkalmazott, monoton, kezdetben kis ambitusú dallam jellemez.

A szövegfestés megjelenési formái

A madrigalizmus típusainak igen változatos formái láthatóak Károlyi első alkotókorszakában. A *szerelem két strófája* záró tételének (*Az éjben*) utolsó ütemei a magány könyörtelen érzését hangsúlyozzák az uniszónó segítségével.

A *Chamber Music* bővelkedik leginkább a szófestésekben. Az első tétel 5. ütemében a víz hullámvázának ábrázolásakor a két férfi szólam kvint távolságra egymástól, terc mozgásban ringatózik.

Szintén ebben a tételben a szerelem pajkosságát, szeszélyességét ábrázolják plasztikusan a *For Love wanders there* (Suhanj, szerelem) szavak meglepetésszerű bevillanásai, az ütemek súlyos, illetve súlytalan helyein való felbukkanásai, valamint ritmikai variánsai (7. ábra).

12  
8 For Love wan-ders there

20  
8 For Love wan-ders there. For Love wan-ders there For Love wan-ders there

7. ábra: Károlyi Pál: Chamber Music, Strings in the Earth, tenor, 12–13. és 20–24. ütem

A második tétel (*My Love is in a Light Attire*) ötütemes kezdő témabemutatása után az induló dallam első taktusai bódultan kalandoznak a szólamokban egyik kezdőhangról a másikra, szimbolizálva ezzel a szerelem csapongó, önfeledt szárnyalását.

1 6 12 18

a) My Love is b) My Love is c) My Love is d) My Love is

8. ábra: Károlyi Pál: Chamber Music, Strings in the Earth, tenor, a) Tutti, b) Tenor, c) Szoprán, Tenor, d) Alt

A *Töredékek*ben megzenésített Tóth Árpád-versek tartalma egy horizontális görbét alkot, az egymást követő költemények tartalma ugyanis egy magába forduló íven halad végig (*Az aranypark, Oly meghatott, Életem fölött, Jó volna szépen*). Károlyi a lángoló, tüzes szerelmes egyén érzélemvilágától jut el az egyedüllétig, elmúlásig. A zene megformálása, a hangulat egyre szorongóbbá válása már a tételek tempójelzésének egymásutánjából is kitűnik (*Moderato–Andante–Lento–Largo*).

Majd még egy gyönyörű példa: a *Töredékek* kezdő tételének (*Az aranypark*) indításában megjelenő oximoron költői gondolatalakzat (a virágzás fájó kéje) ellentétes töltettel bíró szavainak megfestésére Károlyi a keresztes, aztán feloldott, majd ismét kereszttel megemelt hangok váltakozását használja a női szólamokban.

*Moderato (con moto)*

*p*

A fá - kon a vi - rág - zás fá - jó ké - je

9. ábra: Károlyi Pál: Töredékek, Az aranypark, 1–3. ütem, szoprán, alt

Még néhány példa a teljesség igénye nélkül *A szerelem két strófájából*. Az első vers (*Az elhagyott lányka*) kezdő szavainak hangokba öntése nem mondható tipikus megoldásnak Károlyi Pál kórusműveinek elemzése alapján. Az impresszionizmusra oly jellemző természetábrázolással kezdődik a szöveg, amelyet Károlyi érzékeny harmóniaváltásokkal

jelenít meg. A dúr és moll hármashangzatok és fordításaik az első két ütemben hídformaszerűen követik egymást. A középpontban álló, környezetében legtágabb fekvésű gisz-moll akkordnak az egek szó megformálása jut.



10. ábra: Károlyi Pál: A szerelem két strófája, Az elhagyott lányka, 1–3. ütem

A tétel szerkesztésmódja homofon, a szopránban található dallamot az alsó szólamok azonos, vagy majdnem teljesen azonos ritmusban követik. A letisztult architektúra, a visszafogott ritmikai elemek, a nem túl nehéz melodika jellembrázolásként hatnak, a női főszereplő szerény, puritán életét, lelki tisztaságát, egyszerűségét szimbolizálják.

## 2.2. Második alkotóperiódus (1968–1988)

Károlyi Pál második alkotóperiódusa az avantgarde irányzattal kapcsolódik szorosan össze. Az 1960-as évek közepe felé – mint sokan mások zeneszerzőtársai közül – úgy érezte, hogy az eddigi, főleg kodályi és bartóki alapokon nyugvó zeneszerzői eszköztára kimerült. Kapóra jött számára a norvégiai Bergen Város Harmonien Zenekarának 200 éves fennállására kiírt nemzetközi zeneszerzés-pályázata. A versenyen elért eredményéről, annak hatásáról így ír Horváth Márton Levente:

Károlyi a diplomája után két évvel egy norvég zeneszerzőversenyen elért harmadik helyezése folytán Skandináviába utazott. A bergeni díjkiosztó ünnepség után Svédországba ment, ahol megismerkedett a helyi avantgarde zeneszerzés képviselőivel, Bengt Hambraeuszal és Ingvar Lidholmmal, valamint a legfrissebb nyugati irányzatokkal.<sup>5</sup>

Az utazás hatásait Károlyi így foglalta össze életrajzában:

Stockholm hatására felbátorodtak bennem a megelőző években elkezdett törekvések – akkoriban teljesen elzártak voltunk a világtól, fogalmam sem lehetett, milyen zenék léteznek! –, s hazajöve lángolóan belevetettem magam egy olyan zenei megnyilatkozásba, amit itthon akkor politikailag ellenségesnek minősítettek.<sup>6</sup>

Külföldi élményei énekkarra írott kompozícióira is kihatottak. Az ott tapasztalt vonzóan merész látásmód arra ösztönözte, hogy bátran kísérletezzen az új technikákkal. Emiatt a művek szinte mindegyike más-más ötlettel dolgozik, egymástól eléggé eltérő karaktert, gondolkodásmódot, eszköztárat (színhatást, térhatást, hanghatást, elektronikus kiegészítőket) sorakoztat fel. A zene új, nem hagyományos megközelítési formája sok esetben a partitúrák kottaképeire is hatással volt. Komplikált lejegyzési formák jelentek meg, amelyek megnehezítették a felkészülési folyamatot az együttesek és a karnagyok számára. A legtöbb esetben elsajátításuk kimerítő, részletes magyarázatot, írásbeli instrukciót igényelt a zeneszerzőtől annak érdekében, hogy kompozíció hitelesen, eredeti elképzelés szerint szólalhasson meg. Az előbb említett ok miatt az ebben a fejezetben szereplő kórusművek összhatásának komplex érzékeléséhez, megértéséhez a partitúra látványa is hozzátartozik, így az elemzés sok esetben az eredeti kórusműből kivágott részlettel, nem szerkesztett kottaképpel illusztrál.

---

<sup>5</sup> Horváth Márton Levente: *Egy műfaj illegalitásban. Miskompozíciók Magyarországon 1949–1969 között*. (Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2017.) 143.

<sup>6</sup> Károlyi Pál szakmai önéletrajza. 2.



A kórusművek analízise a kronológiai sorrendet követi, mert ezáltal nyomon követhető a zeneszerző felfedező jellegű tanulási folyamatának változása, valamint a kísérletező zenei elemek sokrétű kibontása. Az analízis inkább azokra a művekre tér ki, amelyekben a leglátványosabban kimutathatóak az avantgarde elemek.

A fejezetnek nem feladata tárgyalni Károlyi nagy lélegzetű egyházi kompozícióit (*Missa brevis*<sup>7</sup>, 1969, *Stabat Mater hatszólamú vegyeskarra, orgonára és zenekarra*<sup>8</sup>, 1980), mert kifejezetten a kórusművek analízisére hagyatkozik.

#### Ad Lydiam (1968)

Az Ad Lydiam Károlyi avantgarde korszakának egyik legjelentősebb a cappella műve. Quintus Horatius Flaccus négy könyvből álló, tanító jellegű ódákat tartalmazó költeményei szolgálták a textust. Kifejezetten bonyolult szövetű kompozíció, amely a sok újító ötlet, kísérletező technika mellett számtalan archaizáló elemet is tartalmaz. Az avantgarde találkozása a reneszánszsal.

#### Archaizáló elemek

Károlyit mélyen foglalkoztatta Johannes Ockeghem Mort zeneszerzői stílusa. Ezt a művét az ő tiszteletére írta. A tizenhárom szólamú, vegyeskarra komponált kórusmű az eddig vizsgált kompozícióiból kiemelkedik mind hosszúság, mind nehézségi fok szempontjából. Az ütemvonalak elmaradása tovább nehezíti a kottában való tájékozódást. Ez a lejegyzési forma Ockeghem fehér menzurális notációjára utal,<sup>9</sup> amely már az énekesek elé tárta a hangok relatív időtartamát, de az ütemvonalak használatát még nélkülözi (11. ábra).

---

<sup>7</sup> Horváth Márton Levente az Egy műfaj illegálisban. Miscokompozíciók Magyarországon 1949–1969 között című könyvének 143–148. oldalán részletesen elemzi a művet.

<sup>8</sup> A disszertáció fő része foglalkozik vele.

<sup>9</sup> Bali János: „A fehér és édes hattyú.” [https://www.parlando.hu/2021/2021-4/Bali\\_Janos.pdf](https://www.parlando.hu/2021/2021-4/Bali_Janos.pdf) (2024.01.07.)



A fenti ábrán látható fríg dallam összesen öt alkalommal jelenik meg: *h – fisz – h – fisz – h* kezdőhangokon.<sup>12</sup> Az összefüggés láttán kínálkozik a lehetőség egy tonika – domináns – tonika – domináns – tonika kapcsolat feltételezésére, de ez itt teljességgel kizárt.

A részletesebb elemzés elhagyása helyett néhány további jellemző, ami szintén a régebbi kompozíciós technikákat idézi: hosszú hangértékekben való lejegyzési forma, amely archaizáló jellegű, gyakori a két szólam közötti kvintpárhuzam, amely az orgánium szerkesztési módjához nyúlik vissza, Ockeghemre való visszautalás lehet a szólamok számának maximalizálása is, hisz ő volt az a komponista, aki kora legtöbb szólamú kórusművét írta meg.<sup>13</sup>

### Avantgarde elemek

A maximalizált szólamhasználat az előadói nehézségek ellenére sok lehetőséget kínál a zeneszerző számára. A kromatikus skála hangjaiból való építkezés több helyen megjelenik a műben. Ennek egy kiteljesedett változata, amikor a kromatikus skála minden hangja szinte egyszerre szólal meg (13. ábra).



13. ábra: Károlyi Pál: Ad Lydiam, 3. oldal

A kromatikus hangsor szintén akkordszerű használata jelenik meg a 11. oldalon is, bár itt csak skálatörédekről lehet beszélni. *Fisz*-től *a*-ig terjedő kisterc hangterjedelem szólal meg félhangonként felépítve mind a négy szólamban, oktávban kopulázva (14. ábra).



14. ábra: Károlyi Pál: Ad Lydiam, 11. oldal

A kromatikus hangok egyszerre megszólaltatása mindkét esetben klaszterhatást kelt.

Kifejezetten aleatóriára utaló előadási módok csak a harag („*irae*”) szó kapcsán jelennek meg a műben, amelyek szintén szófestésre utalnak. A kifejezés egyik ilyen

<sup>12</sup> A téma indulásában néha különbség van, illetve az utolsó esetben rövidített változatban jelenik meg a zenei anyag.

<sup>13</sup> Ockeghem: Deo Gratias

megjelenési formája, amikor a női szólamok egy piano szintről egy magas sikító kiáltásig jutnak el egy intenzív crescendo segítségével (15. ábra).

15. ábra: Károlyi Pál: Ad Lydiam, 9. oldal

Nem szokványos elem még a szintén ezen az oldalon található szünet hosszúságának másodpercben való mérése is (15. ábra).

Hosszan elnyúló negatív érzelem-ábrázolás hallható a 13–16. oldalakon. A női énekesek önálló ritmusban, pianissimo mondogatják az „irae” szót. Ezt ellensúlyozva a férfi szólamokban kontrasztként jelenik meg a kijózanító intelem: „Compesce mentem” (*Irányítsd az elmédet*). Ez a részlet tökéletes példa a determinált és az indeterminált zenei részletek együttes használatára, miközben ellentétes jelentéstartalmat hordoznak (16. ábra).

## 2. Kórusművek áttekintése

The image shows a musical score for a choir piece titled 'Ad Lydiam' by Károlyi Pál, page 13. The score is for a choir with Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.) parts. The Soprano part is marked 'pp sussurrando' and features a wavy line with the lyrics 'i- rae, i- rae'. The Alto part is marked 'pp' and features a wavy line with the lyrics 'di di di'. The Tenor and Bass parts are marked 'pp' and feature a wavy line with the lyrics 'Compece men- tern,'. The score is on page 13.

16. ábra: Károlyi Pál: Ad Lydiam, 13. oldal

### Incanto (1973)

A mű Debrecen Város Tanácsának felkérésére készült 1973-ban. A kompozíció megfogalmazása nem hagyományos még az avantgarde kereteken belül sem. A tizenkétszólamú nagyobb kórust egy hatszólamú vegyeskarral egészíti ki a szerző, amelyek énekesei vokalizációs megoldásokat használnak a hanghatások eléréséhez. A kórus előadása még a darab folyamán fényhatással, illetve elektronikus hangerősítéssel is társul, így festve le a cím jelentését (megigéz). A mű dramaturgiai felépítése nem szokványos. Eleinte a kis ambitusú (biton) hangkészlettel dolgozó szólamok a sötét színpadon szólalnak meg. A zenei összetevők változásával, fejlődésével (ambitus növekedése, egyre több szólam belépése, ritmusértékek sűrűsödése, szoprán szólam hangmagasságának lépcsőzetes emelkedése) a fényerő fokozatosan növekszik, majd a zenei csúcspont elérésével egyidőben a színpad is a legerősebb világítást kapja. Amikor már úgy tűnik, hogy nincs mivel emelni a feszültséget, akkor előbb az 1., utána a 2. kórus mikrofonjai kapcsolódnak be, majd a hangfalak segítségével megszólaló hangzás pár ütem alatt eléri maximális hangerejét. Néhány másodperc múlva azonban a hangerő visszaesik, a színpad elsötétül. A 2. kórus hahotázás közepette távozik a színpadról, de a hangja még a színpad mögül is hallatszik. Az 1. kórus

ezalatt egy recitáló dallamot énekel, majd lassan kezd kivilágosodni a színpad, amelynek zárófényébe vörös, kék, zöld és sárga színek keverednek.

#### Notturmo (1974)

Szövege vokalizáció, amely a kórus térbeli elhelyezkedésének beállításával meglepő akusztikai élményeket nyújt a hallgatóságának. A négy csoportra bontott nőikar a terem négy pontján helyezkedik el, rendhagyó módon nem a közönséggel szemben, hanem oldalt és hátul. A szólamokon belül további osztások számtalan lehetőséget adnak a hangélmények finomítására.

A mű felépítése háromtagú forma, a végén egy kódával (archaizáló elem). A kompozíció elején megjelenő hosszú, tartott hangokból lassan változó, főleg kis szekundokban összezsengő szólamok bontakoznak ki. Ezt a nyugodt állandóságot váltja fel a középrészben egy karakteres, kis élesritmusokból álló motívum. A kis élesritmusok idővel kis nyújtott ritmusokkal párosulnak a paralel mozgó szólamokban. A komplementer technika alkalmazása, az egymás súrlódásában megszólaló hangközök hatása zsongó hangélményt ad a hallgatóságának. A mozgalmasabb zenei anyag után megint visszatér a lassú, első tagra visszautaló szakasz, amelyet egy hatvan másodpercig tartó improvizatív, dinamikai tendenciájában elhaló kóda zár le. Ez utóbbiban a szólamok meghatározott vokálisokon glisszandózva, egyre elhalóbb hangon zárnak le. Az avantgarde stílus kibontakozásának kiváló példája ez a mű, amelyben a kórus hagyományos interpretációján túl a zeneszerző a tér által biztosított lehetőségeket is beépítette a kompozíciójába.

#### Énekkari etűdök 1 (1977)

##### A szülő

Az 1977-ben komponált mű Károlyi avantgarde korszakának egyik jellegzetes példája. A szerző bátran használja az ének és a beszéd azon alternatív lehetőségeit, amelyek előmozdítják a szöveg képletes ábrázolását, a tartalom hangulati átadását. Az epigramma mondanivalóján túlmutat Károlyi megfogalmazása. A zenei effektek használata arra engedi következtetni a hallgatót és az énekest egyaránt, hogy a zeneszerző nem csupán a szülőhöz való vonzalmáról, hanem főként a bor magasztalásáról vall.

A lineáris és vertikális kifejezőeszközök változása, fejlődési iránya szembetűnő a darab folyamán. A hagyományos stilisztikai megoldásokból kiindulva az avantgarde elemekig eljutva építkeznek, amelyek nagy segítséget adnak a zeneszerzőnek a mámoros pillanatok ábrázolásában.

Az egyik legnehezebb és egyben legkülönlegesebb aleatorikus hatást kiváltó megoldás a műben a kromatikus skála kisdecima hangterjedelemben való megszólaltatása (17. ábra).

51

Női szólamok



Férfi szólamok

17. ábra: Károlyi Pál: Énekkari etűdök 1, 51. ütem

A mű legutolsó oldalán eltűnnek az énekelt szólamok, megjelennek az egységesített, vagy éppen önállósított szövegmeszólaltatási lehetőségek, amiken belül még dinamikai és tempóváltoztatások is megvalósításra várnak (18. ábra).

11

*poco ... a... poco crescendo e accelerando (cca 45'')*

CORO UNITI

*più alzando al estasi*

\* -chus: |

chus chus chus

**ff**

ő e - gye - dül

\*  
\*\*

\* Valamennyi szólamból néhányan a glissando-t elhagyva, a „chus” szótagot kiáltozzák, rendszertelen egymásutánban, a hang magasságát állandóan változtatva.  
\*\* Az egész kórus a „chus” szótagot kiáltozza (→ \*)  
△ = a kórustagok (egyéneket) a legmagasabb hangjukon énekeljenek.

18. ábra: Károlyi Pál: Énekkari etűdök 1, utolsó oldal

Az ábrázolásmód bonyolult, mindenképpen szükségesek a magyarázó szövegek. Dalos Anna így ír Károlyi Pálnak ebben az időszakban keletkezett hangszeres darabjainak kottaképeréről, amely a legtöbb esetben igaz az énekkari műveire is: “Feltűnő, hogy a kiadott

kottákhoz mindig részletes jelmagyarázat társul, amely nélkül a mű valóban nem értelmezhető, sőt el sem játszható.”<sup>14</sup>

Énekkari etűdök 2 (1978)

Synaesthesia

A kompozíció Károlyi középső alkotóperiódusának utolsó kórusdarabja, az avantgarde kísérletező időszakának végállomása. A zeneszerző itt nagy hangsúlyt fektet a legkülönbébb hangképzési technikák kiaknázására. A mű elsajátításához feltétlenül szükségesek a zeneszerzői instrukciók, ezek nélkül itt sem lehetne eredményes szakmai munkát végezni. A mű folyamán a látszólag kötött zenei instrukciókkal dolgozó szólamok teljesen szabad életet élnek, mindegyiküknek a saját belső lüktetésére, fantáziájára bízva a zene interpretálását. Erre az egyik legérdekesebb példa, amikor a pontos magasság helyett az énekesek maguk választhatják meg a kívánt kezdőhangot, egy tetszőleges dó-magasságot, és arról indulva egy tonális dallamot énekelve szabadon mozoghatnak.

A felsorolt művek igen színes képet adnak Károlyi Pál második alkotóperiódusának zeneszerzői ötleteiről, merész elképzeléseiről, amelyek valóban kihasználták a hangszín, hangmagasság, térhatás, színhatás és az elektromos eszközök kórushangzással való összekapcsolásának lehetőségeit.

---

<sup>14</sup>Dalos Anna: Ajtón lakattal. *Zeneszerzés a Kádár-kori Magyarországon (1956–1989)*. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2020.) 142.



### 2.3. Harmadik alkotóperiódus (1989–2013)

„Életem új alkotói korszaka kezdődött itt, fokról-fokra küzdök meg új zenei eszményeim megvalósításáért, amelyben századunk avantgarde-nak nevezett zenei gondolkozását az egyetemes zenei múlt értékeivel kívánom ötvözni.”<sup>15</sup> – írta önéletrajzában Károlyi Pál. A disszertáció életrajzi áttekintésével foglalkozó fejezete már utalt a zeneszerző Petró Jánoshoz – a Szombathelyi Szimfonikus Zenekar karmesteréhez – fűződő szoros szakmai kapcsolatára, illetve a Berzsenyi Dániel Tanárképző Főiskolán végzett oktatói munkájára. (7. o). Mindezek a lehetőségek ösztönző erőt és új lendületet adtak számára, hogy kétéves hallgatás után újra nekikezdjen a komponálásnak.

Az alkotókedv hatására az énekkari opuszok száma is megnőtt<sup>16</sup>, amihez a főiskolán működő, hallgatókból álló kórus is inspirációt adott. A kórusművek igen egységes kompozíciós képet mutatnak függetlenül attól, hogy egyházi vagy világi szöveggel rendelkeznek. Gondolkodásmódjuk letisztult, szerkezetük tudatos koncepcióra vall, amely valószínűleg Károlyi hatékony „ötvözésének” köszönhető. Az azonban már első látásra biztos, hogy az avantgarde stílusirányzat jegyeit egyáltalán nem viselik magukon.

Már a kórusművek címei is sokat elárulnak a Károlyi harmadik alkotóperiódusában történő szemléletváltásról. Az egyházi szöveggel rendelkező művek száma megnőtt, helyesebben fogalmazva: megszülettek szakrális kórusművei. Ehhez azonban hozzá kell tenni egyből azt is, hogy ezek a kompozíciók nem liturgikus használatra készültek. A darabokban rejlő intonálási problémák, a nehezebb ritmusok, a művek nagy, különösen a szoprán szólamnak hangképzési nehézséget okozó hangterjedelme, és sok esetben a kompozíciók terjedelme mind olyan problémakört tár az énekesek elé, ami egy átlagos szakmai szinten működő templomi kórus esetén teljesíthetetlen. A kifejezetten amatőr kórusnak dedikált, a cappella *Ave Mariá*jában is olyan harmóniai fordulatok találhatók, amelyek nehezen énekelhetőek az alacsonyabb zenei előképzettséggel rendelkező kórustagok számára. A következő ábrán látható erre egy kiragadott példa (19. ábra).

---

<sup>15</sup> Károlyi Pál szakmai önéletrajza. 5.

<sup>16</sup> A függelékben található táblázatban mindez jól látható.

26

Asz: I <sup>6</sup> 6 <sup>6<sup>b</sup></sup> <sub>5</sub> IV <sup>5</sup>/<sub>4</sub> <sup>5<sup>h</sup></sup> <sub>3</sub> 6 2 II <sup>7</sup>/<sub>5<sup>b</sup></sub>

19. ábra: Károlyi Pál: Ave Maria (a cappella), 26–27. ütemek közötti nehéz intonációs kapcsolat

Az ilyen jellegű akkordfűzéseknel sajnos már kevés a szólamok lineáris vonulatának biztonságos intonálása, mindenképpen alkalmazkodni kell a hangzatok összecsengéséhez oly módon, hogy tisztában kell lenni azzal, milyen szerepet tölt be az énekelt hang az akkordban (alaphang-e, vagy esetleg terc stb.) Egyedül az orgonakíséretes kompozíciók esetén lélegezhetnek fel az énekesek, mert ott a hangszer biztos háttérrel nyújt (*Ave Maria vegyeskarra és orgonára, Fohász*).

Az egyházi kompozíciók egyik elementáris erejű alkotása az 1994-ben, szólistákra és a cappella kórusra komponált *Lukács passió*. A mű keletkezésére minden bizonnyal hatással lehettek Penderecki hasonló témájú művei is. Károlyi avantgarde stílusának kialakulásában nagy szerepe volt a lengyel iskolának<sup>17</sup>, így valószínűleg ismerte Penderecki a cappella *Stabat Mater*-ét (1962), amely nem mellesleg különálló tételként belekerült – a Károlyi művével azonos címet viselő – *Lukács passió*-jába (1966). Károlyi hatalmas feladatot hárít az énekkarra. A 435 ütem hosszú kompozícióban az instrumentális szakaszok hiányából származó karakterek pótlását is a kórusra bízta (20. ábra),

<sup>17</sup> Horváth Márton Levente által készített interjújában utal a lengyel iskolához fűződő szoros kapcsolatára.

## 2. Kórusművek áttekintése

**Largo molto**

446 *pp*

Ezt kel-lett el - szen-ved-ni Krisz-tus-nak. Hát nem? Hát nem?

*pp*

Ezt kel - lett el - szen-ved - ni Krisz - tus-nak.

*pp*

Ezt kel - lett el - szen-ved - ni

*pp*

Ezt kel - lett el -

**Zenekar**

20. ábra: Károlyi Pál: Lukács passió, a kórus szerepkörei, 446. ütem, zenekari karakter

továbbá az evangélista és az őrzöngő csöcselék megszemélyesítését is (21. ábra),

121 *ff*

De e-zek ki - ál - toz - tak: Ezt öld meg! Fe-szítsd meg, fe-szítsd meg őt!

*ff*

De e-zek ki - ál - toz - tak: Ezt öld meg! Fe-szítsd meg, fe-szítsd meg őt!

*ff*

De e-zek ki - ál - toz-tak: Ezt öld meg! Fe-szítsd meg, fe-szítsd meg őt!

*ff*

De e-zek ki - ál - toz-tak: Ezt öld meg! Fe-szítsd meg, fe-szítsd meg őt!

**Evangélista** **Csőcselék**

21. ábra: Károlyi Pál: Lukács passió, a kórus szerepkörei, 121. ütem, evangélista, csöcselék

valamint a főpapak, a nép, és néha Jézus (22. ábra) megformálását is az énekkari szólamokkal oldja meg (22. ábra).

**Lento**

406 *ff*

Én nem - ze - tem, zsi - dó né - pem, Te el - le - ned mit vé - tet - tem?

Én nem - ze - tem, zsi - dó né - pem, Te el - le - ned mit vé - tet - tem?

Én nem - ze - tem, zsi - dó né - pem, Te el - le - ned mit vé - tet - tem?

Én nem - ze - tem, zsi - dó né - pem, Te el - le - ned mit vé - tet - tem?

Jézus

22. ábra: Károlyi Pál: Lukács passió, a kórus szerepkörei, 406. ütem, Jézus

Egyházi műveiről általánosságban elmondható, hogy szemléletmódjuk egységes amellet, hogy mindegyik önálló, a másiktól kicsit eltérő zenei megfogalmazást alkalmaz. A dallamkezelésre különösen ügyel Károlyi. Dallamformálása a szabad tizenkétfokúság hangkészletéből gazdálkodva nagy íveket jár be, ambitusuk széles, dallamvonaluk – a nehéz fordulatok ellenére is – énekszerű. Szem előtt tartja emellett a prozódia, tökéletesen követi a szavak ritmikai lüktetését. Az első példa a mindvégig himnikus, magasztos karaktert hordozó *Te Deum*-ból (23. ábra),

7 Szopránok

Altok Pat - rem om - nis ter - ra ve - ne - ra - tur

23. ábra: Károlyi Pál: Te Deum, 7–9. ütem

a második a lírai megfogalmazású *Ave maris stella* című kompozíciójából való (24. ábra).

**Allegretto** ♩ = ca 49

*mf*

A - ve ma - ris stel - la, De - i ma - ter al - ma

Szopránok

24. ábra: Károlyi Pál: Ave maris stella, 1–2. ütem

A 42. zsoltár szólamai is alázatosan követik a szöveg lüktetését és a szavak lejtését.

5

úgy kí-ván - ko - zik az én lel - kem hoz - zád, Is - te-nem!

úgy kí-ván - ko - zik én lel - kem hoz - zád, Is - te-nem!

úgy kí-ván - ko - zik én lel - kem hoz - zád, Is - ten!

úgy kí-ván - ko - zik az én lel - kem hoz - zád, Is - ten!

25. ábra: Károlyi Pál: 42. zsoltár, 5–9. ütem

A dallami elemek lehetőségeinek kiszélesítése mellett a harmóniahasználatban is történtek újítások Károlyi részéről. A változatos hangzatok színes kombinációi egységben a szöveg tartalmi mondanivalójával mindig is jellemezték műveit, de a nyitó és záró akkordok tekintetében többségben hagyományos elképzelései voltak. A művek kezdő és utolsó akkordjainál általában konszonáns harmóniakat használt, függetlenül a darabok nehézségi fokától, stílusától, tartalmától. Ebben az alkotóperiódusban azonban bátrabban kísérletezik, szabadon engedve újító zenei elképzeléseit. Az *Ave maris stella* kezdése után a szoprán szólam például egy szűkített kvartszext-akkord alkotóeleme lesz (26. ábra).

**Szopránok**

**Altok**

**Tenorok**

$d^{o\sharp}$

26. ábra: Károlyi Pál: Ave maris stella, 1. ütem

A 42. zsoltár egymáshoz közel eső, szakaszt lezáró ütemeiben is diszsonáns hangzat hallható, a 113. ütemben egy bővített terckvart-akkord, a 119. ütemben pedig egy félszűk szeptim.

113 119

B♭  $\frac{3}{4}$  g  $\frac{3}{4}$

27. ábra: Károlyi Pál: 42. zsoltár, 113. és 119. ütem

Ugyanennek a műnek a legutolsó akkordja egy a-moll hármashangzathból tovább vitt, 3–2-es fordulatban megmerevedett harmónia (28. ábra).

129

el - csüg - ged.

a<sup>4</sup> — 3 — 2

28. ábra: Károlyi Pál: 42. zsoltár, 129–130. ütem

Az elemzési szempontok közül nem lehet figyelmen kívül hagyni Károlyi szünetkezelését. Hosszan lehetne tárgyalni, hogy hol milyen értékű és funkciójú szüneteket használ a szerző, de a disszertációnak nem ez a témája. Azt viszont mindenképpen meg kell említeni, hogy gyakran alkalmazza a generálpauza lehetőségét. Szerepe – a szövegtől és az azokat megformáló harmóniai vonulatoktól függően – lehet feszültségoldó vagy dramaturgiailag fokozó. Ugyanakkor mindkettő a zenei menet folyamatosságát szolgálja. A következő táblázat az ebbe az alkotói ciklusba tartozó művekben szereplő generálpauzák számát mutatja (29. ábra).

## 2. Kórusművek áttekintése

Mű megnevezése	Generálpauzák száma
42. zsoltár	3
Ave maris stella	1
Nisi Dominus	1
Lukács-passió	7
Hetedik elégia	1
Felemnek	3
Himnusz Aton napisten tiszteletére	1
A gyönyörűség dalainak kezdete	4

29. ábra: Generálpauzák száma

Egy-egy kiragadott példa mindegyikre: a *Nisi Dominus*ban található generálpauza két zenei rész összekötésénél található, és mindenképpen fokozó, feszültséget továbbvivő szerepe van (30. ábra),

The image shows a musical score for the piece "Nisi Dominus". It consists of four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The music is in 7/4 time. A general pause (indicated by a dashed line and the text "a tempo") occurs between measures 11 and 13. The lyrics are: "e - am. Ni - si", "ae - di - fi - cant e - am. Ni - si", "qui ae - di - fi - cant e - am. Ni - si", and "ve - runt qui ae - di - fi - cant e - am. Ni - si". The score includes dynamic markings like "f" and "a tempo".

30. ábra: Nisi Dominus, 11-13. ütem, generálpauza

ellenben a *Felemnek* című kórusmű generálpauzát övező ütemei között elgondolkodtató, merengő funkciót tölt be a szünet annak ellenére, hogy itt is különböző zenei egységek összekapcsolásánál helyezkedik el.

31. ábra: Károlyi Pál: Ameddig (Felemnek 1.), 56–59. ütem

Legutoljára pedig egy kihagyhatatlan gyönyörű részlet, amelyben a generálpauza mindkét szerepben megjelenik (a 18. ütemben oldó, a 20. ütemben fokozó), és amely egyben átvezethetné az analízis menetét a – Károlyi által minden alkotóperiódusában oly szívesen és színesen alkalmazott – madrigalista eszközökhöz (32. ábra).

32. ábra: Károlyi Pál: Túl mindenben (Felemnek 2.), 16–21. ütem



A fenti kottapéldán látható, oximoron tartalmi töltetű szókapcsolat (*megnyílik a végtelen*) zenei megjelenítésébe beépített generálpauzák és a felfelé ívelő dallamok együttese csodálatosan adja át ennek a nem könnyen értelmezhető képnek a fizikai megközelítését. Károlyi madrigalista eszköztára kifogyhatatlan. A szavakkal kifejezett képek, érzelmi gondolatokat harmóniákba való öntésére már az előző alkotóperiódusok is kitértek, így ebben a fejezetben ennek a kifejezésmódnak a további taglalása már nem változtatná meg a Károlyi Pál kórusirodalmáról alkotott összképet, így ezek részletezésétől a dolgozat eltekint.

Általánosságban kijelenthető, hogy a harmadik alkotóperiódusba tartozó művek mélyen átgondolt kompozíciós technikával rendelkeznek. Nem a kor zenei áramlata szerint jónak látott szellemiség, nem egy újítónak ható zeneszerzői módszerhez való görcsös ragaszkodás határozza meg alkotói módszerüket, hanem az eszközök színes, szabadon kibontakozó, zenetörténeti korokra visszanyúló, és azokból merítkező lehetőségek kombinációja, – Károlyi koncepcióját idézve – az „egyetemes zenei múlt értékeit” ötvöző gondolkodásmód.

### 3. Bevezető a Stabat Materekhez és a Dies illához

A húsvét a kereszténység legfontosabb ünnepe, amelyen a világ Jézus szenvedésére, keresztre feszítésére és feltámadására emlékezik. Ennek a misztériumnak az egyik központi szövege a Stabat Mater himnusz, amely Szűz Mária szemszögéből láttatja a szenvedéstörténet utolsó szakaszát. Szerzőjével kapcsolatban elsőként Jacopone da Todi (†1306) nevét szokás említeni, de az idők folyamán felmerült már Szent Bonaventura (†1274) és III. Ince pápa (†1216) személye is.

A szekvencia, mint a szentmise része, az Alleluja-trópus utolsó, *a* szótagjának melizmatikus meghosszabbításából alakult ki úgy, hogy – a gregorián énekesek hajlításokkal teli, nehezen megjegyezhető – dallamát szöveggel látták el, ezáltal megkönnyítették és felgyorsították a memorizálás folyamatát. A szekvencia dallama az idők folyamán függetlenedett az Allelujától, a szövege pedig egyre magasabb művészi szintet ért el.

A Magyar Katolikus Lexikon „szekvencia” szócikke szerint a Stabat Mater textussal ellátott jubilusok nagyon népszerűek voltak a középkorban, így volt olyan egyházi év, amikor száznál több dallam és ötszáznál több szöveg szólalt meg az istentiszteleteken.<sup>1</sup> A Stabat Mater dolorosa kezdetű szekvenciát először a 14. században ájtatosságokon és körmeneteken énekelték, majd észak-franciaországi misszálékban kapott helyet, a 15. században pedig zsolozsmáskönyvekben szerepelt.<sup>2</sup>

Ez kisebb zűrzavart okozott, ezért V. Pius pápa a szekvenciák számát négyre csökkentette (*Victimae paschali laudes*, *Veni Sancte Spiritus*, *Lauda Sion Salvatorem* és a *Dies irae*). A Stabat Mater ekkor tehát még nem került be a liturgiába (ez csak 1727-ben történt meg), de ennek ellenére számos területen – különösen Itáliában – továbbra is népszerű maradt. Ez a hivatalos dátum azonban nem befolyásolta a zeneszerzők alkotókedvét, mert már az engedély előtt is megihlette őket a szöveg mélyen vallásos tartalma és művészi színvonala. Újabb kompozíciók láttak napvilágot, és a szöveg az évszázadok során – a korok kompozíciós elvárásainak megfelelően és a zeneszerzők jellegzetes stílusjegyeit magán viselve – mindig új értelmezést nyert. A teljesség igénye nélkül néhány név az elmúlt évszázadokból: Josquin des Prés, Lassus, Palestrina, Vivaldi, Domenico Scarlatti, Pergolesi, Haydn, Rossini, Schubert, Dvořák, Poulenc, Penderecki,

---

<sup>1</sup> Diós István–Viczián János (szerk.): *Magyar Katolikus Lexikon. 11.* (Budapest: Szent István Társulat, 2006.) 271.

<sup>2</sup> Diós István–Viczián János (szerk.): *Magyar Katolikus Lexikon. 12.* (Budapest: Szent István Társulat, 2007.) 320.

Arvo Pärt és a magyarok közül: Kodály, Vajda János, Orbán György, Csemiczky Miklós, Mohay Miklós, Gyöngyösi Levente stb.

Károlyi Pál is ezt a névsort gazdagítja. Öt alkalommal komponálta meg a húsvéti misztérium siraloménekét, nem riadva vissza attól, hogy a himnusz szövegének többszöri megzenésítése beszűkítheti kifejezési szféráját, kompozíciós ötleteit.

Felmerülhet a kérdés, hogy mikortól számítható és honnan eredeztethető Károlyi vonzódása a szakrális zenéhez. Horváth Márton Levente Károlyi Pállal készített interjújából<sup>3</sup> a következő előzmények derülnek ki: tizenéves korában írta – felnőtt fejjel már zagyvaságnak tartott – első miséjét, amit Bárdos Lajosnak küldött el. Bárdos Lajos személyének kiválasztása nem volt véletlen. Szintén az interjú tartalma utal arra, hogy Károlyi gyakorta látogatta a Mátyás-templomban a Bárdos Lajos vezette kórus és zenekar oratorikus előadásait, illetve a „zenés” miséket, amelyeken szintén ezek az együttesek teljesítettek szolgálatot. A felvételen így nyilatkozott ezekről az emlékekről: „Soha olyan élményt nem nyújtott például egy *Nelson mise* mint ahogy ő csinálta. Ő egy elképesztően nagy zenei táalentum volt. [...] Haláláig figyelte pályafutásomat.”

A kezdeti vonzódásnak és érdeklődésnek első komoly megnyilvánulása az 1956-ban, a forradalom emlékére komponált *Missa in memoriam diei 23. Octobris* ordináriuma lett, amelyet 1969-ben a *Missa brevis* követett. Majd több, mint tíz évvel később, 1980-ban készült el a hatszólamú, vegyeskarra, orgonára és zenekarra komponált *Stabat Materrel*, amelynek budapesti bemutatója után (1983) Károlyi – saját állítása szerint – nemkívánatos személy lett a magyar zenei életben. Horváth Márton Levente így jellemzi ennek az időszaknak a társadalmi háttérét:<sup>4</sup>

Jellemző a hatvanas évekre, hogy két olyan jelentős alkotó merete miséit nyilvánosság előtt vállalni, akiknek koruknál és tekintélyüknél fogva már nem kellett félniük a következményektől (Bárdos, Farkas). Dobszay, Patachich, Kalmár és Károlyi ordináriumai azonban még ekkor is a fióknak készültek. [...] Az az időszak, amikor már bárki szabadon írhatott misét, csak a nyolcvanas évek közepétől jött el.

A rendszerváltás után az egyházzenei alkotások már szabad utat kaptak, így Károlyi is bátrabban és gyakrabban nyúlt a szakrális szövegekhez. Ez az időszak egybeesett a harmadik alkotóperiódusával (1989–2013). Ekkor komponálta a további három *Stabat Materét* és a *Dies illát*.

<sup>3</sup> Horváth Márton Levente: „Interjú Károlyi Pál zeneszerzővel.” (Narda, 2011.06.28.) Digitális hangfelvétel.

<sup>4</sup> Horváth Márton Levente: *Egy műfaj illegalitásában. Miskompozíciók Magyarországon 1949–1969 között.* (Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2017.) 171.

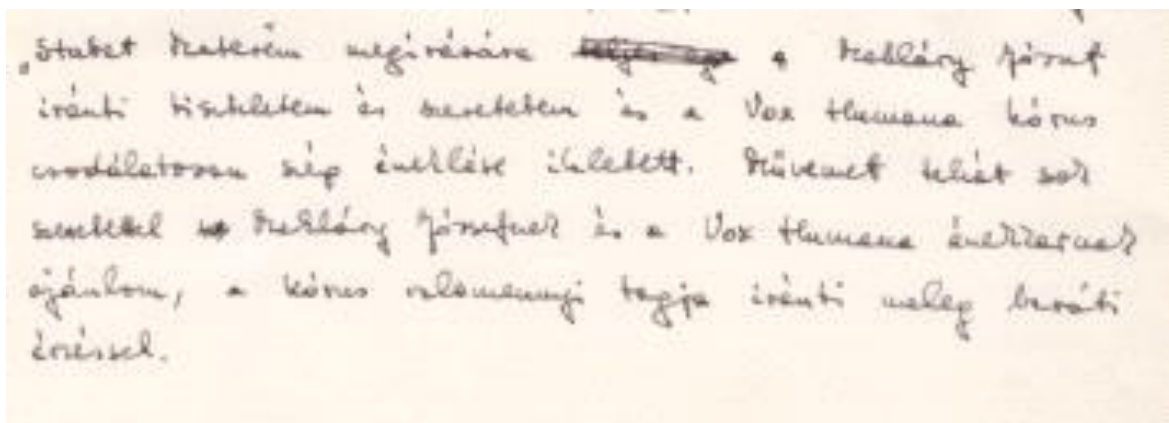
A vizsgált művek szövegi alkalmazása igen változatos, mert mindegyik alkotás máshogy használja a himnusz versszakait attól függően, hogy Károlyit éppen melyik szövegi összefüggés foglalkoztatta élénkebben. Ennek részletes elemzésére és a további kapcsolódási pontok feltárására a négy *Stabat Mater* és a *Dies illa* kompozíciók részletes elemzését követő összegzésében tér majd ki a disszertáció.

## 4. A négy Stabat Mater és a Dies illa

### 4.1. Stabat Mater hatszólamú vegyeskarra, orgonára, zenekarra (1980)

A mű keletkezéstörténetével kapcsolatban Károlyi Pál ezt nyilatkozta: „Stabat Materemet 1980 november-decemberében komponáltam hatszólamú vegyeskarra, orgonára és zenekarra.”<sup>1</sup>

Ebben az időszakban (1978–84) Károlyi Vácott élt, ugyanis a Duna menti település szeretett volna egy „városi zeneszerzőt” magának, és a Zeneművészek Szövetsége Károlyi Pál zeneszerzőt ajánlotta a város figyelmébe.<sup>2</sup> Így került Károlyi Vácra, és itt alakult ki közte és Maklári József, valamint az általa vezetett Váci Vox Humana kórus között egy erős szakmai kötelék. A Stabat Mater-bemutatókra először 1981-ben került sor két alkalommal Vácott, majd 1983-ban Budapesten a Pesti Vigadóban és Székesfehérváron a Vörösmarty Színházban. A Vox Humana kórust és a Váci Zeneiskola kiegészített zenekarát Maklári József vezényelte. Károlyi Pál így emlékezik vissza a pesti eseményre: „1983-ban Stabat Materem vigadóbeli bemutatója igazi nagy siker volt.” A koncerteken művét a következő gondolatokkal ajánlotta (33. ábra):



33. ábra: Károlyi Pál kézírata

A textúra összeállítása önmagában is érdekes. A három részre tagolható egybekomponált oratóriumban Károlyi erősen karakterizált zenei eszközöket használ. A Stabat Mater szekvencia részeit különböző kompozíciós ötletekkel jeleníti meg, így a tagolás világos, egyértelmű annak ellenére is, hogy nem minden esetben választja el őket cezúra vagy zárlat. A kompozíció formaegységeinek szövegi beosztása a következő (34. ábra):<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Országos Filharmónia Műsorfüzet (Budapest: Országos Filharmónia, 1983/7.) 23.

<sup>2</sup> Károlyi Edit szóbeli közlése.

<sup>3</sup> A mű analízise elején meg kell jegyezni, hogy az zeneszerző az ütemszámozást elírta, a kéziratban a 32. ütem után – oldalváltáskor – a 34. ütem következik. Elemzésem során követtem Károlyi elcsúszott ütemszámozását.

Első rész 1–69. ütem		Második rész 69–161. ütem	
Stabat Mater dolorosa Iuxta crucem lacrimosa, Dum pendebat Filius, [...]	<i>Allt az anya fájdalomában a kereszt mellett könnyezve, amelyen függött a Fia, [...]</i>	O quam tristis et afflicta Fuit illa benedicta [...] Quae moerebat et dolebat, [...] Pro peccatis suae gentis [...] Vidit suum dulcem natum [...] Moriendo desolatum, Dum emisit spiritum.	<i>Ó, mily szomorú és megkínzott volt az az áldott [...] Aki gyászolt és szenvedett, [...] Népének bűnei miatt [...] Látta az ő édes szülőtjét [...] haldoklásra magára hagyatva, midőn kibocsátotta lelkét.</i>
Harmadik rész 162–189. ütem			
Eja mater fons amoris [...] Virgo virginum praeclara [...] Fac, ut tecum lugeam. [...] In planctu desidero [...] Fac, ut tecum lugeam [...] Donec ego vixero.	<i>Ó, Anya, forrása a szeretetnek, [...] Szűzek ragyogó szüze, [...] engedd, hogy veled gyászoljak. [...] A siralomban erre vágyom. [...] Engedd, hogy veled gyászoljak [...] amíg én élni fogok.</i>		

34. ábra: Károlyi Pál: Stabat Mater hatszólamú vegyeskarra, orgonára és zenekarra, teljes szöveg

Károlyi a művészi szabadság lehetőségével élve egymástól távolabbi verssorokat használ fel, sőt a sorok sorrendje sem követi az eredeti szöveg elrendezését. A következő ábrán jól látható, hogy például a planctus első két sorának megzenésítése után Károlyi nagyot ugrik, és a 4. versszak első sorait kapcsolja össze az első versszak két első sorával. A Károlyi által alkalmazott változtatások az ábrán jól követhetőek, további részletezést nem igényelnek (35. ábra).

1. Eia Mater, fons amoris, Me sentire vim doloris	Ó, Anya, forrása a szeretetnek, hogy én érezzem erejét a fájdalomnak
3. Fac, ut tecum lugeam. Fac, ut ardeat cor meum In amando Christum Deum, Ut sibi complaceam.	engedd, hogy veled gyászoljak. Engedd, hogy hevüljön a szívem szeretve Krisztus Istent, hogy számára kedves legyek.
Sancta Mater, istud agas, Crucifixi fige plagas Cordi meo valide. Tui nati vulnerari, Tam dignati pro me pati, Penas mecum divide.	Szent Anya, azt tedd meg, a Keresztrefeszített sebeit nyomd az én szívembe erősen. A Te szülötted sebeinek — aki oly irgalmas volt helyettem szenvedni — a kínjait velem oszd meg!
Fac me vere tecum flere, Crucifixo condolere, Donec ego vixero. Iuxta crucem tecum stare, Te libenter sociare	Engedd, hogy igazán veled sírjak, a Keresztrefeszítetttel együtt szenvedjek, amíg én élni fogok. A kereszt mellett veled együtt állni, hozzád szívesen csatlakozni a siralomban: erre vágyom.
4. In planctu desidero.	
2. Virgo virginum praeclara, Fac me tecum pie flere, Crucifixo condolere,	Szűzek ragyogó szüze, engedj engem veled sírni. a keresztre feszítetttel együtt szenvedni amíg csak élek.
6. donec ego vixero. Me sentire vim doloris	amíg csak élek. Hogy érezsem a fájdalom erejét,
5. Fac, ut tecum lugeam.	engedd, hogy veled gyászoljak.

35. ábra: Károlyi Pál: Stabat Mater hatszólamú vegyeskarra, orgonára és zenekarra

#### 4. A négy Stabat Mater és a Dies illa

Károlyi szimfonikus zenekari hangzást képzelt el. A megszokott zenekari instrumentumokon kívül orgonát is beépített az együttesbe, amely a mű harmadik szakaszától a lírai és a drámai megfogalmazások alkalmával is szerepet kap. A mű dramaturgiai építkezését a zenekari apparátusban használt hangszerek száma és típusa is tükrözi (36. ábra).

Első rész	Második rész	Harmadik rész
fuvolák, oboák, angolkürt, fagott, kürtök, trombiták, harsonák	fuvolák, oboák, angolkürt, fagott, kontrafagott, kürtök, trombiták, harsonák, tuba, timpani, orgona, vonósok	fuvolák, oboák, angolkürt, fagott, kürtök, első trombita, orgona, vonósok

36. ábra: Károlyi Pál: Stabat Mater hatszólamú vegyeskarra, orgonára és zenekarra, zenekari apparátus

A táblázatból világosan kivehető, hogy a mű kezdeti, lírai kórusanyagát a fafűvós hangszerek és a kürt egészíti ki. A drámai feszültsége emelkedik a 69. ütemtől, így növekszik a hangszerek, azon belül is az erőteljesebb hangzást megtestesítő rézfűvósok száma (kürtök, trombiták, harsonák). A második rész feszült drámai érzelmvilágát a kórus és a teljes zenekar szimfonikus hangzásegysége jeleníti meg, amihez már az orgona is társul. A második formai egység második része (136. ütemtől) is ezt a tendenciát folytatja, de az érzelmi síkon való továbbépítkezés itt már csak a hangszerek feladata marad. Az utolsó zenei szakasz ringatózó, lágyan kibontott dallamát a visszatérő hatszólamú kórus mellett Károlyi a vonóskarra, az angolkürtre, kürtre, fagottra és orgonára bízta.

Az első formai egységben (1–69. ütem) Károlyi női- és férfikari tömbökkel dolgozik, amiben a szöveg hol a női karban, hol a férfikarban jelenik meg, átadva egymásnak a soron következő szótagokat. Felmerülhet a gondolat, hogy Károlyi a texturát fonetikus anyagként kezeli, megbontva ezzel a szavak értelmi összefüggését, viszont pontosan ezzel a technikával – a szótagok lassú egymásutánjának megjelenítésével – tudja szimbolizálni Mária időtlen, szenvedésekkel teli várakozását a kereszt alatt.

**Lento** ♩ = 69 Károlyi Pál (1934 - 2015)

The score shows six vocal parts (Soprano, Mezzosoprano, Alto, Tenor, Baritone, Bass) and two piano parts (Organ and Piano). The tempo is marked 'Lento' with a quarter note equal to 69 beats per minute. Dynamics include *pppp*, *ff*, and *ppppp*. The lyrics 'Sta - bat Ma - ter do - lo - ro - sa' are written under the vocal staves.

37. ábra: Károlyi Pál: Stabat Mater hatszólamú vegyeskarra, orgonára és zenekarra, 1–23. ütem, karpartitúra

A szótagindításokra eső alap hármashangzatok önmagukban moll hangzásúak, kivéve a negyedik és nyolcadik hangzatot, amelyek a Desz-dúr akkord szext, illetve kvartszext fordításai (38. ábra).

The notation shows the chords for the first eight notes: Sta (D4), bat (F4), Ma (G4), ter (B4), do (C5), lo (D5), ro (E5), sa (F5). The chords are: Sta (D4), bat (F4), Ma (G4), ter (B4), do (C5), lo (D5), ro (E5), sa (F5).

38. ábra: Károlyi Pál: Stabat Mater hatszólamú vegyeskarra, orgonára és zenekarra, 1–45. ütem

Az akusztikai élmény azonban nem ilyen egyszerű. A férfikar és a nőikar az első három akkord kivételével már nem hallható önmagában, minden esetben az utána következő hangzattal zeng össze (e-moll a c-mollal, c-moll az esz-mollal), vagy egy kromatikus



szólammozgással előidézett disszonancia zavarja meg a konszonáns hangzást (pl. 14. ütem alt, 15. ütem mezzoszoprán). Károlyi eklektikus megoldást választ, hiszen két konszonáns harmónia összeillesztésével éri el a disszonáns, modern hangzást. Ezek a disszonancia-kialakítások – különösképpen az idő statikusságát is figyelembe véve – szorongó érzetet keltenek, amikhez még a szólamok rendkívül kis hangterjedelmű mozgása is hozzájárul.

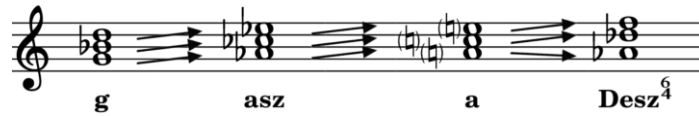
A női kar e-moll kíséret nélküli indítására négy ütem után lép be a férfikar sötét c-moll akkordja. A férfi szólamokat a harsonák ötnegyednyi késéssel kopulázzák. Ez azon túl, hogy a drámai fokozást segíti, intonálási támaszt is ad a kórusnak. A női kar esz-moll akkordjának (12. ütem) újabb három kvintes esése már önmagában is fájdalmas, megrázó hatást kelt, a trombitákkal való hasító forte zengése még drámaibb. A kiszakadó anyai fájdalom kitörésének megfestése ez. Az akkordok egymásutánjának nyomasztó hangzásélményét a szólamokban megjelenő kromatikus elmozdulások feszítik tovább. A nyolc ütemen keresztül felváltva, félhangonként emelkedő női szólamok az oboák és angolkürt segítségével az esz-moll akkordtól az f-moll hangzatig jutnak el (21. ütem, második negyed). Ebbe a hosszan elnyújtott sötét, komor pianóba csatlakozik a férfikar és a harsonák Desz-dúr akkordja (23. ütem). A hangzás egy pillanatra lágyabbá, érzelmesebbé válik, de a szoprán és tenor szólam *c-desz* ütközése érzékelteti, hogy itt nincs szó oldásról, enyhülésről, a drámai feszültség tovább folytatódik.

Újabb, most már 14 ütemre szétnyúló kromatikus fokozás indul a férfi és a női szólamokban felváltva (23–47. ütem), amelynek tiszta megszólaltatása hatalmas feladatot ró az énekesekre. Károlyi itt is a hangszercsoportok segítségére támaszkodik, hisz a harsonák mellett a női kart a fuvolák és a fagott szólamok is erősítik.

Összességében vizsgálva az eddig megszólaló szövegrészt szembetűnő, hogy a szótagok hosszúsága egyre nő. Az akkordok egymásra építésén és a kromatikában bővelkedő melodikai megoldásokon kívül a dramaturgiai építkezés, a szövegi súlyalkotás egy újabb oldalát is bemutatja Károlyi. A szólamok egyre elnyújtottabb megszólalása, a hosszabb várakozási idő feszítő érzését a zeneszerző a *dolorosa (fájdalmában)* szó tartalmi megfestésének előkészítésére használja.

A 38. ütemtől visszatér a mű elejéről már ismert szerkesztésmód, az akkordok mozaikszerű használata. Egy kivételével a szólamok lineáris elmozdulása megszűnik (45–46. ütem 1. szoprán, 1. trombita), a kromatika – ami az eddigi részek érzelmi építkezésének egyik fontos pillére volt – azonban megmarad. A férfi- illetve női karban felváltva megszólaló hangzatok alaphangjai – a Desz-dúr akkord kivételével – félhangonként, ugyanabban az alaphelyzetű hármashangzat felrakásban szólalnak meg (g-moll, asz-moll, a-

moll). Így ha az akkordokat folyamatában, vagyis a harmóniai vonulat tükrében elemezzük, egy újabb kromatikus elem rajzolódik ki (39. ábra).



39. ábra: Károlyi Pál: Stabat Mater hatszólamú vegyeskarra, orgonára és zenekarra, 38–45. ütemek harmóniai

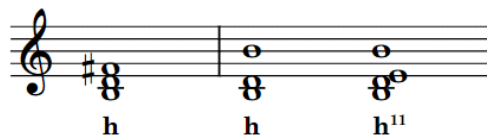
A fenti ábrán jól látható, hogy a félhangmozgás egy kivétellel (a–asz) mindig felfelé történik, ezzel is segítve, egy pillanatra sem elengedve a zenei szövet drámai építkezését. A formai szakasz érzelmi csúcspontja azonban még egy kicsit várat magára. A kisszekundmozgások sorozatát a szoprán és a trombita szólam *f*-ről *g*-re való nagyszekund fellépése váltja fel (45., 46. ütem), amelynek expresszív ábrázoló készsége megkérdőjelezhetetlen. A szerző tovább fokozza az eddig már kialakult feszültséget. Az első formaegység csúcspontja a fafúvósok éles, magas regiszterben történő megszólalása (47. ütem), amely egy kimerítő melódiai, dinamikai, instrumentális és érzelmi fokozás tetőpontja. Szinte megelevenedik Szűz Mária hangokba öntött, elviselhetetlen anyai fájdalma.

A vizsgált részben a hangzásélmény feszítettségét a dinamika expresszív használata is fokozza, amely vagy a többszörös piano (1., 5. ütem), helyenként a hosszan kitartott forték (44–47. ütem), máskor egy gyors crescendo (33. ütem), vagy épp egy hirtelen visszafejlődő diminuendo (42. ütem), néhol egy piano hangzásban megszólaló erős forte akkord érkezésében (44. ütem) nyilvánul meg.

Tartalmi mondanivalóját tekintve a következő egység (48–69. ütem) sok hasonlóságot mutat az előzővel, hisz még mindig a Golgotán álló anya alakja van a szöveg középpontjában (*Iuxta crucem lacrimosa, a kereszt mellett könnyezve*), aki a legkegyetlenebb anyai szenvedésen esik át. Milyen ellentétes ez a kép: az anya, aki talán némán, könnyekkel arcán, rendíthetetlenül áll a kereszt tövében, közben pedig a lelke megszakad, anyai szívét „fájdalmas tör járja át”. Statikusság és belső dinamika. Ezt a kettősséget Károlyi egyrészt továbbra is a hosszú hangértékekkel, lassú mozgásokkal, másrészt vertikálisan, a diszsonáns hangzásélmény súrlódásainak fokozásával éri el.

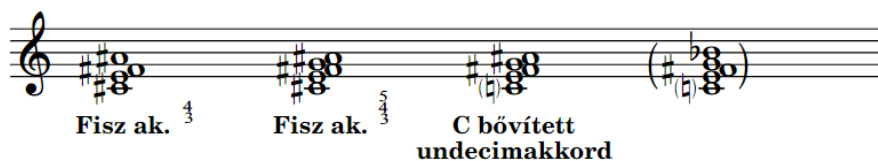
A fúvósok negyedhang értékű fizs-moll felütése után ugyanazzal az akkorddal lép be pianissimo a férfikar (48. ütem). A nőikar megszólalása is lágy, a férfiakkal való együtthangzás (50. ütem) hiányos undecimakkordot eredményez (40. ábra).

#### 4. A négy Stabat Mater és a Dies illa



40. ábra: Károlyi Pál: Stabat Mater hatszólamú vegyeskarra, orgonára és zenekarra, 48–49. ütem  
harmóniaváza

A következő hangzat egy Fisz akusztikus szeptim terckvart-fordításaként értelmezhető (51. ütem), amely ugyanabban az ütemben egy g hanggal bővül, majd a harmóniaváltás következménye egy öt hangból álló bővített undecimakkord lesz (41. ábra).



41. ábra: Károlyi Pál: Stabat Mater hatszólamú vegyeskarra, orgonára és zenekarra, 51. ütem  
harmóniaváza

Az említett harmóniák alkotó elemei a következő ábrán látható 1:2-es modellskála töredékei (42. ábra).



42. ábra: Károlyi Pál: Stabat Mater hatszólamú vegyeskarra, orgonára és zenekarra, 51. ütem harmóniáinak

Eme elgondolás mentén haladva, tovább elemezve a soron következő harmóniákat látható, hogy ezekben is az előző ábrában megjelenített distanciaszkála hangjai szólalnak meg eleinte kicserélve egymást, később egyre bővülve (ötről hat hangra), majd végezetül a trombiták és kürtök belépésével az alternáló nyolcfokúság minden hangja, vagyis egy distanciális totál<sup>4</sup> szólal meg ennek a zenei egységnek (48–61. ütem) a kulminációs pontjaként (43. ábra).



43. ábra: Károlyi Pál: Stabat Mater hatszólamú vegyeskarra, orgonára és zenekarra, 48-61. ütem

<sup>4</sup> Gárdonyi Zsolt, Hubert Nordhoff: *Összhang és tonalitás. A harmóniatörténet stílusjegyei*. Ford.: Terray Boglárka (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2012.) 171.

Erőteljes hangulatváltás következik, a kórus és a fúvószenekar telt forte hangzása után egy vékonyabb felrakás, a szoprán szólam és az oboa, majd a 66. ütemtől az oboát váltva a fuvola kettőse következik. Az egymást kiegészítő, lineárisan kibomló dallamok kezdőhangjai a fortissimóból subito piano tartott hanggal maradnak ott (61. ütem). Dallamvonaluk egymáshoz képest ellentétesen mozog, míg az oboáé és a fuvoláé felfelé, a szopráné lefelé hajló ívben.

A mű második formaegysége az eddigi részekhez képest sokkal mozgalmasabb, látványosabb energiákat mozgat meg, s így a már eddig hallottakhoz képest dialektikus ellentétet képvisel. A terjedelme is hosszabb (92. ütem), tematikus felépítése is sokkal változatosabb, illetve a zenekar összetétele is maximalizálódik (36. ábra).

Az új szakasz elízióval indul, a szoprán szólam záró egyvonalas *b* hangjával egyidőben megszólal az alt szólam kezdése egy oktávval lejjebb (69. ütem). A zenei anyag kontrasztban áll minden eddig hallott témával. Egy karakteresen ritmizált, skálában kibontakozó, felfelé törekvő dallam szólal meg, amely nagy hangulatváltást eredményez az eddigi hosszú hangértékekben felrakott akkordokhoz képest. A téma jelentőségét az is növeli, hogy a kompozíció során először szólal meg a vonóskar, amelynek harmadik hegedű szólama unisono kíséri a nőikar legmélyebb szólamát az angolkürttel együtt (44. ábra).



44. ábra: Károlyi Pál: Stabat Mater hatszólamú vegyeskarra, orgonára és zenekarra, 69-70. ütem

Egyszerű a dallam, mégis gyönyörűen kimeríti a szófestés lehetőségeit. Az utolsó hang kivételével egy melodikus mollskála részlete hallható, amelyet Károlyi a hangsor harmadik hangjáról indít. A *b* kezdőhangtól felépülve a négy egészhang lépés magában hordozza a fájdalom hasogató érzését, majd a négy nagyszekund lépés után a *fisz* oldása a *g*-re valamiféle megnyugvást eredményez. A skála vége, a kezdőhanghoz képest bővített oktávon magára maradó *h* viszont tovább fokozza a textúra tragikus intenzitását (O quam tristis et afflicta, *Ó mily szomorú és megkínzott*).

Ennek a témának szinte mániákus ismételtetése szövi át a mű második részét. A szólamok a kromatikus skála teljes hangkészletét kimerítve a legkülönbözőbb hangokon lépnek be. Az énekkarban imitációszerűen felbukkanó dallam leggyakrabban két zenekari (egy fúvós- és egy vonós-) szólammal megerősítve hallható. A következő ábrán láthatók az énekkar szólamai, illetve a hozzájuk társuló hangszerek (45. ábra).

#### 4. A négy Stabat Mater és a Dies illa

szoprán	mezzo	alt	tenor	bariton	basszus
fuvalák	oboák	angolkürt	kürt 1, 2	fagott	harsona 3
hegedű 1	hegedű 2	hegedű 3	brácsa	gordonka	nagybőgő

45. ábra: Károlyi Pál: Stabat Mater hatszólamú vegyeskarra, orgonára és zenekarra, 69–86. ütem, szólamok párosítása

A 79. ütem utolsó negyedénél ez a tendencia megtörik, itt már két énekkari szólam, a mezzoszoprán és az alt párban, reális mixtúrát alkotva a kísérő hangszerekkel együtt énekel, amelyhez három ütemegységgel később (80. ütem) a tenor és a bariton is csatlakozik saját instrumentumával. A zenei fokozásnak ezt az elvét viszi tovább a 80. ütemtől újra a mezzoszoprán és az alt, a 81. ütemben a szoprán és a basszus, utolsónak (a 82. ütemben) pedig a mezzoszoprán és az alt szólam (46. ábra).

46. ábra: Károlyi Pál: Stabat Mater hatszólamú vegyeskarra, orgonára és zenekarra, 79-82. ütem, énekkari szólamok kezdései

A szólamok érdekessége, hogy vagy nagyszext, vagy annak komplementer hangközének megfelelő kisterc távolságban mozognak. (A szoprán és a basszus kisdecima távolságát az akusztikai tényezőket figyelembe véve szintén kistercnek vettem.)

A második rész első szakaszának (69–135. ütem) zenekari szólamaiban önállóan csak két esetben szólal meg az imitációs téma: először az első harsona dallamában (85. ütem), másodszer a harmadik hegedűszólamban (87. ütem).

A második rész kezdése a homogén zenei szövet ellenére kisebb ellenpontos struktúrákat is tartalmaz. A piano szinten tartott, önmagában mégis dinamikus, hosszan elnyújtott dallami anyag ellentétéként Károlyi váratlan ütemegységeken a rézfúvósok éles és kemény mezzoforte belépéseivel hoz létre erős drámai kontrasztot. A megszólalások súlyos kezdése és hangzásuk gyors visszafejlődése zaklatott, félelmetes hangulatot áraszt (47. ábra).

The image shows a musical score for three instruments: F-cornet 3, C-trumpet 1, and C-trumpet 2, 3. The music is in 4/4 time and starts at measure 73. The F-cornet 3 part has two phrases, both marked *mf* > *p*. The C-trumpet 1 part has a phrase marked *mf* > *p*. The C-trumpet 2, 3 part has two phrases, both marked *mf* > *p*.

47. ábra: Károlyi Pál: Stabat Mater hatszólamú vegyeskarra, orgonára és zenekarra, 73–76. ütem

Szintén a zenekari szólamok rejtik a téma variált rákfordítását is, amely dallami ellenpontként szolgál a trombiták szólamában (86-89. ütem), de karakterében nem hoz újat (48. ábra).

The image shows a musical score for C-trumpet 2, 3, starting at measure 86. The music is in 4/4 time and consists of four measures. The first measure has a rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The second measure has a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The third measure has a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. The fourth measure has a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3.

48. ábra: Károlyi Pál: Stabat Mater hatszólamú vegyeskarra, orgonára és zenekarra, 86–89. ütem

Tükörritmikával rendelkező, dallamilag zsugorított melódia az alapja az újabb ellenpontnak. A nyújtott ritmusokat felváltják az éles ritmusok, és az eddig megszokott bővített oktáv helyett szűkített kvintre zsugorodik össze az ambitus a kürtök szólamában (49. ábra).

The image shows a musical score for F-cornet 1, 2, starting at measure 95. The music is in 4/4 time and consists of four measures. The first measure has a rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The second measure has a quarter note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. The third measure has a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. The fourth measure has a quarter note D4, a quarter note C4, and a quarter note B3.

49. ábra: Károlyi Pál: Stabat Mater hatszólamú vegyeskarra, orgonára és zenekarra, 95–97. ütem

Ez a ritmikai variáns figyelhető meg még az 1. és 2. hegedű szólamanyagában is (94–96. ütem).

A 97. ütemtől új szövegrész jelenik meg a férfikar szólamaiban (*Fuit illa benedicta*, [...] volt az az áldott), amely textúrában még az előző gondolat folytatása, a ritmikai elemek leegyszerűsítésével azonban – a pontozott ritmusok súlyozott negyedekre való cseréjével – elválnak az előző karaktertől. Az erőteljesen megszólaltatott skálahangok egymáshoz viszonyított távolságai ugyan megváltoznak, rokonságuk mégis egyértelmű. Álljon itt

#### 4. A négy Stabat Mater és a Dies illa

összehasonlítóképpen az első és a második melódia egymás alatt. A hangok között feltüntetett számjegyek a félhangtávolságok számát jelzik (50–51. ábra).

0 quam tris - tis et aff - lic - ta

50. ábra: Károlyi Pál: Stabat Mater hatszólamú vegyeskarra, orgonára és zenekarra, első téma

96 Fu - it il - la be - ne - dic - ta

51. ábra: Károlyi Pál: Stabat Mater hatszólamú vegyeskarra, orgonára és zenekarra, második téma

Ezen az elemzési módszerrel haladva, analizálva a soron következő szövegrészeket megformáló zenei anyagokat, elég világos párhuzam rajzolódik ki (52–53. ábra).

100 Quae moe - re - bat et do - le - bat

52. ábra: Károlyi Pál: Stabat Mater hatszólamú vegyeskarra, orgonára és zenekarra, harmadik téma

121 Vi - dit su - um dul - cem na - tum

125 Mo - ri - en - do de - so - la - tum

53. ábra: Károlyi Pál: Stabat Mater hatszólamú vegyeskarra, orgonára és zenekarra, negyedik téma

A megjelenített számok segítségével kivehető, hogy mindegyik téma egymás variációja. A félhangegységekre lebontott distanciák sorrendje ugyan változik, de irányuk minden esetben felfelé törekvő, továbbá az induló és záró hang távolsága mindvégig bővített oktáv. Ezt a számsorok végén található, a számjegyek összeadásából származó 13-as szám jelzi. (Ez felel meg a bővített oktávban megtalálható félhangok számának.) Az általános megállapításokon kívül azonban néhány konkrétabb kapcsolat: A harmadik téma diminuált, a negyedik pedig augmentált változata az elsőnek. A második és negyedik téma is mutat

hasonlóságot, ott ugyanis a negyedik téma első és második fele között külön-külön pontosan ugyanazok az alternáló távolságok rejtőznek a helyenként enharmonikus írásmód mögött. A distanciák között periodicitás egy esetben sem található, így distanciacielvről egyik téma esetében sem beszélhetünk.

Mindezeket összegezve megállja a helyét az következtetés, amely szerint a második zenei rész melodikai anyagának variációi a zenei struktúrát is meghatározzák. Az új szövegi részekhez érve a témaként funkcionáló skálák folyamatosan más és más melodikus fordulatokkal jelentkeznek, nem ritkán egymás ritmikai variánsai is. A rokonság minden esetben nyilvánvaló, de a különbség is tisztán kivehető, így a mű a második szakasza lényegében variációsorozatnak mondható.

Vertikálisan a témavariánsok indulásai összeolvadnak az előző szakaszokkal. Először mindig csak egy szólamban jelennek meg, majd a további szólamokban az imitációs struktúrának köszönhetően pár negyeddel később kapnak teret, mígnem az egész kórust és zenekart átszövik. Ezek az új anyagok – nyilván a textúra adta lehetőségeket kihasználva – a kórus, és az azokat kopulázó zenekar szólamaiban jelennek meg először. Ez alól mindeddig egyetlen egy kivétel van: A 92. (54. ábra) és a 93. (55. ábra) ütemben induló trombiták szólama megelőlegezi a Fuit illa szövegrész ritmusát, de dallami anyaguk még az előző szakasz (első téma) egy utolsó hanggal meghosszabbított bővülése (55. ábra).



54. ábra: Károlyi Pál: Stabat Mater hatszólamú vegyeskarra, orgonára és zenekarra, 92–94. ütem



55. ábra: Károlyi Pál: Stabat Mater hatszólamú vegyeskarra, orgonára és zenekarra, 93–95. ütem

A lírikus megközelítést szolgáló zaklatott kisnyújtott ritmusok és az együtt mozgó szólamokban megszólaló disszonáns hangközök fájdalmas súrlódásai teszik teljessé a Quae moerebat et dolebat (*Aki gyászolt és szenvedett*) szövegrész ábrázolását. A 13 ütemen keresztül fortissimo egymásba kapaszkodó szólamok a tartalmi és zenei szűkösségük ellenére sem válnak monotonná. A motívumok változó hangmagasságon és váratlan ütemegységeken történő belépései, a férfi, illetve női szólamok kiszámíthatatlan sorrendben



való indulásai, majd a 106. ütemtől kezdve a szoprán szólam egyre emelkedő dallamkezdései a drámai építkezés fontos szereplői.

A rész zaklatottságához nagyban hozzájárul a fúvósok egyes szólamainak egy negyeddel, néhány ütemmel később már csupán egy nyolcaddal meghosszabbított marcato indulásai is (56. ábra).<sup>5</sup>

The image shows three staves of musical notation. The first staff is for 'Harsona 1' starting at measure 104, in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The second staff is for 'Oboa 1, 2' starting at measure 106, in 4/4 time with a key signature of one sharp. The third staff is for 'F-kürt 1, 2, 3' starting at measure 107, in 4/4 time with a key signature of one sharp. All three staves show a similar melodic line with a marcato (staccato) marking under the first note of the phrase.

56. ábra: Károlyi Pál: Stabat Mater hatszólamú vegyeskarra, orgonára és zenekarra, fúvósok

Míg a belső szólamok az előbb felsorolt építkezési formákban teljesebben ki, a legfelső szólamok (szoprán, oboák, fuvolák) és a legalsó szólamok (kontrafagott, nagybőgő) még egyéb drámai eszközöket is bemutatnak. A szoprán szólam feljut a darab folyamán énekelt legmagasabb hangjára, a háromvonalas *c*-re, amely egyben eme zenei szakasz csúcspontja is (113. ütem). Ezzel egyidőben a basszus szólamokban a már ismert téma hangközstruktúrája megváltozik, hangok közti távolságok megnőnek (57. ábra).

The image shows a single staff of musical notation for 'Nagybőgő, Kontrafagott' starting at measure 113, in 4/4 time with a key signature of one sharp. The melody is in the bass clef and shows an upward interval expansion compared to the previous measures.

57. ábra: Károlyi Pál: Stabat Mater hatszólamú vegyeskarra, orgonára és zenekarra, 113. ütem

A hangtávolságok növelésével Károlyi az amúgy is impulzív motívumból egy még erőteljesebben építkező anyagot farag, amely tökéletesen előkészíti a következő rész zenei és tartalmi anyagát. Teszi mindezt úgy, hogy az induló és záróhang közötti távolság – egy plusz oktáv beiktatásával – bővített oktáv marad.

Félelmetesen harsog a kórus: *Pro peccatis suae gentis (Népének bűne miatt)*. A bonyolult, nehezen intonálható imitációs szerkesztést a mű kezdete óta először váltja

<sup>5</sup> A kottarészletek a partitúrában található lehetőségek közül csak néhányat mutatnak be.

homofon struktúra. A bűnös, halandó nép megjelenítése lehet ez a turbaszerű megszólalás, amely négyszeri, tömör hangzásával teremti meg a többsíkú ábrázolásmód egyik fajtáját ebben a részben (114–122).

The image shows two systems of musical notation for a mixed choir and organ. The first system covers measures 114 to 122, and the second system covers measures 119 to 122. The vocal parts are Soprán, Mezzosoprán, Alt, Tenor, Bariton, and Basszus. The organ part is also present. The lyrics are: 'Pro pec - ca - tis su - ae gen - tis, Pro pec - ca - tis su - ae gen - tis, et do - le - hat Pro pec - ca - tis su - ae gen - tis, Pro pec - ca - tis su - ae gen - tis, Pro pec - ca - tis su - ae gen - tis, Pro pec - ca - tis su - ae gen - tis, Vi - dit su - um'. The music is in 4/4 time and features a homophonic texture with a strong rhythmic pattern.

58. ábra: Károlyi Pál: Stabat Mater hatszólamú vegyeskarra, orgonára és zenekarra, 114–122 ütem

Belép a timpani is (114. ütem), melynek ütése – párhuzamban haladva a szöveg szótagjaival – nyomatékosítják és intenzívebbé teszik az énekes szólamok súlyos, vészjósó kifejezőmódját.

Az énekkar és a timpani megszólalásával ellentétben a zenekar más zenei dimenziókat jár be, eltérő karaktereket jelenít meg.

A vonóskar viszi tovább az előző zenei anyag koncepcióját, állandóan megújuló, variált, egyre nagyobb íveket bejáró skálameneteivel festi le a feltörő fájdalom újra kiszakadó érzését (114–122. ütem).

A fúvósok a fagott, kontrafagott, a második és harmadik trombita, tuba kivételével továbbra is a kisnyújtott alapritmikát felhasználva nagyterc ambitusba szorított, három hangból álló motívumot ismételtetnek (59. ábra).



59. ábra: Károlyi Pál: Stabat Mater hatszólamú vegyeskarra, orgonára és zenekarra, 113–114. ütem

A motívum szerkezete egyszerű, de annál több lehetőséget rejt magában. A három hangból kialakított hosszabb szakaszok imitációszerűen követik egymást, sokszor észrevétlenül alakulnak ki az előző zenei anyagból (pl. harmadik harsona, 114. ütem), leggyakrabban viszont szünet után indulnak. Nem szokványos zenei megoldást alkalmaz Károlyi: az ismétlődő, három hangból álló témafejeket két tagból álló ritmusra helyezi rá, így a három hang egyszeri ismétlésével (*f, fisz, d, f, fisz, d*) a 4/4-es ütemmutatón belül 3/4-es lüktetést konstruál (60. ábra).



60. ábra: Károlyi Pál: Stabat Mater hatszólamú vegyeskarra, orgonára és zenekarra, 113–114. ütem

Károlyi tudatosan zavarja össze a lüktetést, amely félelmetes, kaotikus állapotot okoz. Ezt az érzést segíti elő egy másik zeneszerzői ötlet is: a kisnyújtott ritmusok első hangjai hosszabb értékek, a fül hajlamos a ritmikai képletből ezeket a hangokat kiemelni. Ezáltal egy másik 3/4-es dallami képlet rajzolódik ki, amelynek a melodikája pontosan a fordítottja (*fisz, f, d*) a kiinduló zenei anyagnak (61. ábra). Azt is érdemes megjegyezni, hogy ennek a bújtatott zenei megoldásnak a felszínre hozása nagyban függ az előadás módjától.



61. ábra: Károlyi Pál: Stabat Mater hatszólamú vegyeskarra, orgonára és zenekarra, 113. ütem

A Jézus halála előtti hátborzongató léggör ábrázolását Károlyi még tovább fokozza. Az előbbieken vázolt motívumépítkezéssel dolgozó szólamok a legtöbb esetben más hangokon és eltérő ütemegységeken indulnak (62. ábra), így a szólamok egységének hangzasképe aleatorikus hatást kelt.

The image shows eight musical staves for different instruments, arranged in two rows of four. Each staff starts with a measure number (113 or 114) and an instrument name. The instruments are: C-trombita, Harsona 2, Harsona 1, Fuvola 1, 2, Oboa 1, 2, Angolkürt, Harsona, and F-kürt 1, 2, 3. The notation includes various clefs, key signatures, and rhythmic values, illustrating the complex, non-uniform starting points of the instruments.

62. ábra: Károlyi Pál: Stabat Mater hatszólamú vegyeskarra, orgonára és zenekarra, fúvósok

Az orgona is belép, a zenekartól és a kórustól eltérő karaktert hordozva inkább ritmikai, mint melodikai funkciót tölt be. A manuálokon megszólaló szeptimakkordok a legtöbb esetben egymástól nagyszekund távolságra vannak (63. ábra).

The image shows a musical score for measures 116-118. It features three staves: a top staff for the brass (Brw.) and two lower staves for the organ (Org.). The organ part is marked with 'Rp.' and 'ff' dynamics. The notation shows chords and rhythmic patterns, illustrating the organ's role in providing a rhythmic and harmonic foundation.

63. ábra: Károlyi Pál: Stabat Mater hatszólamú vegyeskarra, orgonára és zenekarra, 116–118. ütem, orgona

Ez a legkésőbb megszólaló hangszer, időzítése miatt is jelentős dramaturgiai szerepet tölt be, továbbá akusztikai szerepe is fontos, mivel hangzásával az éppen nem aktív zenekari és énekkari szólamok fizikai hiányát kompenzálja.

A zenekari apparátus teljes kihasználása, a timpani és az orgona lehetőségeinek kiaknázása világossá teszi, hogy a darab egy kiemelt szakaszának előkészítése folyik. *Vidit suum dulcem natum Moriendo desolatum (Látta az ő édes szülöttjét haldoklásra, magára hagyatva)* szövegrésszel kezdetét veszi egy grandiózus melodikai építkezés, amelynek zenei anyaga már előkerült más elemzési aspektusban (44–45. oldal, 50–53. ábra). Az alt és basszus szólamok 121. ütemben induló, új szövegrészéhez tartozó zenei anyaga (64. ábra) először a kürtökön szólal meg, egy ütemmel az énekkari szólamok belépése előtt (120. ütem).

4. A négy Stabat Mater és a Dies illa

121

**ALT** Vi - dit su - um dul - cem Na - tum Mo - ri - en - do de - so - la - tum

**BASSZUS** Vi - dit su - um dul - cem Na - tum Mo - ri - en - do de - so - la - tum,

64. ábra: Károlyi Pál: Stabat Mater hatszólamú vegyeskarra, orgonára és zenekarra, 121–128. ütem

A mű folyamán elsőként fordul elő, hogy a zeneszerző az énekkar szólamaiban az uniszónó lehetőségével él, ráadásul ennek a kompozíciós módszernek az erejét még a zenekar szólamai is erősítik (angolkürt, harsona 3). A szimmetriából adódó tökéletes építkezése, ebből fakadó kétszeri lendülete, bővített duodecimát átszelő, földről elrugaszkodó, a magasságokba érkező hatalmas hangterjedelme, augmentációból eredő grandiózus, méltóságteljes vonulata tökéletes ábrázoló jellegű megoldása Jézus egyedülálló nagyságának, mindazonáltal a kereszthalált követő feltámadásának is jelképe lehet.

Az első hegedűk bővített oktávot kitöltő, éteri magasságba felfutó skálamenete más jelentést hordozhat: Jézus földi életből való kilépését szimbolizálhatja (65. ábra).

130

**Hegedű 1**

65. ábra: Károlyi Pál: Stabat Mater hatszólamú vegyeskarra, orgonára és zenekarra, 130. ütem

A ritmikai lehetőségek kiaknázására is nagy gondot fordít Károlyi. Az a megrázó zenei fokozás, amellyel a kereszthalál-történetet eljuttatja a csúcspontra, nagyban az igen differenciált ritmikai megoldásoknak is köszönhető.

A már használt ritmikai elemek mellé (50–53. ábra) a 129. ütemben a bőgő, a gordonka és a fagott szólamaiban a téma kétszeresen diminuált variációja (66. ábra),

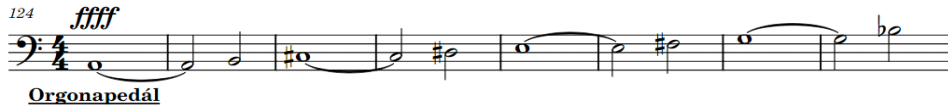
129

**Gordonka, Fagott 1, 2**

**Nagybőgő**

66. ábra: Károlyi Pál: Stabat Mater hatszólamú vegyeskarra, orgonára és zenekarra, 129–130. ütem

míg az orgonapedálban, a tubában és a kontrafagottban a kétszeresen augmentált formája hallható (67. ábra).



67. ábra: Károlyi Pál: Stabat Mater hatszólamú vegyeskarra, orgonára és zenekarra, 124–131. ütem

Különösen érdekes a basszustuba szólama, amelynek alapja az alaptéma triolás, augmentált transzformációja, de a változat ritmikailag nem teljesen pontos. A következő két ábrán az eredeti (68. ábra), alatta egy ritmikailag pontos variáció (69. ábra) látható.



68. ábra: Károlyi Pál: Stabat Mater hatszólamú vegyeskarra, orgonára és zenekarra, eredeti téma



69. ábra: Ritmikailag pontos variáció

Károlyi sokszínű ritmikája már a ricercarból is ismert proporciós kánon variációs modelljeit idézi. Ennek az archaizáló megoldásnak a párosítása a modern, útkereső melodikai és harmóniai effektus némileg eklektikus összhatást kelt. A következő ábrán összegzőképpen álljon itt – a dallami elemek kihagyásával – a hat különböző ritmikai variáció képlete (70. ábra).

#### 4. A négy Stabat Mater és a Dies illa

70. ábra: Károlyi Pál: Stabat Mater hatszólamú vegyeskarra, orgonára és zenekarra, ritmikai variánsok

Krisztus halálának pillanatát (*Dum emisit spiritum, midőn kibocsájtotta lelkét*) a fúvósok – az előző melodikai anyagból már ismert – felfelé ívelő dallamlépései, a kórus és néhány rézfúvós (trombita 1,2, harsona 2,3) kvinthiányos g-moll akkordja, továbbá az orgona ütőhangszerszerűen megszólaltatott, *d* és *e* hangokra épített négyeshangzatai jelenítik meg. A szakasz a drámaiság jegyeit hordozza: A dinamikus forte, az énekkar súlytalan ütemegységekre érkező ziháló szótagjainak sorozata, a lágy hangzást megtettesítő vonóskar hiánya, az orgona és üstdob kemény, komplementer megszólalása világvége hangulatot áraszt (131–132. ütem).

Az amúgy is nyomasztó hangzásba keményen vág bele az orgona distanciális skálátöredékből merítkező akkordja (71. ábra),

**Orgonamanuál**

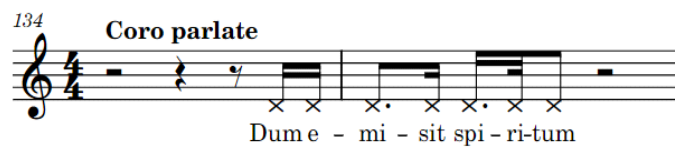
71. ábra: Károlyi Pál: Stabat Mater hatszólamú vegyeskarra, orgonára és zenekarra, 133. ütem

amelynek árnyékában lágyan szólal meg a mély szólamokat nélkülöző vonóskar. Diatonikus hangkészletből összeáll, tiszta kvintekben felrakott mollkvintszext-akkordjának áttetsző hangzása Jézus távozó lelkére enged asszociálni (72. ábra).



72. ábra: Károlyi Pál: Stabat Mater hatszólamú vegyeskarra, orgonára és zenekarra, 133. ütem

Majd az énekkar prózában folytatja, ritmizált, forte szövege megrázó élmény nyújt (73. ábra).



73. ábra: Károlyi Pál: Stabat Mater hatszólamú vegyeskarra, orgonára és zenekarra, 134–135. ütem, kórus

Itt már a vonóskar is más dimenzióba kerül, a pianot kettős forte váltja fel, amelyet a gordonka és a bőgő mélyről feltörő glissandói tesznek még halálközelibbé (134–135. ütem).

A Jézus halála utáni sötét, hátborzongató időszak megjelenítését Károlyi csak a zenekarra bízta (136–161.ütem). A Máté evangéliumában leírt kaotikus állapotot a zenekari hangszercsoportok különböző szerkesztési technikákat felsorakoztatva, illetve erősen differenciált zenei anyagokat prezentálva ábrázolják.

<sup>51</sup>Erre a templom függőnye kettéhasadt, felülről egészen az aljáig, a föld megrendült, sziklák repedtek meg, <sup>52</sup>sírok nyíltak meg és sok elhunyt szentnek feltámadt a teste. [...] <sup>54</sup>A százados és a többiek is, akik Jézust őrizték, a földrengés és a történetek láttára igen megijedtek: „Ez valóban Isten fia volt!” – mondták.<sup>6</sup>

A fuvolák és az oboák szólamaiban kibomló hármashangzatok (E-dúr, d-moll) tükrözésben való felrakása, a két akkordhangzás keverése szinte élővé teszi a templom kárpitjának széthasadását (74. ábra).

<sup>6</sup> Biblia. Máté evangéliuma 27. fejezet (Budapest: Szent István Társulat, 2023.) 1126.



137

Fuvola 1, 2

3 fisz 3 E<sup>6</sup> E<sup>6</sup> d<sup>6</sup>

Oboa 1, 2

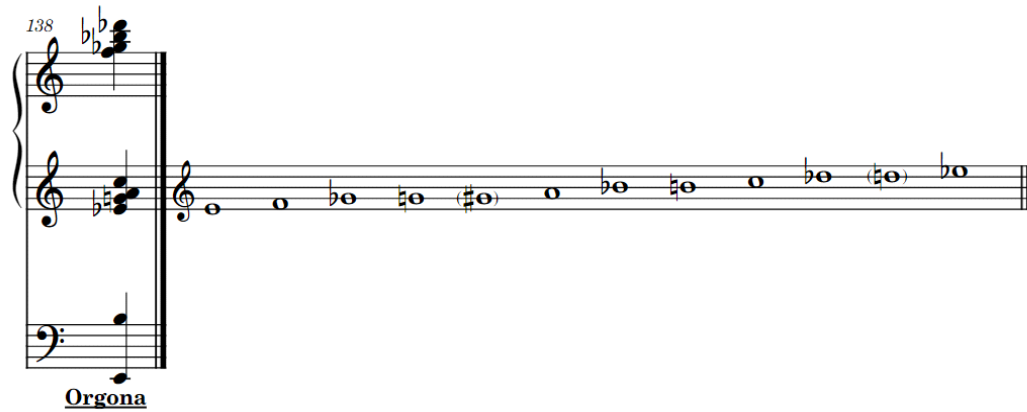
dis<sup>o7</sup> d<sup>6</sup> E<sup>6</sup>

74. ábra: Károlyi Pál: Stabat Mater hatszólamú vegyeskarra, orgonára és zenekarra, 137. ütem

A zeneszerző tehát nem szűkíti, hanem bővíti kifejezési eszköztárát. Nem riad vissza a hármashangzatok, négyeshangzatok használatától, de ezt úgy teszi, hogy összetételükből mégis modern, újszerű hangzás születik, hisz a diatonikus hangzatok összefűzésénél a vertikális irányt is kihasználja.

A fuvolák és oboák szövetsége a későbbiekben is megmarad, hangzatfelbontásokon alapuló dallami anyaguk viszont megváltozik (155. ütem). A továbbra is erős feszültséget hordozó, felfelé ívelő skáláik visszautalnak az *O quam tristis et afflicta* szövegrész zenei anyagára. Virtuóz hangszerjátékukhoz a kürtök szólama is társul. A hangszercsoportok (fuvolák, oboák, kürtök) mozgása két indítást kivéve (158. ütem) imitatív. Az eleinte konszonáns hangközökben (kisdecima, nagydecima, kisszext, nagyszext, tiszta tredecima) felfelé kúszó szólamok hangzása a 158. ütem indításától disszonánssá válik (kétszer nagynóna, majd bővített undecima), majd három skálamenet után megint kitisztul a hangzás (nagyszext, nagydecima). A skálák kezdőhangjainak magassága emelkedő tendenciájú, a földtől való eltávolodást szimbolizálhatják.

Az orgona disszonáns, akkordikus megszólalásai – a fúvós hangszerek egy részével kopulázva – egy újabb hangulati elemmel bővítik a hangzást. Az akkordok súlytalan belépése (134–137. ütem), továbbá erősen klaszter jelleget öltő megszólalásuk (138., 140. ütem) sötét, félelmetes légkört teremt (75. ábra).



75. ábra: Károlyi Pál: Stabat Mater hatszólamú vegyeskarra, orgonára és zenekarra, 138. ütem

A *gisz* és *d* hangok kivételével Károlyi a fent jelzett akkordban a félhangskála minden alkotórészét felhasználja, így a hatása valóban klaszterszerű. Ez a nyomasztó hangzásvilág eltolt, szinkópáló alapritmussal is párosul, amely a szakasz utolsó ütemeiben (158–160. ütem) a nagymértékű zenekari fokozásnak további fontos eleme.

A fúvósokban – a fuvolán és az oboán kívül – az angolkürt és a trombiták kapnak szólisztikusabb szerepet először (139. ütem vége). Aforisztikus, tritónusszal induló, triolás lüktetésű dallamból kinövő kánonjuk felváltja a fuvolák és az oboák 140. ütemben abbamaradó zenei anyagát (76. ábra).

76. ábra: Károlyi Pál: Stabat Mater hatszólamú vegyeskarra, orgonára és zenekarra, 140. ütem, fúvósok

Az angolkürt és az első trombita tisztakvint-távolságú mozgása archaizáló, de melodikai felépítésének köszönhetően – különös tekintettel a bővített kvart indulásra – kifejezőmódja újszerű.

A 2. és 3. trombita a 145. ütemben egy új tematikai elemet mutat be, amelynek alapja egy három elemből álló, kilencszer megszólaló dallami egység (77. ábra).

#### 4. A négy Stabat Mater és a Dies illa

145  
C-trombita 2, 3

148

The image shows two staves of musical notation. The first staff is for C-trumpets 2 and 3, starting at measure 145. The second staff continues the notation from measure 148. The music consists of chords and rhythmic patterns in a 4/4 time signature.

77. ábra: Károlyi Pál: Stabat Mater hatszólamú vegyeskarra, orgonára és zenekarra, 145–149. ütem

Károlyi a mű folyamán már használta ezt a kompozíciós módszert: a négynegyedes ütemmutatóban először negyedekre, majd kisnyújtott ritmusra illeszti a három hangból álló dallami sémát. A negyedes variáció után – amelynek ötszöri megszólaltatása már önmagában is erős fokozást eredményez – a rövidebb ritmikai értékekre való váltás jóval feszültebb hangulatot idéz elő.

A vonóskar eleinte lágy hangzása kitölti a zenekar szüneteit, puhán, piano köti össze a szünetekkel megszakított zenekari megszólalásokat (136–144. ütem). A subito váltást a 145. ütemben induló nagybőgők hozzák meg. Markáns dallamuk együtt szólal meg a timpani, 1. harsona és a fagott szólamokkal (78. ábra).

145 *Pizz. alla Bartók*

Nagybőgő *fff*

The image shows a single staff of musical notation for the large drum, starting at measure 145. The notation includes a dynamic marking of *fff* and a performance instruction *Pizz. alla Bartók*. The music consists of a rhythmic pattern in a 4/4 time signature.

78. ábra: Károlyi Pál: Stabat Mater hatszólamú vegyeskarra, orgonára és zenekarra, 145–148. ütem

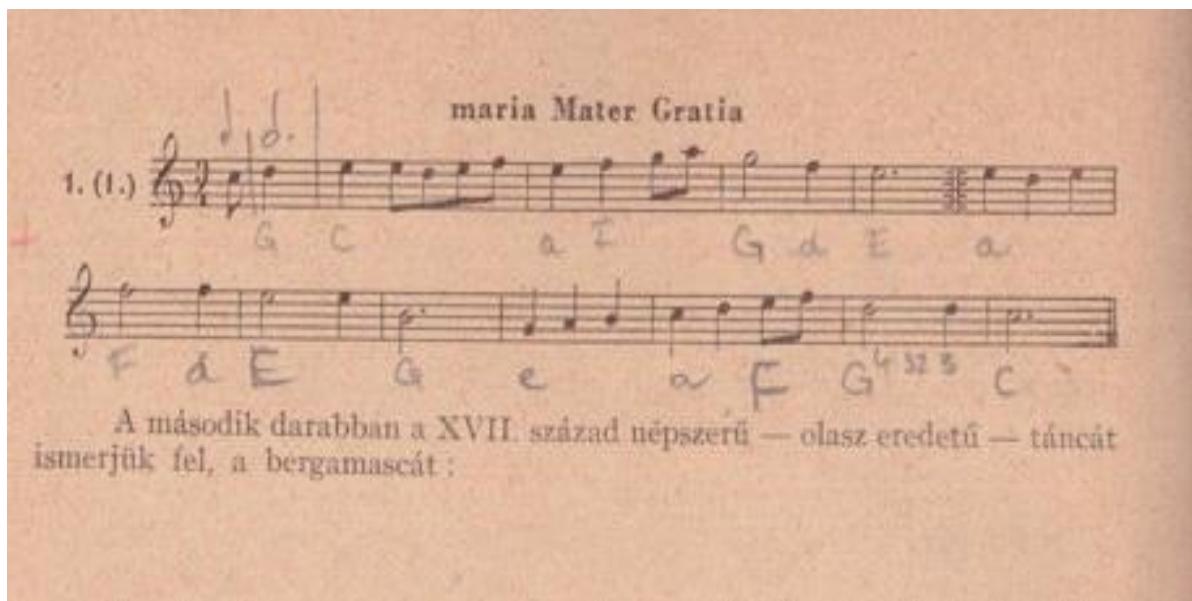
A nagybőgők karakterét Károlyi nem bízza a véletlenre, szólamuk felett a „pizzicato alla Bartók” zenei instrukció látható.<sup>7</sup> Ebből a durva hangzásból indul a vonósok drámai építkezése. A tremoló vonókezelési technikával megszólaló vonósenekar (148. ütem, felütés) disszonáns hangzatainak mozdulatlansága, fortissimóból történő dinamikai csökkenésük, majd hirtelen emelkedésük hűen illusztrálja a zenei terminus jelentését, a remegés és félelem megjelenítését.

A teljes zenekar az erőteljes dinamizmusával, az eltérő karakterek megjelenítésével, az intenzív dinamikai fokozásával, a hangszerek ambitusának kihasználásával, a ritmikai elemek kimeríthetetlen variálásával egy utolsó lendületet ad a darab záró szakasza előtt. A szinte bábeli zűrzavart idéző részben minden szólam a saját nyelvén beszélve, a saját zenei karakterét interpretálva halad a drámai csúcspont felé (155–161. ütem).

<sup>7</sup> Ezt a pengetési formát általában külföldön hívják Bartók pizzicatojának, mert Bartók nevéhez fűződik az alkalmazása. Itthon talpas pizzicato az elnevezése. Ennek az elég agresszív megszólalási formának a lényege, hogy a húr a pengetéskor a fogólapra csattan, ezáltal kemény, fémes akusztikai élményt ad. Ez a technika figyelhető meg például Bartók 4. vonósnégyesének 4. tételében is.

Az előzményekhez képest a meglehetősen rövidre fogott harmadik rész a Stabat Mater lírai szépségekben gazdag, emelkedett hangulatú apoteózis-tétele. A forte, disszonáns, hosszan fejlődő zenekari hangzás után paradigmaváltásként hat a tisztán megszólaló, zenekarral alátámasztott kórus éneke. Megnyugvás és egyszerre felszabadulás érezhető a zenében.

Visszafogott dinamikával, mérsékelt tempóval szólal meg a koráldallam, amelyet Károlyi a Falvy Zoltántól kapott *A Linus-féle XVIII. századi táncgyűjteményből* választott, és változtatás nélkül közöl (79. ábra).



79. ábra: Linus-féle XVIII. századi táncgyűjtemény, Károlyi Pál saját példánya

Formai kialakításában a már meglévő dallamsort veszi alapul. Ez alapján az első zenei sor egyszer hangzik el, amelynek nyolcütemes egysége két négyütemes zenei mondat ismétlése. A második zenei sor kétszer szólal meg mintegy ismételt, kitárulkozó refrénként lekerekítve és lecsendesítve a teljes művet (80. ábra).

A	B	B
a+a		
4+4 ütem	8 ütem	8 ütem

80. ábra: Károlyi Pál: Stabat Mater hatszólamú vegyeskarra, orgonára és zenekarra, 161–190. ütem, formai tagolódás

A részlet harmóniai vázlatát Károlyi bejegyezte a Falvytól kapott lenyomatba (79. ábra). Az itt megjelölt akkordok azonosak a darabban felhasznált harmóniák G-dúr diatóniába transzponált megfelelőivel, hangzatfűzésük a korálharmonizálás világát idézi.

Károlyi alaphelyzetű hármashangzatokkal dolgozik (kivéve a 183. ütemben található G-dúr szextakkordot), csak átmenő hangok használata esetén hallható szeptimakkord vagy annak fordítása.

Az induló formai egység nyolc ütemének két négyütemes tagja teljesen azonos harmóniavázzal rendelkezik (81. ábra).

The image shows two systems of musical notation for measures 162-169. The first system (measures 162-165) includes a treble clef with a melodic line and a bass clef with a harmonic line. Chord symbols are placed below the bass line: G, V, I, VI, IV, V, II, III<sup>3</sup>, V. The second system (measures 166-169) follows the same format with chord symbols: I, VI, IV, V, II, III<sup>3</sup>.

81. ábra: Károlyi Pál: Stabat Mater hatszólamú vegyeskarra, orgonára és zenekarra, 162–169. ütem  
harmóniaváza

A zeneszerző tudatosan törekszik az egyszerűsége, a mű záró szakaszában nem célja egy újabb zenei gondolatot magába foglaló dallami vagy harmóniai variációs technika alkalmazása. A cél a teljes megnyugvás, egy transzcendentális érzet zenei világának megteremtése. A vizsgált nyolc ütemben egyetlen lényegi változás fedezhető csak fel, amikor a 165. ütemben belépő 1. trombita átveszi az orgona felső szólamának melódiáját, az orgona pedig felhagyva dallammegformáló szerepével, belesimul a kísérő hangszerek zenekari hangzásába.

Károlyi a következő formai egységben (170–190. ütem) is él a dallamátadás lehetőségével, alludálva az előző ütemek zenei megoldására: Az első szakaszhoz hasonlóan az orgona felső szólamában kibontakozó dallami anyagot az 1. trombita kapja meg (178. ütem), majd a legutolsó négy ütemben visszakerül az orgona manuáljába. Ugyanez a csere figyelhető meg a fuvola és az oboa páros között is ugyanezekben a helyeken. Ennek a kompozíciós megoldásnak a variációja figyelhető meg a 178. ütem bariton szólamában is, amikor Károlyi az említett szólam egy részét fellépteti a tenor által intonált dallamra, ezáltal kiszélesítve az énekkari hangzás teltségét és előkészítve a mű zárását.

A dallamsorok záradékai archaizáló formulát mutatnak, hisz – a bachi záradékokhoz igazodva – kizárólag tonikaként (G-dúr: 177., 185. ütem), alaphangnem félzáradékaként (D-

dúr: 173., 181. ütem), vagy mellékhangnem félzáradékként (H-dúr:165, 169. ütem) szerepelnek (82. ábra).<sup>8</sup>

The image shows a musical score for measures 165 to 185. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. The key signature is G major, indicated by a sharp sign and the letter 'G' in a box. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The notes are mostly chords. Below the bass staff, the chord progressions are labeled with Roman numerals: III<sup>3#</sup>, V, III<sup>3#</sup>, V, - 2#, I, V, - 2, I. The measures are numbered 165, 169, 173, 177, 181, and 185.

82. ábra: Károlyi Pál: Stabat Mater hatszólamú vegyeskarra, orgonára és zenekarra, 161–185. ütem, záradékok

A zenekar a mű végén megismétli a kórusal közös záró négy ütemét, így G-dúrban zárja le a darabot. A G-dúr harmónia a mű induló e-moll akkordjával némileg hangnemi keretbe helyezi a kompozíciót annak ellenére, hogy a záró szakasz kivételével a mű folyamán egyszer sem merült fel Károlyi részéről semmilyen tonális hangzásvilágra való törekvés. Csodálatos tiszta muzsika ez, amely pasztorális hangulatával, egyszerű, szép dallamával, a letisztult harmóniák fenséges nyugalmaival zárja le a művet.

<sup>8</sup> A záradékok típusának egy másik megjelenési formája lehetne még a mellékhangnemek tonikája, de erre itt nincs példa. (Gárdonyi Zsolt, Hubert Northoff: *Összhang és tonalitás. A harmóniatörténet stílusjegyei*. Ford.: Terray Boglárka. (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2012.) 113–114.

4.2. Stabat Mater vegyeskarra és orgonára (2004)

A mű 2004-ben született, Károlyi harmadik alkotóperiódusának kompozíciója. Szerkezetileg négy fő részből áll, amelyek zárlattal világosan elhatároltak. A mű folyamán a Stabat Mater szöveg nem teljes terjedelmében kerül megzenésítésre, az első, második, negyedik és nyolcadik versszakokkal dolgozik a zeneszerző. Zenei részekre bontása a szöveg szempontjából a következő módon alakul (83. ábra):

Első rész 1–11. ütem		Második rész 12–44. ütem		
Stabat Mater dolorosa Iuxta crucem lacrimosa, Dum pendebat Filius, Cuius animam gementem Contristatam et dolentem  Pertransivit gladius.	<i>Állt az anya fájdalmában a kereszt mellett könnyezve, amelyen függött a Fia, akinek panaszos lelkét, a szomorúsággal és fájdalommal teltet átjárta a kard.</i>	O quam tristis et afflicta Fuit illa benedicta Mater unigeniti!  Quæ moerebat et dolebat, Pia Mater, dum videbat Nati pœnas incliti. [...] Pro peccatis suæ gentis Vidit Iesum in tormentis, Et flagellis subditum. [...]	<i>Ó, mily szomorú és megkínzott volt az az áldott anyja az Egyszülöttnek! Aki gyászolt és szenvedett, a Kegyes Anya, midõn látta dicsõ szülöttjének kínjait. [...] Népének bûnei miatt látta Jézust a kínok között, és korbácsnak alávetve. [...]</i>	
Harmadik rész 45–75. ütem ORGONA	Negyedik rész 76–95. ütem		Ötödik rész 96–125. ütem	
	Moriendo desolatum, Dum emisit spiritum. [...]	<i>haldoklásra magára hagyatva, midõn kibocsátotta lelkét. [...]</i>	Virgo virginum præclara, Fac me tecum pie flere, Crucifixo condolere,  donec ego vixero. Me sentire vim doloris  Fac, ut tecum lugeam. [...]	<i>Szûzek ragyogó szûze, engedj engem veled sírni. a keresztre feszítettel együtt szenvedni amíg csak élek. Hogy érzem a fájdalom erejét, engedd, hogy veled gyászoljak. [...]</i>

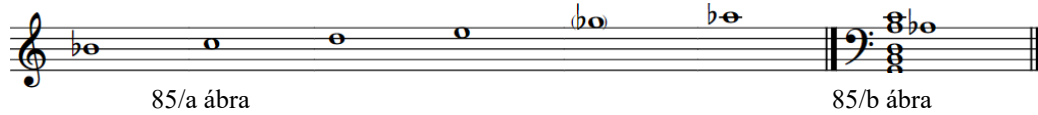
83. ábra: Károlyi Pál: Stabat Mater vegyeskarra és orgonára, teljes szöveg

Az első rész egy harsány general tutti orgona bevezetéssel indul (84. ábra).

84. ábra: Károlyi Pál: Stabat Mater vegyeskarra és orgonára, 1–3. ütem

Felső szólamában egy hiányos egészhangú skála részlete szólal meg (85/a ábra), amely a skála alaphangjától számított tritónusz távolságon áll meg. Az induló *bé* hanggal együtt véve az alsó szólamokban egy *g* basszushangra épített undecima-akkord hallható.

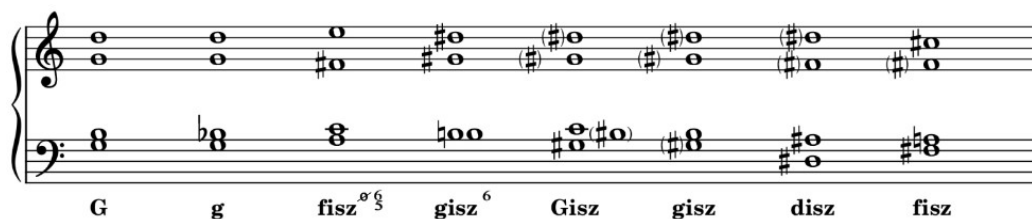
A megszólaló undecima-akkord érdekessége, hogy két nónával (*a*, *asz*) rendelkezik, ami erősen fokozza a disszonanciaérzet erősségét (85/b ábra).



85. ábra: Károlyi Pál: Stabat Mater vegyeskarra és orgonára, 1–3. ütem

Ezek összessége adja a félelem és fájdalom együttes érzését. A feszültséget az egészhangú skála *e* hangjának – a *b* alaphangtól tritónusz távolságban lévő hang – megérkezése is kiélezi. A leghasogatóbb pillanat az undecima-akkord *asz* hangjának, vagyis kisonójának oktávban kopulázott megjelenése (3. ütem). A disszonanciát fokozó hangok mind az orgona felső szólamaiban, a legjobban hallható regiszterben kapnak helyet (84. ábra).

Az orgona három ütemét követő generálpauza után visszafogottan szólal meg a kórus (5. ütem), amelynek koronás, időtlen akkordjai mind dinamikájukban, mind hangzásukban az orgona bevezető ellentétei. A többségében dúr és moll színezetű hármashangzatok leggyakrabban alaphelyzetben szólalnak meg, az egymás utáni hangzásélményük mégsem megnyugtató. Az akkordváltások között megtalálhatók a maggiore-minore kapcsolatok, amelyek távoli tercrokon fordulatokkal és más akkordrelációkkal vannak vegyítve. A hármashangzatok mellett félszűk harmóniák és bővített terckvart-akkordok is helyet kapnak. Többségében az akkordok tercfelrakású akkordok alaphelyzetű megszólalásaként értelmezhetőek, illetve azok fordításaként (86. ábra).<sup>9</sup>



86. ábra: Károlyi Pál: Stabat Mater vegyeskarra és orgonára, 5. ütem eleje

<sup>9</sup> A fenti kottapélda csak a kórus kezdő részletének harmóniaváza, így a fentebb felsorolt akkordok és akkordrelációk nem mindegyike szerepel rajta.



#### 4. A négy Stabat Mater és a Dies illa

Az akkordtömbök ütemvonalak nélküli sorozata Mária nem szűnő, örökéletű fájdalmát ábrázolhatják. Károlyi az álló akkordokkal, a szűk ambitusú szólammozgásokkal általánosságban körvonalazza a kereszt tövében álló anya múlhatatlan fájdalmát, a szöveg egyes szavait itt nem festi meg külön drámai eszközökkel.

A kórus E-dúr záró kvartszext-akkordján (6. ütem) szólal meg újból az orgona. Zenei anyaga nem hordozza az első orgona taktusok drámai hangulatát. A pedál *h* kitartott hangja felett a felső szólamok harmóniai gerincét egy A-dúr és E-dúr akkordinga képezi, amelynek utolsó tagja E-dúrról gisz mollra változik. Az átvezető jellegű anyag segítséget nyújt a kórus újbóli megszólalásához (11. ütem), melynek kezdőhangjai a 10. ütem első ütemegységén szólalnak meg.

A szöveg dramaturgiai mélysége fokozódik, ennek hatására a harmóniak is egyre összetettebbek lesznek. A kórus felrakása továbbra is homofon, de a dúr és moll hármashangzatokat sok esetben felváltják a szeptim-, nóna-, undecima-akkordok és négyeshangzatfordítások (87. ábra).

The image shows a musical score for the 11th measure of Stabat Mater. It consists of two staves: the upper staff for Soprano (S) and Alto (A) voices, and the lower staff for Tenor (T) and Bass (B) voices. The organ part is indicated by chord symbols below the bass line: H<sup>11</sup>, H<sup>9</sup>, disz, disz<sup>7</sup>, A<sup>4</sup>, G, a<sup>5</sup>, and A<sup>7</sup>.

87. ábra: Károlyi Pál: Stabat Mater vegyeskarra és orgonára, 11. ütem eleje

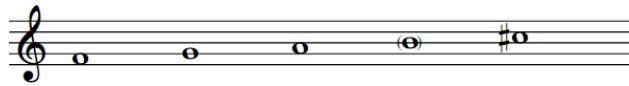
Klasszikus értelemben vett hangnemi összefüggés nincs az akkordok között. A hangzatok komplexebb szerkezetéből származó drámai hatást a dinamikai fejlődés is fokozza. A pianissimo dinamikai szinttől forte megszólalásig emelkedik a hangerő.

A forte szakasz csúcspontja a gladius (*kard*) szó első szótagja. A *c* basszusra felépített *g* és *eisz* (*c*-re épített tiszta kvint és hangzó tiszta kvart) hangokból álló hangzat alkotóelemei rideg, kemény hangzást eredményeznek (88. ábra).

The image shows the vocal and organ parts for the 11th measure, focusing on the lyrics 'gla - di - us'. The vocal line (Soprano and Alto) and organ line (Tenor and Bass) are shown. The organ part consists of a sustained bass note (pedal point) and a chord above it.

88. ábra: Károlyi Pál: Stabat Mater vegyeskarra és orgonára, 11. ütem vége

A második szótag hangjai egy hiányos egészhangú skálarészlet elemei (89. ábra).



89. ábra: Károlyi Pál: Stabat Mater vegyeskarra és orgonára, 11. ütem vége

A nagy fokozást, érzelmi tetőpontot egy gyors dinamikai visszahajlás zárja le az első részben. A zárlat elhaló, melankolikus érzését viszont nem csak a halkítás és a záró e-moll akkord okozza. A zeneművekben a homofon felrakás sok esetben a szoprán szólamot helyezi előtérbe. Itt is erről van szó, de miután kifejező, dallami megformálásról nem beszélhetünk, érdemes megvizsgálni a felső szólam akkordokban betöltött szerepét. Ezt a következő táblázat szemlélteti (90. ábra):

Szótag	Akkord	Szoprán szólam hangja
gla-	$C_4^5$ (c-g-eisz)	A c-g kvinthez képest disszonanciát jelentő eisz (f) hang
-di-	Hiányos egészhangú skála (f-g-a-cisz)	Hiányos egészhangú skála legmagasabb hangja (cisz)
-us	e-moll hármashangzat	Alaphang

90. ábra: Károlyi Pál: Stabat Mater vegyeskarra és orgonára, 11. ütem végének szövegi része

A táblázatból jól látszik, hogy az első két szótagban a szoprán szólam a hangzatok legkiélezettebb hangját énekli, ezzel ellentétben a záróakkordban megkapja a konzonáns hangzat alaphangját. Ez a markáns disszonancia – konzonancia kontraszt is elősegíti a verssor záradékának depresszív hangzását.

Az első rész tömörszerű, hosszabb tagolásait a második részben felváltják a mozaikszerű, rövidebb frázisok, amelyek színesebb melodikai elemekkel és mozgalmasabb ritmikával rendelkeznek. A kórus indítását – mint az előző esetekben is – az orgona szólamai vezetik be (12. ütem). A két félszűk szeptim kis terc fellépése készíti elő a szoprán szólam kezdését. A felugró kisszext lépés az O quam tristis (Ó, mily szomorú) szövegrész zenei megfestése, amelyet lefelé lépő szekund mozgások tesznek még melankolikusabbá. A szekund lépések közé komplementerszerűen ékelődik be az orgona szintén szekundokban lefelé haladó szólama, melyek szimbiózisa még kifejezőbbé teszi a szöveg jelentését. A kisszext hangköznek az érzelmi hatását az is drámaibbá teszi, hogy a darabban ez a legnagyobb hangközlépés a kórus szólamaiban (91. ábra).

#### 4. A négy Stabat Mater és a Dies illa

13

Szopránok

Orgona

Detailed description: This musical score shows two staves. The top staff is for Soprano (Szopránok) and the bottom staff is for Organ (Orgona). Both are in 4/2 time. The soprano part starts with a half note G4, followed by a dotted half note F4, and then a half note E4. The organ part starts with a half note G3, followed by a dotted half note F3, and then a half note E3. The key signature has one flat (B-flat).

91. ábra: Károlyi Pál: Stabat Mater vegyeskarra és orgonára, 13–14. ütem

A textúra ábrázolása a tenor szólamban folytatódik. Az indító, lefelé mozduló kisszekund lépést egy cisz-moll kvartszext-akkord lehajló vonulata egészíti ki (92. ábra).

14

Tenorok

Detailed description: This musical score shows a single staff for Tenor (Tenorok) in 4/2 time. The melody starts with a half note G4, followed by a dotted half note F4, and then a half note E4. The key signature has one flat (B-flat).

92. ábra: Károlyi Pál: Stabat Mater vegyeskarra és orgonára, 14. ütem, tenor szólam

A kórus elcsendesülő ütemei után kitör a férfikar basszus szólama: mater unigeniti (*anyja az Egyszülöttnek*). A mélységből felfelé építkező, szekundokból és terceből álló dallamot az orgona g orgonapontja támasztja alá (18. ütem). Az induló motívumot a tenor, alt és szoprán imitációs belépései követik. Az elementáris fájdalom feltörése ez, amely a szólamok belépésének gyors egymásutánja miatt zaklatottsággal párosul. Az ambitus is kiszélesedik, a legtágabb a darab folyamán, a nagy *f*-től (csak az orgonában jelenik meg) a kétvonalas *a*-ig nyúlik. Károlyi számára különös fontossággal bír ez a szókapcsolat, hisz dallami, dinamikai, hangterjedelmi és szólamszerkesztési síkon is nyomatékosítja. Megjelenik az isteni szeretet földön való két legerősebb megtestesítő személye, Mária és Jézus, továbbá Jézus kereszten való szenvedése, majd halála, amely a Szűzanya számára a legnagyobb fájdalom. Talán ezek a tények inspirálták Károlyit eme szövegi rész hangsúlyozására. A dallam hangkészlete az egészhangú skálából merítkezik.<sup>10</sup> A következő ábrán középen látható az egészhangú skála, a felső sorban a 18. ütemben induló téma hangjai – amelyek egyébként bővített terckvart-akkord hangzást eredményeznek –, alul pedig a záró akkordnak az orgona *f* hangjával kibővített, szintén bővített terckvart-akkord hangzású elemei (93. ábra).

<sup>10</sup> Ez alól csak a basszus szólam 19. ütemének első, *fisz* hangja a kivétel.

93. ábra: Károlyi Pál: Stabat Mater vegyeskarra és orgonára, 18–20. ütem

Az ábrából jól látható, hogy a nagyszekundokból álló distanciaszála elemei hogy épülnek fel az előbb említett két részből. A hangzási élmény mindkét esetben egy erős diszsonancia élményét kelti.

Az érzelmi, dallami, dinamikai kitörés után megint a mély lelki fájdalom hangja érvényesül. Az orgona *gisz* hangjára támaszkodva (22. ütem) megszólal a kórus (23. ütem): *Quae maerebat et dolebat* (*Aki gyászolt és szenvedett*). *Pianissimo*, kíséret nélkül, szekundokban ringatózva énekelnek a szólamok. A minimális mozgást teljes megállás követi: *pia mater dum videbat* (*a kegyes Anya, midőn látta*). A félhang értékeket felváltják az egészhangok. Ugyanaz a megzenésítési technika ismétlődik, mint a darab elején. A rész érzelemábrázoló ereje azonban nemcsak a hangok hosszúságának tulajdonítható, hanem az akkordok hangzásának is. A 23. ütemtől az egészhangú skálákra visszavezethető bővített hármashangzatokból álló diszsonáns akkordok szólalnak meg (94. ábra) a 23. ütem második akkordja kivételével – érzékeltetve a gyászt és a szenvedést.

94. ábra: Károlyi Pál: Stabat Mater vegyeskarra és orgonára, 23–24. ütem

A fenti ábrán láthatóak az egészhangú skálák és az azokból felépülő akkordok. A vízszintes vonalak három elágazása a 23. ütemtől megszólaló, bővített hármashangzatok

lineáris felbontásából származó hangokat mutatja. A vízszintes vonalak elején megjelenő szótagok a szövegrészből származó szavak szillabikus megjelenítése.

A 25. ütemtől – a Szűzanya ábrázolásánál – már sokkal lágyabb disszonanciák kerülnek előtérbe. Az akkordok a klasszikus összhangzattan szerint is értelmezhető hármashangzatok, illetve négyeshangzatokká válnak – mint a darab kezdeti szakaszában –, ami ebben a közegben konzonzáns érzetet kelt (95. ábra).

The image shows a musical score for piano accompaniment, measures 25-28. The right hand contains chords, and the left hand contains bass notes. The chords are labeled as follows: D<sup>9</sup>, E<sup>6</sup>, D<sup>9b</sup>, c<sup>9</sup>, B<sup>9</sup>, B<sup>9</sup>, B<sup>9</sup>, and e<sup>9</sup>.

95. ábra: Károlyi Pál: Stabat Mater vegyeskarra és orgonára, 25–28. ütem

Váratlan kitörésként jelenik meg a 18. ütemből már ismert felfelé törő dallam újabb változata: *nati poenas incliti (dicső szülöttjének kínjait)*. A kórus szólamai a piapianissimóból a forte C-dúr kvartszext-akkordig építkeznek, amit aztán az orgona ütemei feszítenek tovább (31. ütem). Két bővített hármashangzat egymásra épülése (*asz-ra* és *a-ra*), valamint egy *g* orgonapont viszi tovább a drámai hatást.

Ezután visszaesik az orgona dinamikája (33. ütem), dallamilag és harmóniailag is előkészíti a kórus újabb kezdetét: *Pro peccatis suae gentis vidit Jesum (Népének bűne miatt látta Jézust)*. Ringatózó mozgással lép be az énekkar (96. ábra),

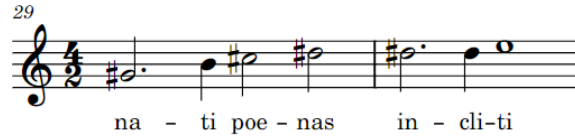
The image shows a musical score for vocal and piano accompaniment, measures 35-36. The vocal line is for Soprano (S) and Alto (A), with lyrics: "Pro pec - ca - tis su - ae gen - tis,". The piano accompaniment is for Tenor (T) and Bass (B). The score includes a dynamic marking of *p* and a measure number of 35.

96. ábra: Károlyi Pál: Stabat Mater vegyeskarra és orgonára, 35–36. ütem

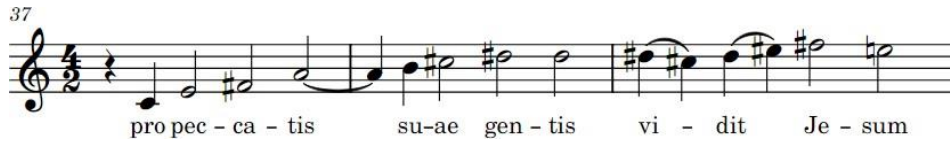
majd megmozdul az eddigi statikus kép. Az uniszónó dallam elsöprő erővel hozza a felfelé építkező dallam újabb változatát (37. ütem). A következő ábrákon jól látható a szoprán szólamban megszólaló témák hasonlósága. A dallamépítkezésben szereplő hangközök nem egyeznek, de a motívumok struktúrájának hasonlósága megkérdőjelezhetetlen (97–99. ábra).



97. ábra: Károlyi Pál: Stabat Mater vegyeskarra és orgonára, 19–20. ütem



98. ábra: Károlyi Pál: Stabat Mater vegyeskarra és orgonára, 29–30. ütem, szoprán szólam



99. ábra: Károlyi Pál: Stabat Mater vegyeskarra és orgonára, 37–39. ütem, szoprán szólam

Megvizsgálva a mű középső szakaszára eső textúrát, érdekes összefüggés körvonalazódik. Azoknál a részeknél használja Károlyi ezt a felfelé törekvő építkezési technikát, ahol szövegi utalás történik Jézus személyére.

*anyja az Egyszülöttnek  
dicső szülöttjének kínjait  
népének bűne miatt látta Jézust*

Ez a megfogalmazási mód nem egyedülálló a Stabat Materek történetében. Várnai Péter például a következő sorokat írta Verdi Stabat Materéről: „Az Eia Mater szövegrésznél [...] is akadnak drámai kitörések, mindig azoknál a szövegrészeknél, ahol Jézus kínszenvedéséről van szó.”<sup>11</sup>

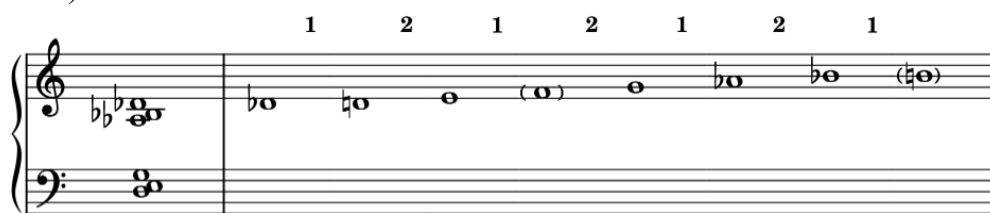
Ismét egy hatalmas kontraszt: visszafogott, konszonanciaként megélt akkordok következnek (40. ütem). A kórus szólamai megint egyedül maradnak, megáll a mozgás, bensőségessé, mélyen megtörtté válik a zene. A szólamok többségében szekund mozgásokban úsznak lefelé<sup>12</sup> (in tormentis et flagellis subditum, *kínok között a korbácnak alávetve*). Károlyi két fájdalom-festéssel dolgozik ebben a

<sup>11</sup> Várnai Péter: *Oratóriumok könyve. Verdi: Requiem.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1983). 257.

<sup>12</sup> Kivéve a szoprán első (41. ütem) és utolsó (44. ütem) hangváltása. három hangból álló, pentatoniból származtatható akkordfürtöket, vagyis tritonokat használ (45–51. ütem), de más-más pentaton rendszerben való megszólalásuk súrlódásokat eredményez. A 45. és 46. ütemekben egymásra épülő két triton hangfürt alaphangjai (alaphangnak a szekund hangköz felső hangját értelmezve) tritónusz távolságban helyezkednek el egymástól. Hangjaik összessége 1:2-es hiányos modellskálát eredményez (98. ábra).

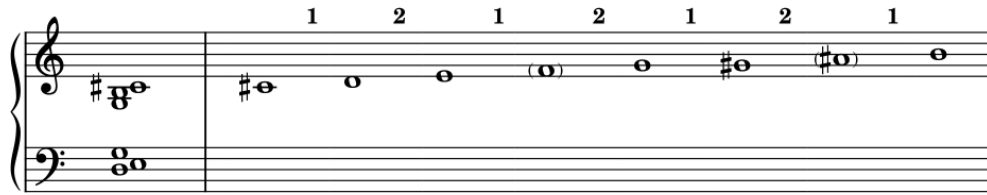
részben: a reményvesztett, belenyugodott, inkább lelki síkon megélt (anyai) fájdalmat szimbolizálják a mozdulatlan akkordok, általában kis szólammozgásokkal, ahol viszont maga Jézus, vagy fájdalmának leírása jelenik meg, ott a felfelé törekvő témákban teljesebb ki a zenei szövet, ábrázolva a mindent elsöprő fizikai és lelki gyötrelmek együttesének erejét.

A formai tagolás szerinti harmadik rész hangszeres szólóval indul. Az orgona kibújik a kísérő, illetve összekötő szerepéből. Pontosan megkomponált, mégis improvizatív hatást keltő anyaga melankolikus, töprengő jellegű. Károlyi a mű megzenésítése folyamán minden versszakot teljes egészében felhasznál, a negyedik strófa második feléből viszont hiányzik a következő sor: *Vidit suum dulcem natum (Látta az ő édes szülöttjét)*. Ez a sor – a szöveg megjelenítése nélkül – az orgona ütemeiben bontakozik ki Mária fájdalmas meditációjaként. Károlyi azon szándékát, hogy a kórus sorai az orgona szólamaiban folytatódjanak, a megváltoztatott kontrapunkció is jelzi: a negyedik versszak harmadik sorában a szerző az eredeti latin szövegben használt pont helyett vesszőt alkalmaz. Feltételezésem szerint ezzel teszi egyértelművé, hogy a tartalmi folyamat itt nem fejeződött be. A szélsőségek találkoznak a zenei anyagban. A kezdeti ütemekben Károlyi három hangból álló pentatoniából származtatható akkordfürtöket, vagyis tritonokat használ (45–51. ütem), de más-más pentaton rendszerben való megszólalásuk súrlódásokat eredményez. A 45. és 46. ütemekben egymásra épülő két triton hangfürt alaphangjai (alaphangnak a szekund hangköz felső hangját értelmezve) tritónusz távolságban helyezkednek el egymástól. Hangjaik összessége 1:2-es hiányos modellskálát eredményez (100. ábra).



100. ábra: Károlyi Pál: Stabat Mater vegyeskarra és orgonára, 45–46. ütem

A 47. és 48. ütemben található triton hangzatok vertikális felépítése különböző, de összhatásuk szintén hiányos 1:2-es modellskála (101. ábra).



101. ábra: Károlyi Pál: Stabat Mater vegyeskarra és orgonára, 47-48. ütem

Összevetve a fenti ábrát látható, hogy az előbbieken említett ütempárokban alkalmazott triton fürtök ugyanazt a distanciális tengelyt használják.

A 49. ütemben található pentaton tritonok vertikális kombinációja a következő három ütem orgonaszólamaiban tizenkétfokú skálára egészül ki. A kialakult skála nem csupán a hangzásképet határozza meg. Formai szerepe is van, hiszen az 52. ütemben utolsóként megjelenő *a* hanggal fejeződik be az orgona anyag első tematikus része (102. ábra).<sup>13</sup>



102. ábra: Károlyi Pál: Stabat Mater vegyeskarra és orgonára, 49-52. ütem

Az akkordok ellentétéként szélesen kibontott, felfelé törekvő melankolikus dallamívek jellemzik a hangszeres középrészt (53–70 ütemig), melyeket hosszan kitarított orgonapontok tesznek még fájdalmasabbá. A téma variációi az orgona belső és szélső szólamaiban vándorolnak felfelé, egymást váltogatva, amelyek a *fisz*<sup>1</sup> hangtól indulnak el (53. ütem), és elérik a *fisz*<sup>3</sup> (66. ütem).

Az orgona záró szakaszának anyaga (71–74. ütem) alludál a harmadik rész kezdő taktusaira (45–50. ütem), ezzel formailag keretes szerkezetet biztosít a hangszeres résznek. A két részlet között emellett még megfigyelhető egy nyitó-záró kapcsolat is: az indító ütemek (45–51. ütem) orgonaklavijaturájának szélső szólamai egymástól távolodnak – a kisszeptimtől a szűk duodecimáig nyúlnak –, ezzel az akusztikai megoldással készítve elő a soron következő részben az ambitus további kinyílását. A záró szakasz szélső szólamai ugyan kisebb mértékben, de közelítenek egymáshoz, kisonáról nagyszeptimig szűkül az ambitusuk (103. ábra). Ez a zenei megoldás összefonódik a hangzatok lefelé irányuló

<sup>13</sup> Az ábrán egészhanggal jelöltem a két triton hangzat alkotóelemeit, a később a pedálban megjelenő hangokat negyedekkel, lefelé álló szárral, az orgona billentyűzetén megjelenő hangokat pedig szintén negyedekkel, felfelé álló szárral.



mozgásával, amelyek együttese teszi teljessé a negyedik rész záró jellegét (103. ábra). Végezetül az orgona *f* pedálhangjával zárul a hangszeres szakasz.

103. ábra: Károlyi Pál: Stabat Mater vegyeskarra és orgonára, 71–75. ütem

A negyedik formai egység elején a férfi szólamok expresszív indítással, uniszónó megszólalással kezdenek, az orgona disszonanciáival éteri hangzást eredményeznek. Majd Károlyi a szófestés eszközét alkalmazza, magára hagyja a tenor szólamot, csak az orgona hangjai adnak némi támaszt: moriendum desolatum (*haldoklásra magára hagyatva*). A desolatum szó másodszeri megszólalásánál belép ugyan az egész kórus, de itt az orgona támasza szűnik meg (81–84. ütem) ezzel szimbolizálva újra a magány és elhagyatottság érzetét. A zenei történet lelassul, visszatérnek az egész hangértékek, kis szólammozgások, a harmóniak (félszűk szeptim, bővített terckvart-akkord, dúr szeptim, egészhangú skálából épült akkord) viszonylagos konszonanciát képviselnek a zenei közegben (104. ábra).

104. ábra: Károlyi Pál: Stabat Mater vegyeskarra és orgonára, 81–84. ütem

A hangzás letisztul, egyre áttetszőbbé válik. A két női szólam duettje viszi tovább a szöveget (85. ütem): dum emisit spiritum (*amikor kilehelte lelkét*). A dallam lágyan felfelé törekvő, a szoprán szólam elmozdulásakor tritónusz, terc és szekund hangközökben összecsengő. A ritmus követi a prozódia lejtését, miközben a dinamika egyre halkul, lassan a semmibe fogyatkozik. Majd a női szólamoknak egy utolsó lehanyatló ugrása (93.

ütem) jelenítheti meg Jézus fejének előre hajlását, halálának pillanatát. A női szólamok után a férfiak nagy tercből tiszta kvintre való szétnyílása zárja a darab negyedik formai egységét. Nagy stiláris és érzelmi váltás következik. Elérkezett a mű záró, ötödik szakasza (96–125. ütem), ahol Károlyi ugyanazzal a dallammal dolgozik, mint az 1980-ban írt zenekaros Stabat Materében. Az eddigi bitematikus anyagkezelésből kilépve megjelenik ez az új, tonális anyag, amely egyszerű hangzásával, hatszólamú, korál jellegű harmonizálásával éles kontrasztban áll az eddig hallottakkal. A test szenvedése és halála után ez a lélek szárnyalása, az örök élet reménye. Megnyugvás és egyszerre felszabadulás érezhető a zenében.

A szöveg olvasása és értelmezése talán rávilágít Károlyi zenei elgondolására. A zenemű ötödik részéig a kereszthalál elbeszélője leíró szerepben mondja el Jézus szenvedésének és Mária fájdalmának történetét. Az ötödik részben viszont megszólítja Máriát. Könyörgő szavai egységben szólalnak meg a kórusban és az orgonában. Az egyszerű nyelvezet, a mindenki számára világos megfogalmazási forma, a népének jelleg szinte imaszerűvé teszi ezt a részt. Harmóniai vázlatja teljesen megegyezik a zenekaros változatéval, tehát a többszólamú lejegyzés alaphelyzetű hármashangzatok és azok egyszerű figurációit tartalmazza. Formai felépítése is azonos az 1980-ban írt művével, így ennek taglalása a dolgozat eme részében teljesen felesleges (79. ábra).

A dallamot a szoprán szólam intonálja, *Virgo virginum praeclara (Szüzek ragyogó szüze)* dallamkezdése erős hasonlóságot mutat a darab orgona indításával. Ugyanaz a háromhangos dallamtöredék, csak más kezdőhangról. Ritmikailag is azonos a két dallam, sőt a harmadik hang megérkezésekor a basszus szólamban mindkét esetben g hang szólal meg, ezzel Károlyi nem csupán dallamilag, hanem hangnemileg is keretet biztosít a kompozíciónak (105–106. ábra).



105. ábra: Károlyi Pál: Stabat Mater vegyeskarra



106. ábra: Károlyi Pál: Stabat Mater vegyeskarra és orgonára, 96–97. ütem

Megszületik az orgona és a kórus teljes egysége is. Ilyen jellegű eggyé olvadás a mű folyamán nem volt tapasztalható. Az orgona iniciálé jelleggel nyitotta a darabot, a kórusból hiányzó textúrasor ábrázolásakor kontempláló szerepet kapott, de az esetek nagyobb részében összekötő háttérszereplő volt. Itt viszont a szélesen ívelő melódiában, a harmóniákban, az egyenletes, nyugodt ritmusban egyesül a kórusal. Együtt sugallják a feltámadás misztériumát, reményét.

### 4.3. Stabat Mater nőikarra (2007)

A mű keletkezésének időpontja 2007 nagypénteke. Károlyi a kompozíciót Máté Judit tanítványának ajánlotta. A zeneszerző szabályszerűen követi a Stabat Mater siralomének versszakait, amelyekből nyolcat zenésít meg, és öt részből álló zenei formába rendezi. A formailag szimmetrikusnak tűnő anyag szövegarányokban és ütemszámokban nagy eltolódásokat mutat.

Első rész (Bevezető szakasz) 1-4. ütem		Második rész 5-21. ütem			
Stabat Mater dolorosa luxta cruce[m] lacrimosa	<i>Állt az anya fájdalmában a kereszttel mellett könnyezve,</i>	Stabat Mater dolorosa luxta cruce[m] lacrimosa, Dum pende[ba]t Filius,		<i>Állt az anya fájdalmában a kereszttel mellett könnyezve, amelyen függött a Fia,</i>	
		Cuius animam gementem Contristatam et dolentem Pertransivit gladius.		<i>akinek panaszos lelkét, a szomorúsággal és fájdalommal teltet ájtárta a kard.</i>	
		O quam tristis et afflicta Fuit illa benedicta Mater unigeniti!		<i>Ó, mily szomorú és megkínzott volt az az áldott anyja az Egyszülöttnék!</i>	
Harmadik rész 22-40. ütem		Negyedik rész 41-46. ütem		Ötödik rész (Kóda) 47-58. ütem	
Quae moerebat et dolebat, Pia Mater, dum videbat Nati poenas incliti.	<i>Aki gyászolt és szenvedett, a Kegyes Anya, midőn látta dicső szülöttjének kínjait.</i>	Pro peccatis suae gentis Vidit Iesum in tormentis, Et flagellis subditum.	<i>Népének bűnei miatt látta Jézust a kínok között, és korbácnak alávertve.</i>	Vidit suum dulcem natum Moriendo desolatum, Dum emisit spiritum.	<i>Látta az ő édes szülöttjét haldoklásra magára hagyatva, midőn kibocsátotta lelkét.</i>
Quis est homo qui non fleret, Matrem Christi si videret In tanto supplicio?	<i>Ki az az ember, aki ne sírna, Krisztus anyját, ha látja ilyen nagy esdeklésben?</i>				
Quis non posset contristari Matrem Christi contemplari Dolentem cum Filio?	<i>Ki nem volna képes részvétre, Krisztus anyjára tekintve, aki szenved a Fíúval?</i>				

107. ábra: Károlyi Pál: Stabat Mater nőikarra, teljes szöveg

A kompozíció bevezetőjében Károlyi bemutatja azt a zenei anyagot, amelynek induló motívumát több alkalommal jeleníti meg a mű folyamán (108. ábra).



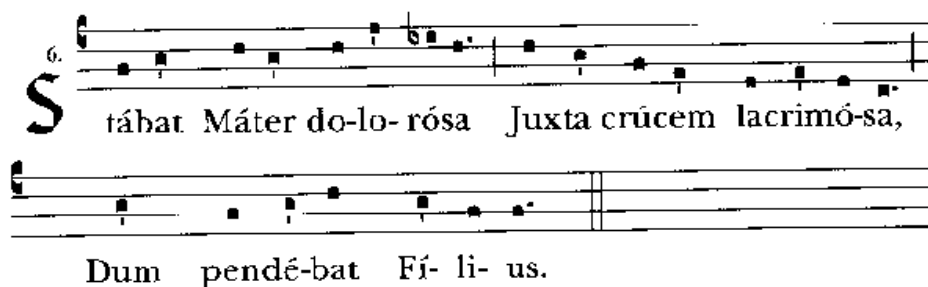
108. ábra: Károlyi Pál: Stabat Mater nőikarra, alt szólam (1-4. ütem)

Ennek a témának a gyakori témafej-indításai meghatározó szereplői a darab szerkezeti felépítésének annak ellenére is, hogy egy viszonylag rövidebb lélegzetű műről alkotunk képet. Várnai Péter így foglalja össze ennek a jelenségnek a hátterét:

Egyébként is minden zenei forma alapja a felismerés-ráismerés pszichológiai faktora, hiszen minden forma bizonyos egységek, szakaszok, motívumok vagy más zenei jelenségek – formánként más és más törvény szerinti – visszatérésére épül.<sup>14</sup>

A második – az elsőhöz képest már átfogóbb zenei szakasz – a vers három strófáját tartalmazza (5–21. ütem). A versszakok külön-külön három kisebb egységre bontják ezt a formaegységet. A harmadik zenei rész szintén három tagra osztható, amely az előző zeneszerzői gondolatmenet mentén haladva a soron következő három versszakot három kisebb zenei formaként fogalmazza meg (22–40. ütem). A negyedik rész önmagában egy egység, csak egy versszak megjelenítése (41–46. ütem). Visszatérő jelleget hordoz. A legutolsó versszakot magába foglaló kóda a negyedekben mozgó alaprítmikai képlet augmentációja, így ütemszáma hatról tizenkettőre növekszik (47–58. ütem).

Az introitus zenei anyaga egy négyütemes, pentachord hangkészletű dór dallam, amelynek induló négy hangja, valamint dallamíve erős rokonságot mutat a Liber Usualis gregorián kézikönyv 1424. oldalán található Stabat Mater gregorián dallamkezdésével<sup>15</sup>. Az eredeti dór hangnem helyett ion az alap-módusz, ennek ellenére erősen felmerül annak a gondolatnak a lehetősége, hogy ez a szekvencia ihlette Károlyit a mű komponálásakor (109. ábra).



109. ábra: Stabat Mater gregorián dallamkezdése

A mű bevezető dallamának négyütemes formaegysége binomiálisan felépített: A második ütem az első ismétlése (109. ábra). Az első ütempártól jelentősen eltér a harmadik ütem ritmusa és dallama, a negyedik taktus pedig az első ütempár ritmusát ismétli, csak eltérő zenei anyaggal megszólaltatva. Az azonos ritmika és a záró ütem alaphangra történő lefelé lépegetése klasszikus dallamszerkesztésre visszavezethető korrespondenciás melodikai felépítést takar.

<sup>14</sup> Várnai Péter: *Oratóriumok könyve*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1983.) 44.

<sup>15</sup> *Liber Usualis Missae et Officii pro Dominicis et Festis*. (Paris, Tournai, Roma: Typis Societatis S. Joannis Evangelistae Desclée & Sociis, 1937.) 1424.

A bevezető után felcsendülő új zenei rész a négy ütemről hatra bővül a dum pendebat Filius (*amelyen függött a Fia*) sor megzenésítésével együtt (6–10. ütem). A variált, belső bővüléssel megkomponált dallam két szólamban megszólalva (szoprán és mezzoszoprán), tiszta kvint távolságban mozog, szerkesztésmódja a korai orgánium-stílust idézi. Károlyi a dallamot gazdagon színesíti kromatikus hangokkal. A szólamonként nagyszext ambitusra kibővülő hangkészletben mind a tíz hang megjelenik, így az orgánium szerkesztési forma új dallami köntösbe bújtatása modern hangzást eredményez (110. ábra).



110. ábra: Károlyi Pál: Stabat Mater nőikarra, mezzoszoprán szólam hangkészlete (6–10. ütem)

A függőleges kohézió mellett Károlyi gondot fordít a lineáris mozgás finomítására is, amely a szöveg képletes megjelenítését szolgálja. A kromatikus dallamszerkesztés eredménye az az emfatikus súly, amely a metrikai súly találkozásával együtt kiemeli a lacrimosa szó indító nyolcadait a szopránban és mezzoszopránban (111. ábra).

111. ábra: Károlyi Pál: Stabat Mater nőikarra, mezzoszoprán és szoprán szólamok (8. ütem)

A felülről, félhang lépéssel elért *c* (szoprán) és *f* (mezzoszoprán) hangok ütemsúlyra való érkezése a fájdalom és a könny emberi hangját tárják elénk. A szó utolsó szótagjának melizmából eredő lírai hajlékonysága éles kontrasztban áll a dum pendebat (*amelyen függött*) szavakat megformáló, pentaton hangkészletből merítkező negyedek merev, a nyolcadokhoz képest statikus mozgásával (9. ütem).

A hatütemes egység kiinduló és záró hangköze egy *d* hangra épített tiszta kvint. A záradék típusa a reneszánsz korból ismert diszkantklauzulára emlékeztet: a mezzoszoprán szólam az alaphangot egy alulról érkező, felfelé tartó kisszekundlépéssel éri el (10. ütem). Természetesen ugyanez a dallami mozgás figyelhető meg a legfelső szólamban is, ami az orgánium-technikával ötvözve különleges hangzásélményt eredményez.

A 11. ütemtől a dallam visszakerül az alt szólamba. Az eddig *d*-hangról induló zenei anyag újabb variációja *e*-hangról építkezik, és a témafej indító három hangja után más irányba veszi az útját (112. ábra).

#### 4. A négy Stabat Mater és a Dies illa

11

**Altok** Cu-jus a - ni - mam ge-men-tem cont - ris - ta - tam et do-len-tem

14

per - tran - si - vit gla - di - us

112. ábra: Károlyi Pál: Stabat Mater nőikarra, alt szólam (11-15. ütem)

Károlyi már a bevezető szakaszban is (1–4. ütem) figyel a dallam komplexitására, de az itt megszólaló alt melódia a modern dallamosság érzéki formálásának egyik gyönyörű példája. A kíséretként szolgáló szoprán és mezzoszoprán szólamok eleinte párhuzamosan vezetett nagyterc-mozgásban imitálják az altot (11. ütem, 12. ütem első fele), majd e szigorú szerkesztési mód megváltozik, de ritmikájuk azonos marad. A három szólam textúrája a pertransivit gladius (*átjárta a kard*) szövegrésznél találkozik, így emelve ki a szöveg drámai tartalmát.

A szólamok hangkészletének logikai felépítése erős hasonlóságot mutat (11–15. ütem): ambitusukban teljes mértékben kihasználják az összes rendelkezésükre álló hangot (szopránok kisszext, mezzoszopránok tiszta kvart, altok szűkített szeptim hangterjedelemben). A következő ábrán kromatikus sorrendben láthatóak a szólamok által megszólaltatott hangok (113. ábra).

**Szopránok**

**Mezzoszopránok**

**Altok**

113. ábra: Károlyi Pál: Stabat Mater nőikarra, szólamok hangkészlete (11–15. ütem)

A modernitásra való törekvés egy olyan megoldása ez, amiben a szabad tizenkétfokúság alkalmazása mellett a két felső szólam összecsengése a legtöbb esetben konszonáns hangköz, az alttal való együtthangzásuk viszont már diszsonanciát eredményez. A második egységet – az előző ütemek hangzásához viszonyítva erős kontrasztként – egy C-dúr akkord zárja le.

A következő formaalkotó egység indításaként a témafej egy újabb variációja bontakozik ki (16–21. ütem). A harmóniavilága nagyon egyszerű elemekből jut el a disszonáns hangzásig: Az első két ütemben reális mixtúrát használva egy alap moll-hármas hangzatot mozgatva szólal meg a téma két üteme, ami csak az utolsó hangzat esetén, kisebb ritmikai csúsztatás után színeződik bővített harmóniává.

A műben először jut meghatározó szerep a dinamika fokozásának. A hangerő emelkedésével a szoprán szólam eljut a két legmagasabb dallami csúcspontjára, a kétvonalas *fisz*- (19. ütem) és kétvonalas *g*-hangra (20. ütem). Mindkét esetben a prozódia kiemelése volt a cél, a *benedicta* (*áldott*) és *Unigeniti* (*Egyszülöttnek*) szavak drámai érzékenyítése. Az *Unigeniti* szoprán skálamenete egy oktávval lejjebb az alt szólamban is megjelenik. A motívum záróhangjának alterálásával (*desz*) Károlyi meggátolja, hogy a lefelé törekvő dallam oldásérzetet keltsen a hallgatóban. Tovább viszi és előkészíti a következő zenei szakasz indítását, valamint rávezet a dinamikai csúcspontra (114. ábra).



114. ábra: Károlyi Pál: Stabat Mater nőikarra, szoprán és alt szólam (21. ütem)

A harmóniak a XX. századi modernitáshoz képest bőven a konszonancia határain belül maradnak, a lágyan zengő akkordok általánosságban jelenítik meg Szűz Mária személyét. Ez alól egy éles kivétel akad, a 19. ütem indításánál megszólaló, *fisz* szerkezeti alapra épített, akusztikus szekundakkordként értelmezhető harmónia. Egymásnak teljesen ellentmondó fogalmak összekapcsolása ez: az akusztikus szekundakkord disszonáns érzete egy XX. századi műben. Mint ismeretes, a hangzatok hangzásélménye függ az előtte álló harmóniától is, de fontos tényező lehet a hangzat alkotóelemeinek felrakási sorrendje is. A vizsgált harmóniát egy *g*-hangra épített akusztikus szeptimakkord előzi meg, utána következik a tárgyalt szekund-akkord (115. ábra).



#### 4. A négy Stabat Mater és a Dies illa

The diagram shows three staves: Szopránok (Soprano), Mezzoszopránok (Mezzosoprano), and Altok (Alto). Each staff has two measures. The Soprano staff shows a change from a Szeptimhang (Septim chord) to an Alaphang (Alfa chord). The Mezzosoprano staff shows a Terc (Terc chord) in both measures. The Alto staff shows a change from an Alaphang (Alfa chord) to a Szeptimhang (Septim chord). The notes are represented by circles on the staff lines.

115. ábra: Károlyi Pál: Stabat Mater nőikarra, akusztikus négyeshangzatok kapcsolata

Ahogy a fenti ábrán látható, az akkordok két legfontosabb funkcióját betöltő hangjai cserélődnek ki: Az alt először a G akusztikus szeptim alaphangjáról a Fis akusztikus szeptim szeptimhangjára vált, a szoprán pedig a G akusztikus szeptim szeptimhangja után a Fis akusztikus szekund alaphangját kapja meg. Az érkező hangzásélményt az alt és a mezzoszoprán szólamok között felépülő bővített kvartt hangköz is erősen torzítja.

Az alt átvezetése után a soron következő versszak új zenei anyaggal indul (21. ütem második fele). Kifejezetten zaklatott hangulatot kölcsönöz a zenének a ritmus szinkópáló lüktetése, amelynek kapcsolódása a lefelé, többségében kromatikusan haladó szoprán és mezzoszoprán dallamanyaggal képszerűen fejezi ki a textus drámaiságát (*Quae moerebat et dolebat, Aki gyászolt és szenvedett*). Ezzel ellentétben az alt felfelé hajló kisszext lépése ellentétes irányú és léptékű kifejezőeszköz, mégis egységben szólal meg a felső szólamok ritmikus motívumaival (22. ütem).

Károlyi a harmonizálás adta lehetőséggel is kiemeli a szöveg mondanivalóját: a szenvedés megjelenítésére egy egész ütemre kiterjedő (23. ütem) bővített hármashangzat-mixtúrát használ. A bővített mixtúra szép ellágyítása a pia (*kegyes*) szó alatt megszólaló Asz-dúr kvartszext-akkord (24. ütem eleje).

A szöveg és a zene elválaszthatatlan egysége a 26–27. ütemekben is megnyilvánul: fényes E-dúr akkord, valamint az énekszólamok kitarított hangokból álló, méltóságteljes mozgása festi le a nati poenas (*dicső szülöttjének*) szavak jelentését. A 28. ütemben a szoprán szólam az incliti (*kínjait*) kifejezésnél egyszerű, tiszta kvarttban lehajló, majd kisszekundban ringatózó dallamával jeleníti meg a szenvedést (116. ábra), majd a záró *d* hangjával tiszta kvintként simul bele az alatta megszólaló g-moll akkordba.

26



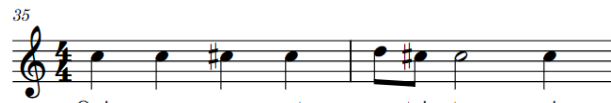
na - ti poe - nas in - cli - ti

**Szopránok**

116. ábra: Károlyi Pál: Stabat Mater nőikarra, szoprán szólam (26. ütem)

A harmadik zenei rész utolsó két szakasza a vers következő két strófájának a megzenésítése (29–40. ütem). A szólamokban megjelenő gyakori kromatikus dallamfordulatok intenzíven utalnak a szöveg általános tartalmára, Szűz Mária anyai fájdalmára (117–119. ábra).

35




Quis non pos - set con - tris - ta - ri,

**Szopránok**

117. ábra: Károlyi Pál: Stabat Mater nőikarra, szoprán szólam (35–36. ütem)

37

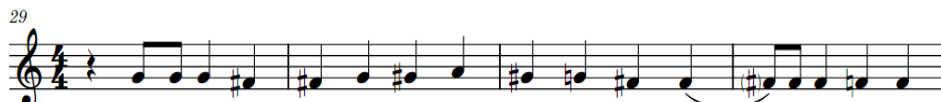


Chris - ti mat - rem con - temp - la - ri

**Mezzoszopránok**

118. ábra: Károlyi Pál: Stabat Mater nőikarra, mezzoszoprán szólam (37–38. ütem)

29



**Altok** Quis est ho - mo qui non fle - ret, mat - rem Chris - ti si vi - de - ret

119. ábra: Károlyi Pál: Stabat Mater nőikarra, alt szólam (29–32. ütem)

A kétszer hat ütemre osztott egység a Fájdalmas Szűz szenvedésére vonatkozó költői kérdések megzenésítése (107. ábra). A részek közti szoros nyelvtani és tartalmi összefüggés a kompozíciós technikában is megjelenik: Károlyi úgy oldja meg a két egység összehangolását, hogy nagyszekunddal lejjebb transzponálja az első hatütemes rész anyagát. A következő ábrákon a szólamok 29–34., illetve 35–40. ütemig terjedő részei láthatóak egymás alatt (120–121. ábra).

#### 4. A négy Stabat Mater és a Dies illa



120. ábra: Károlyi Pál: Stabat Mater nőikarra, alt szólam (29–40. ütem)



121. ábra: Károlyi Pál: Stabat Mater nőikarra, mezzoszoprán szólam (29–40. ütem)



122. ábra: Károlyi Pál: Stabat Mater nőikarra, szoprán szólam (29–40. ütem)

Az ábrákon az apróbb eltérések ellenére is tökéletesen kirajzolódik a sorok közti szoros zenei kötelék, a nagyszekund-transzpozíció.

Az anyanyelv és a zenei nyelv eggyé válásának egy másik gyönyörű példája is kibontakozik. Általánosságban megállapítható, hogy a költői kérdésnek, mint gondolatalakzatnak a lényegi súlya nem a kérdésre adott válaszon, hanem a kérdés tartalmi mondanivalóján van. Tulajdonképpen választ nem is igényel, mert a válasz benne van a kérdésben. Károlyi a kifejezőeszköz-tárában ezt úgy jeleníti meg, hogy a két zenei mondat akkordikus felfűzésének feszültségét nem a zenei mondatok végére helyezi – ahogy az egy hagyományos kérdésnél várható lenne –, hanem a belső zenei mozgást feszíti disszonáns akkordok segítségével, majd a hatütemes szakaszok végén (29–34., 35–40. ütemek) a darab folyamán hallható leghagyományosabb záró formulákkal old (123–124. ábra).



123. ábra: Károlyi Pál: Stabat Mater nőikarra, zárlat (34. ütem)



124. ábra: Károlyi Pál: Stabat Mater nőikarra, zárlat (40. ütem)

Ezt a nyelv és a zene közti erős kölcsönhatást erősíti a szélső szólamok egymáshoz való viszonya is: hangköztávolságuk az induló tiszta kvintről (29., 35. ütem) folyamatosan bővülve már a második ütem elejére eléri a kisszeptimet (30., 36. ütem). Ez a distancia hallható a következő ütem elején is, amely az ütem harmadik negyedéig megmarad, majd a költői kérdés utolsó szótagjaihoz érve megint tiszta kvintté simul össze (125. ábra).

**Szopránok**

**Altok** T5 B5 N6 k7 B5 k7 T5 B4 k7 k7 k7 k6

k6 N6 T5 k6 N6 T5 B5 T5 k6 T5

125. ábra: Károlyi Pál: Stabat Mater nőikarra, szoprán és alt szólamok (29–34. ütem)

A szélső szólamok distanciatezelése teljes mértékben alátámasztja a harmóniák hangzásán alapuló megállapítást, miszerint a költői kérdés belső történésén van a lényegi hangsúly, nem magán a kérdésen.

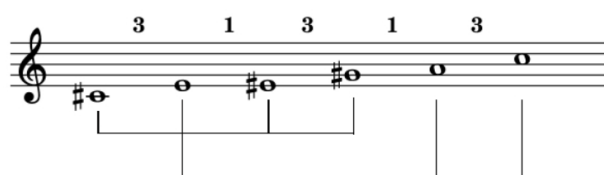
A harmadik rész indítása a negyedik versszak kompozíciós ötletét hozza vissza: moll alaphelyzetű hármashangzatok felrakásával, mixtúra-jelleggel tér vissza a vezérmotívum (41. ütem). Károlyi továbbra is figyel a gondos harmonizálásra. A 43. ütemben, Jézus megformálásánál az e-moll akkordok után melegen, szeretetteljesen cseng a női szólamok C-dúr akkordja, majd a fájdalom és a kín megjelenítésénél a disszonáns harmóniáké, valamint a távolabbi akkordkapcsolatoké a főszerep (126. ábra).

#### 4. A négy Stabat Mater és a Dies illa



126. ábra: Károlyi Pál: Stabat Mater nőikarra, akkordok (45. ütem)

A fenti ábrán látható Cisz-dúr, és a cisz alapú, enharmonikusan átértelmezett bővített hármashangzat után megérkező a-moll akkord közötti ultratercron harmoniai kapcsolat túlmutat a tercrokonságon, hisz hangjainak összessége 1:3-as distanciaszkálát alkot (127. ábra).



127. ábra: Károlyi Pál: Stabat Mater nőikarra, ultratercron fordulát (45. ütem)

A háromszoros subito piano jelzés, az alaptempó lelassítása  $\text{♩}=44$ -ről 40-re, az augmentációs zeneszerzői megoldás alkalmazása visszafogottá és megrázóvá teszi a mű utolsó 12 ütemét, a kódát. Ezen a drámai hangzáson keresztül Károlyi általánosságban festi le a szöveg tartalmát: *Vidit suum dulcem natum moriendo desolatum, dum emisit spiritum (Látta az ő édes Egyszülöttjét haldoklásra magára hagyatva, midőn kibocsájtotta lelkét)*. A szólamok félhangos, egymástól elcsúsztatott emelkedése, a disszonáns akkordok használata – különös tekintettel az 50. ütemben és az 51. ütem elején megszólaló bővített hármashangzat mixtúrára – hatalmas feszültséget generálnak a moriendo szövegrészig. Az onnan visszaforduló (51. ütem), egy kivétellel szekundokban ereszkedő szólamok lefelé haladó menete lágyabb hangzatokkal párosítva megrázó drámaisággal festi le a mulandóság fogalmát, és készíti elő Jézus halálát. Az 56. ütem szoprán szólamában még felvillan a mű egészén végig vonuló témafeje, amelyet az 55. ütemben megelőlegez az alt tükörfordítású variánsa (128. ábra).

55 **Szopránok**

**Mezzoszopránok**

**Altok**

The image shows a musical score for three vocal parts: Soprano, Mezzosoprano, and Alto. The score is in 4/4 time and D major. The Soprano part starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The Mezzosoprano and Alto parts start with a bass clef. The Soprano part has a melodic line with some chromaticism, while the Mezzosoprano and Alto parts provide a harmonic accompaniment. The score ends with a final D major chord in the Soprano part and a final D major chord in the Mezzosoprano and Alto parts.

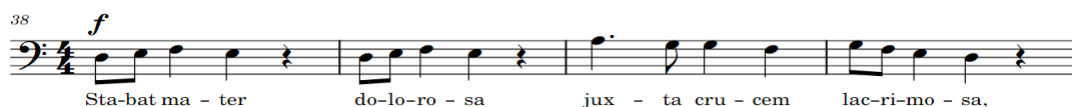
128. ábra: Károlyi Pál: Stabat Mater nőikarra, 55–58. ütem

A záró D-dúr akkord a halált legyőző remény fényében szólal meg, és nem utolsósorban visszaidézi az első rész kezdőhangját is, amivel modern vonatkozásban ugyan, de mégis hangnemi keretbe ágyazza a kompozíciót.

Rövidségében is megrázó ez a mű, amely egyéni látásmódjával, egységes hangvételével figyelemre készíti a hallgatót.

## 4.4. Stabat Mater vegyeskarra (é.n.)

A mű keletkezéstörténete több kérdést is felvet. Károlyi nem jelezte a mű komponálásának dátumát, így csak nagyjából lehet behatárolni megírásának időszakát. Az biztosan megállapítható, hogy a harmadik alkotóperiódusának szellemi terméke, erre enged következtetni a mű kompozíciós technikája is. Akkordhasználat megegyezik az ebben a szakaszban komponált művekével, erre utal a főleg szekundokban mozgó dallami elemek és a letisztult hangzásvilág is. Melodikai építkezése is erős rokonságot mutat a szintén a harmadik alkotóperiódusban írott nőikari Stabat Materével (2007), mert mindkettő dallami anyagának kiindulópontja ugyanaz a négyütemes zenei egység (129. ábra).<sup>16</sup>



129. ábra: Stabat Mater vegyeskarra, alapidallam

További megfejtetlen rejtély a kotta jobb felső sarkában található számsor: 18525111. A számjegyek az organikus természeti jelenségek felépítésének mértani arányain alapuló Fibonacci-féle számsor alkotóelemei. A kompozíció formai, dallami és akkordikus összefüggései egyelőre nem mutatták ki az aszimmetrikus arányrend alkotóelemeinek meglétét.

A négyszólamú, vegyeskarra komponált kórusművet maga a zeneszerző hat részre osztotta, az újabb részek indulását az általa készített partitúrában számokkal jelölte. A kompozíció zeneszerző által tagolt, ütemszámokkal ellátott részenkénti beosztása a következő ábrán látható (130. ábra):

<sup>16</sup> Az esetlegesen gregorián szálakhoz visszanyúló dallami rokonságát az előző fejezet már tárgyalta, 75. o. (109. ábra).

Első rész 1–12. ütem		Második rész 13–37. ütem		Harmadik rész 38–82. ütem	
Stabat Mater dolorosa Iuxta crucem lacrimosa, Dum pendebat Filius,	<i>Állt az anya fájdalmában a kereszt mellett könnyezve, amelyen függött a Fia,</i>	Cuius animam gementem Contristatam et dolentem Pertransivit gladius.  O quam tristis et afflicta Fuit illa benedicta Mater unigeniti!  Quæ moerebat et dolebat, Pia Mater, dum videbat Nati pœnas incliti.	<i>akinek panaszos lelkét, a szomorúsággal és fájdalommal teltet átjárta a kard.  Ó, mily szomorú és megkínzott volt az az áldott anyja az Egyszülöttnek!  Aki gyászolt és szenvedett, a Kegyes Anya, midőn látta dicső szülöttjének kinjait</i>	Stabat Mater dolorosa Iuxta crucem lacrimosa, Dum pendebat Filius,  Cuius animam gementem Contristatam et dolentem Pertransivit gladius.  O quam tristis et afflicta Fuit illa benedicta Mater unigeniti!  Quæ moerebat et dolebat, Pia Mater, dum videbat Nati pœnas incliti. [...] Pro peccatis suæ gentis Vidit Iesum in tormentis, Et flagellis subditum.	<i>Állt az anya fájdalmában a kereszt mellett könnyezve, amelyen függött a Fia,  akinek panaszos lelkét, a szomorúsággal és fájdalommal teltet átjárta a kard.  Ó, mily szomorú és megkínzott volt az az áldott anyja az Egyszülöttnek!  Aki gyászolt és szenvedett, a Kegyes Anya, midőn látta dicső szülöttjének kinjait. [...] Népének bűnei miatt látta Jézust a kínok között, és korbácsnak alávetve.</i>
Negyedik rész 83–95. ütem		Ötödik rész 96–108. ütem		Hatodik rész 109–140. ütem	
Vidit sum dulcem natum Moriendo desolatum, Dum emisit spiritum. [...]	<i>Látta az ő édes szülöttjét a haloklásra magára hagyva, midőn kibocsátotta lelké. [...]</i>	Quis est homo qui non fleret, Matrem Christi si videret In tanto supplicio?  Quis non posset contristari, Matrem Christi contemplari Dolentem cum Filio? [...]	<i>Ki az az ember, aki ne sírna, Krisztus anyját, ha látja ilyen nagy esdekülésben?  Ki nem volna képes részvételre, Krisztus anyjára tekintve, aki szenved a Fiúval? [...]</i>	Virgo virginum præclara, Mihi iam non sis amara, Fac me tecum plangere.  Fac, ut portem Christi mortem, Passionis fac consortem, Et plagas recolare. [...]  Amen. Stabat mater dolorosa.	<i>Szűzek ragyogó szűze, hosszám már ne légy könyörtelen, engedd, hogy veled sírjak.  Engedd, hogy vállaljam át Krisztus halálát, a szenvedésnek tégy sorstársává, és (engedd, hogy) a sebeit ápoljam. [...] Amen. Állt az anya fájdalmában.</i>

130. ábra Károlyi Pál: Stabat Mater vegyeskarra, teljes szöveg

Károlyi nem követi pontosan a planctus versszakainak sorrendjét: a harmadik rész kezdésénél a Stabat Mater-textúra újraindul, illetve a darab legvégén – az Amen utáni szakaszban – szintén visszahozza a Mária-siralom kezdő sorát.

Egyensúly, zenei elemek változatos felhasználása jellemzi a mű összhatását. Sári József zeneszerző általánosságban így fogalmazza meg az átgondolt zenei kompozíciók zeneszerzési technikájával kapcsolatos meglátásait:

Egy kompozíció létrehozásához olyan gondolati magra van szükség, amely magában hordozza a későbbi darab minden lényeges ismérvét. Eszerint a tulajdonképpeni munka folyamán már „nem kell kitalálni semmit”, csak lehetőséget kell adni arra, hogy a gondolat létrehozza a saját megjelenési formáját.<sup>17</sup>

A „gondolati mag” jelen esetben két ellentétes karaktert hordozó zenei anyag jelenléte, amely alappillére a zenei szövetnek, következetesen végigvonul a művön. A kórus a kezdő ütemekben félhang hosszúságból építkező, ritmikailag kimért, statikus anyagot énekel (1–12 ütem). Az álló hangkombinációk egymás utáni megszólalásával létrejövő harmóniai folyamat határozza meg az adott rész érzelmi állapotát. Ezt a lassú struktúrát váltja fel a szekundokból felfelé építkező, mozgalmasabb, az előző anyaghoz képest ellentétes karaktert

<sup>17</sup> Varga Bálint András: 3 kérdés, 82 zeneszerző (Budapest: Zeneműkiadó, 1986.) 327.



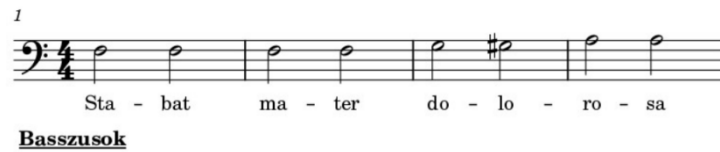
hordozó zenei szövet, az imitativ anyag (13–16. ütem). A mű folyamán témaként funkcionáló dallam megjelenési formája egyértelmű, hiszen sok esetben maga a témafejlődés jelenik meg, máskor pedig az alapmotívumból továbbfejlődött transzformációk képezik a dallam törzsét.

A mű első 12 ütemére a kétnegyed értékű hangok homogén felrakása a jellemző (statikus anyag), amelyeket csak néhány esetben váltja fel negyed értékű mozgás vagy szünet. Már az első akkord megszólalása különleges, várakozással teli élményt ad, ugyanis az induló harmónia nem hármashangzat, hanem egy *f*-re épített moll szeptimakkord (131. ábra). Ez egyáltalán nem általános gyakorlat Károlyi kórusműveiben, mivel a hiányzó tonális kohézió ellenére is a legtöbb esetben – függetlenül attól, hogy rendelkeznek-e hangszerkísérettel vagy sem – konzonáns hármashangzatokkal kezdődnek (131. ábra).

131. ábra: Károlyi Pál: Stabat Mater vegyeskarra, 1–3 ütem

Ezt követi két, azonos alaphanggal rendelkező alterált akusztikus szekundakkord, amelyeknek szextje van mindkét esetben módosítva (131. ábra), egyszer szűkítve (a hangzása megegyezik a bővített tercivart-akkord szekundfordításával), majd bővítve. Ez hatalmas feszültséget kölcsönöz a harmóniai folyamatnak, kifejezve a tartalom drámai mozzanatát (Stabat Mater dolorosa, *Állt az Anya fájdalmában*). Tovább haladva a harmóniak sorában mindenképpen említést érdemel a dolorosa (*fájdalmában*) szó szemléletes és érzéki kiemelése (3. ütem első akkordja). Károlyi nagyszekunddal felfelé transzponálja a félszűk szeptim kvintszext-fordítását. A félszűk szeptim ily módon való mixtúrajellegű mozgatása erős hangulatábrázoló hatással rendelkezik (131. ábra).

A basszus szövegformálása is képszerű: Az első két ütemben orgonapontként tartja az *f* hangot, megjelenítve Szűz Mária várakozását, mozdulatlanságát, majd a dolorosa szó indulásától szekundokban lépked fel az *a* hangig (132. ábra).



132. ábra: Stabat Mater vegyeskarra, 1–4. ütem, basszus szólam

A következő négy ütem szólammozgásai általános zeneszerzői eszközökkel szimbolizálják a *juxta crucem lacrimosa* (*a kereszt mellett könnyezve*) szavak tartalmát. A szólamok lefelé haladó, szekundokban mozgó vonulata jelenítheti meg Mária sírását. A hangok mozgását Károlyi gyönyörű, láthatatlan keretbe foglalja: a szoprán és a tenor szólam 5–6. és 7–8. ütemei között egy szekvenciális viszony áll fenn, aminek következtében a második ütempár kisebb eltérésekkel – variált szekvenciaként – nagyszekunddal lejjebb ismétli az elsőt, még jobban kiemelve ezzel a *lacrimosa* szó jelentését (133. ábra):

5

Szopránok

8

Tenorok

133. ábra: Stabat Mater vegyeskarra, 5–8. ütem, basszus szólam

A *dum pendebat Filius* (*amelyen függött a Fia*) szövegrész megformálását Károlyi a nőikar élesen súrlódó szekundjaival, a 11. ütemben a leugró szólamokkal szimbolizálja. Majd megszólal a *Filius* szó három akkordjának szomorú, de annál gyöngédebb és szeretetteljesebb vonulata. Ismerős a fordulat.

A harmincasok nemzedékének legnagyobb része szándékosan próbálta magát függetleníteni a bartóki, kodályi hagyományoktól. Feltett szándékuk volt, hogy zeneszerzői megnyilvánulásukra ne legyen közvetlen hatással a Mesterek zenéje, közvetett befolyásuk mégis nagyon gyakran kimutatható. A következő kottapélda is ezt támasztja alá (134. ábra):

4. A négy Stabat Mater és a Dies illa

134. ábra: Kodály Zoltán: Öreges, 28–29. ütem

135. ábra: Károlyi Pál: Stabat Mater vegyeskarra, 11–12. ütem

Az első kottapélda Kodály *Öreges* című kompozíciójának egyik záradéka, mellette áll Károlyi *Stabat Mater*ének 11–12. üteme. Hosszú zeneelméleti elemzést nem igényel a két ütempár közti szoros – minden bizonnyal véletlenszerű, tudatalatti – kapcsolat felfedezése, a közvetett befolyás kézzelfogható bizonyítéka.

A soron következő rész (13–21. ütem) a fejezet elején már említett, az induló anyaghoz képest ellentétes gondolati formával jelentkezik. Alapja a bevezetőben már említett három hangból kibontakozó imitativ anyag, amely felváltja az előző szakasz tömszerű mozgását. A szólamok melodikai hullámszerűsége, ritmikai anyaga első hallásra hasonlóan tűnik ugyan,

mégis mindegyiknek más és más a dallamépítkezési folyamata. A szoprán és a tenor, valamint az alt és basszus mutat nagyobb hasonlóságot, de valójában minden szólam különböző zenei ívet jár be. Ami közös bennük, az a szövegi kapocs, ugyanis mind a négy szólam tetőpontja a *contristatam* (*panaszos*) kifejezésre esik.

A tenorok szólaltatják meg először a szót, amely egy hosszú, szekundokból álló emelkedés csúcsa, továbbá az elemzett rész legmagasabb hangja is egyben (16. ütem). A második belépő szólam a szoprán. Ők szintén dallami csúccsal emelik ki a szót, de a lassú, szekundokból álló emelkedésük végén egy tiszta kvart fellépéssel hangsúlyoznak (16. ütem). Az alt és a basszus nem az ambitusuk legmagasabb hangján, hanem már onnan visszafordulva formálják meg a *contristatam* szót (basszus: 17. ütem, alt: 18. ütem). A kiemelést a módosító jelek szimbolikai rendszerének használatával érik el. A klasszikus és romantikus zenében a különféle hangnemeknek külön karaktere és hangulata volt, amit a zeneszerzők előszeretettel ki is használtak. A XXI. században a hangnemek hiánya miatt ezt a szerepet sok esetben már maguk a hangok töltik be. Ezzel a lehetőséggel él Károlyi is, aki a *panaszos* szó lefestésénél *b* módosítójeleket alkalmaz, ezzel megváltoztatva, tompítva a hangzást. A színhatás azért is érzékelhető, mert mindkét szólamban eddig csak törzshangok vagy kereszties hangok szólaltak meg.

A *pertransivit gladius* (*átjárta a kard*) szókapcsolat kiemelő szerepét Károlyi legfőképpen az alt szólamra bizza (21. ütem). Az egyszerű, triton dallami anyag megjelenése a karakteresen ritmizált szöveggel együtt nyomatékosítja a tartalom fontosságát. Különösen élesen, szófestő jelleggel szól a *gladius* szóban található kisnyújtott ritmus, amely az egész mű ritmikai készletéből kilóg, hisz a darab folyamán ezen kívül csak egyszer jelenik meg tizenhatod értékű hang (58. ütem, szoprán).

Az újabb formai szakasz (22–37. ütem) zeneszerzői technikája szintén nem a hangok megszerkesztésének elvont folyamatából jön létre – hisz nem mutatható ki distanciális skála jelenléte, akusztikus hangkészlet alkalmazása, az akkordok szerkezete sem távolodik el a klasszikus értelemben használt harmóniák felépítésétől –, a zeneszerző a komponálás során inkább a hangszínekre, az érzelmi hatásokra támaszkodik. Az egymást követő szekundok lefelé haladó vonulatával, a folyamatos feszült hangzás fenntartásával Károlyi általánosságban fejezi ki a szöveg mondanivalóját. A tenor és a basszus szoros szólamvezetési egysége is ezt segíti (136. ábra).

#### 4. A négy Stabat Mater és a Dies illa

22

**Tenorok**

**Basszusok** B4 B4 sz5 B4 B4 sz5 T5 B4

136. ábra: Stabat Mater vegyeskarra, 22–24. ütem, férfikari szólamok

A lefelé ereszkedő férfi szólamok tritónuszban megszólaló hangzása szemlélteti: O quam tristis et afflicta fuit illa... (*Ó, mily szomorú és megkínzott volt az...*). Károlyi célja: folyamatosan életben tartani a drámai feszültséget, ezzel fejezve ki Mária kimondhatatlan anyai fájaldalmát. A hangközmenet megszólaltatása nagy feladat elé állítja a férfi énekeseket. Bárdos Lajos egyik pedagógiai írásában így nyilatkozik: „A legjobb fülű ember sem tudja egy alterált hangról megállapítani, hogy tiszta-e, ha legalábbis hallásban, igen gyorsan nem vezet rá főhangjára.”<sup>18</sup>A Bárdos által vizionált „főhang” ebben a zenei szövetben nem nagyon érzékelhető, sőt a nőikari és férfikari szólamok együttes hangzása tovább nehezíti a tiszta intonálást. A darab bővelkedik az énekesek számára nehéz, igen magas zenei előképzettséget igénylő fordulatokban, így nem csoda, hogy eddig egyetlen énekkar sem vállalkozott a darab bemutatására.

A szakasz zenei építkezése visszavezethető a darab folyamán alkalmazott bitematikus technikára, ugyanis a 22. ütemben, felütéssel induló témafej ritmikailag és dallamilag is rokonságot mutat a 13. ütemben bemutatott imitációs téma indulásával (137. ábra).

13

**Tenorok**

23

**Altok**

137. ábra: Stabat Mater vegyeskarra, 13. és 23. ütemek ritmikai és dallami hasonlósága

Dallamilag a második az első tükörfordítása, a ritmikai elemek tekintetében pedig a második az első diminúciója.

A hangzás a mater Unigeniti (*anyja az Egyszülöttnek*) szövegrésznél tisztul ki. A harmóniak lágyítása mellett – egy kivételével moll szextakkordok, félszűk szeptimek és fordításaik, valamint mollszeptimek és fordításaik szerepelnek – Károlyi a szólamok emelkedő hangmagasságával, valamint a szoprán szólam ambitusának csúcsával emeli ki Mária engesztelő, és egyben természetfeletti lényét (138. ábra).

<sup>18</sup> Bárdos Lajos: „A klasszikus zene harmóniavilágának elemei, IV.” *Parlando* II/3 (1960. április): 1–3. 3.



138. ábra: Stabat Mater vegyeskarra, 26–27. ütem, akkordok

Különös ritmikai játék következik, amely szinte ringatja, vigasztalja a szenvedések között Máriát. A Quae moerebat et dolebat (*aki gyászolt és szenvedett*) szinkópát magába foglaló ritmusképletének kétszeri megszólalása, a 3/4-es ütemmutatóba beilleszthető mozgása felborítja 4/4-es súlyviszonyt, lággyá és bensőséggé teszi a szakasz hangulatát (139. ábra).



139. ábra: Stabat Mater vegyeskarra, 28–29. ütem

Majd lassú átalakuláson megy át a zenei anyag. Új kompozíciós technikát alkalmaz Károlyi: a mozgalmas, negyedekben, nyolcadokban bővelkedő ütemekhez lassan, észrevétlenül kúszik be a mű elejéről már ismerős, félhangokból álló statikus téma, fokozatosan átalakítva ezzel a zenei anyagot. Először a basszusban (30. ütem), majd a szopránban (31. ütem), végül a tenorban (33. ütem) jelenik meg. Szemlélődővé válik a zenei anyag, amely előkészíti a harmadik rész különleges kezdését.

A basszusban megszólaló egyszerű dallamra már a fejezet bevezetője is kitért (108. ábra). A négyütemes, pentachord anyag egyszerűségével kiemelkedik a zenei szövetből. A dallamnak azonban ennél sokkal fontosabb szerepe van, tulajdonképpen a darab vezérmotívuma, az imitatív anyag magja (140. ábra), rokonságban áll az eddig megszólaló témák indításával, szoros tematikai egységben tartva ezzel a zenei kompozíciót.

#### 4. A négy Stabat Mater és a Dies illa

13  
Tenorok

23  
Altok

38  
Basszusok

140. ábra: Stabat Mater vegyeskarra, témafejek összehasonlítása

A 42–66. ütemig ennek a témának az ismétlése, hihetetlen gazdag megjelenési formája szövi át a zenei anyagot. A 42. ütemben a tenorral kombinált, tisztakvint párhuzamban induló anyag két ütem után a juxta crucem szövegénél hasító tritonusz distanciára vált. Károlyi ugyan jelzi a kottában az eredetinél jóval könnyebb változat lehetőségét is, de drámai szempontból a változatosabb hangköztávolságokat érintő, végül tiszta kvintbe összeilleszkedő megszólalás tükrözi legjobban a tartalmi háttérrel (141. ábra).

42  
Tenorok

Basszusok

T5 B4 sz5 T5 sz5 T4 T5

141. ábra: Stabat Mater vegyeskarra, 28–29. ütem

A kompozíciós eszköztár tovább gazdagodik a 46. ütemtől. A tenor és basszus a párhuzamos orgánus szabályait követve, tiszta kvint távolságban haladva a négyhangos témafeje anyagából három szekvenciatagot szólaltat meg (142. ábra).

46  
Tenorok

Basszusok

1. tag 2. tag 3. tag

142. ábra: Stabat Mater vegyeskarra, 46–48. ütem

Ehhez társul két negyeddel később az alt szólam (46. ütem második fele), amely egy ütem erejéig (48. ütem) tiszta kvint mozgásban összesimul a szopránnal, majd együttesen a férfiszólamokkal homogén egységbe fonódik. A drámai építkezés struktúrájába Károlyi a dinamikai elemeket is bekapcsolja: A forte belépő szólamok hangerejük és hangmagasságuk csúcsán érik el a drámai tetőfokot (49–50. ütem), majd megrázó hatásként, subito piano

megszólaló szoprán szólam érzékletesen festi le a kereszten magányosan függő Jézust (51–52. ütem). Ezután a kórus szólamai fokozatosan csökkenő hangerővel, szekundokban lefelé haladó tritonusz párhuzamban éneklük meg a könnyek és a fájdalom együttes jelenlétét (52. ütem felütés–53. ütem).

Az imitatív anyag továbbélése adja a következő szakasz zenei alapját is (54–60. ütem). Formálása megegyezik az előző rész építkezési tematikájával, vagyis a drámai csúcspont a forma közepére esik, és onnan lefelé haladó lépések, kisebb ugrások kerekítik le a zenei egységet. A basszus indítja a részt, amelyre a felső három szólam egyszerre válaszol, az alt kivételével mindegyik az imitatív dallamfejjel. A *contristatam* (*panaszos*) szóig emelkedik a dallam (56. ütem), majd onnan visszafordulva, az összességében lefelé vezetett szólamokkal általánosságban fejezi ki Károlyi a szomorúság és a fájdalom érzetét. Ennek tartalomnak a megformálását segíti az 58. ütem alsó három szólamában megszólaló moll szextakkordmenet, amelyben a dallami szerep először az alté, majd az 59. ütemben, tiszta kvint távolsággal lejjebb átkerül a tenorba.

A zenei szerkesztésmód alapgondolata a 61. ütemtől sem változik: A szoprán–alt és tenor–basszus szólampárok az imitatív témával dolgoznak tovább, a férfi szólamok 3/4-es elcsúszással követik a női szólamokat. A női és férfi szólamok oktávpárhozamban, az ereszkedő reális szekvencia szabályai szerint mozogva éneklük a témafejet, amelynek harmadik tagja már más irányba kanyarodik, és a szólampárok kötött hangköztávolsága is megszűnik. A megszokott 4/4-es metrikai rendet megbontja a 64. ütemben megjelenő 3/4-es ütemmutató. A változás azonban csak a női szólamokra igaz, mert a férfi szólamok lüktetésének 4/4-es metrikus rendszerbe való rendeződése pont ezáltal válik szimmetrikussá (143. ábra).

143. ábra: Stabat Mater vegyeskarra, 61–64. ütem

Az Unigeniti (*Egyszülött*) kistercre vékonyodó hangzása mellé (66. ütem) érzékenyen lép be a felső két szólam bővített kvart hangköze. A félszűk szeptim hiányos szekundakkordjaként érzékelhető hangzat egy jó előadás esetén líraian emeli ki az induló négyhangos motívum kezdését. Nyújtott ritmusból eredő ringató lüktetése visszautal a *Quae moerebat et dolebat* (*aki gyászolt és szenvedett*) szövegrész előző zenei anyagára (28. ütem),



ahol Károlyi szintén a ritmikai lehetőségeket használta ki a lágy, ringató hatás elérésére. A női szólamokban háromszor ismétlődik a négyhangos motívum, mindig kisszekunddal lejjebb, amit a férfiszólamok kétnegyedes eltolódással, ugyanazzal a szerkezeti felépítéssel követnek (144. ábra).

144. ábra: Stabat Mater vegyeskarra, 67–69. ütem

A lefelé haladó reális mixtúra a 69. ütemben áll meg. A 70. ütemben a harmóniák egymásutánja egyfajta wagneri fokozásérzetet sugall. Az ütem negyedik, enharmonikusan  $C^{13}$ -nak értelmezhető akkordja után váratlanul egy oktávban kopulázott  $h$  hang szólal meg a férfi szólamokban.<sup>19</sup> A kimért negyedek méltóságteljesen szimbolizálják a tartalmi mondanivalót: *dum videbat nati poenas incliti (midőn látta dicső szülöttjének kínjait)*.

Károlyi a következő motívum kialakításában újra a vezérdallam változatát használja. A szoprán (73. ütem felütése) és az alt (74. ütem) a témafej tükörfordításával indít, amelyet szekvenciálisan egyre feljebb emel. A harmadik tagnak már csak a kezdőhangja jelzi a szerkezet meglétét, utána a dallam más fordulatot vesz (145. ábra).

145. ábra: Stabat Mater vegyeskarra, 74–76. ütem

Károlyi háromszor zenésíti meg egymás után a soron következő szövegrészt: et

<sup>19</sup> A  $C^{13}$  oldása hagyományos keretek között  $f$ -re történne, ehelyett a poláris hang ( $h$ ) érkezik meg a következő negyeden.

flagellis subditum (és korbácsnak alávetve). Ez az egyik kézenfekvő formája annak, hogy felhívja a figyelmet Jézus elszenvedett embertelen fájdalmaira. Szembetűnő azonban az is, hogy a szólamok ambitusa igen szűkre szabott. Elsőként a basszusban szólal meg ez a textúra (76–78. ütem), ahol a háromütem hosszúságú zenei szakasz ellenére is a hangterjedelem csupán nagyterc (146. ábra).

146. ábra: Stabat Mater vegyeskarra, 76–82. ütem

A fenti ábrán jól látható, hogy a szövegrész újbóli megszólalásánál a többi szólam is igen szűk hangterjedelemmel dolgozik. Az ebből eredő statikusság, zártság áttételesen közvetítheti Jézus magára hagyatottságát, egyedül megvívott lelki-testi gyötrelmét.

Az időtlen, fájdalmakkal teli anyai szív várakozásának örökkévalóságát hozza vissza Károlyi a statikus anyagszerkezet újbóli megjelenítésével: *Vidit suum dulcem natum, moriendo desolatum (Látta az ő édes szülöttjét a haldoklásra magára hagyatva)*. A tartott hangok megjelenése a darab kezdő ütemeire utal vissza (1–12. ütem). Ugyanúgy, ahogy a mű elején, itt is 12 ütemes egységbe foglalja össze Károlyi ezt a tematikai anyagot (83–94. ütem). A félhangok állandó, megbontatlan mozdulatlansága a mű kezdő ütemeihez képest a zenei időérzék megnyúlását eredményezi (csak a 93. ütemben jelenik meg egy negyed érték). A drámai fokozás másik eszköze a hangmagasság általánosságban vett folyamatos emelkedése. A szopránnál és az altnál már a 83. ütemben elindul az emelkedő tendencia. A tenor és a basszus pár ütemmel később – először leereszkedve legmélyebb hangjukig (tenor 85., basszus 86. ütem) – építkeznek felfelé, ennek a gondolati egységnek a legutolsó, egyben legmagasabb hangjáig. A basszusban elinduló hangmagasság-emelkedéssel párhuzamosan Károlyi a dinamikát is erősíti, a *pp*-ből a *fff*-ig jut el. A dinamika kiszélesedése nem a kereszten függő Krisztus elgyengülő állapotát ábrázolja. Sokkal inkább a drámai feszültség fokozása Károlyi célja, a megváltás egyszeri, megismételhetetlen pillanatának katartikus kiemelése. A 94. ütemhez szervesen kapcsolódik a 95. ütem generálpauzája. Visszafojtott csendje nagy ellentétet képvisel a kórus emelkedett dinamikai szintje után.

A mű elemzése során már többször bebizonyosodott, hogy Károlyi a ritmikai és a

metrikai lehetőségek gazdag eszköztárát használja a variációs lehetőségek kialakítására, de épp ez az a módszer, amellyel szoros egységben is tartja a kompozíciót. A mű ötödik részében is megmutatkozik Károlyi kifinomult kifejezésmódja (96–108. ütem). A szakasz induló motívuma az imitativ anyag tovább szerveződött metrikai variánsa, vagyis az alpdallam egy negyeddel elcsúsztatott formája (147. ábra).



147. ábra: Stabat Mater vegyeskarra, az imitativ dallam ritmikai variáns

Ebből a témafejből tovább szerveződő motívumok alkotják a rész dallami anyagát, amellyel tökéletes egységet hoznak létre, és homogén módon illeszkednek a mű szerkezetébe.

A szakasz két zenei mondatra bontható, amely 6–7 ütemes felosztása aszimmetrikusan periodizáló viszonyban áll egymással. Ennek magyarázata Károlyi szövegtudatos gondolkodásában keresendő. A Mária himnusz soron következő két versszakát ötvözi egy egységbe, amelyek egy-egy költői kérdést tartalmaznak (130. ábra). Ez lehet az oka a hasonló zenei anyag felhasználásának és periodizáló kapcsolatuknak is. A két versszak utolsó sorainak ritmizálása bontja meg a szabályos forma 6–6 ütemes, viszonylagosan szimmetrikus egységét. Természetesen itt egy XXI. századi kompozícióról van szó, nem lenne helyes a klasszikus periódusokra vonatkozó szigorú frazeálási szempontokat és az ezekkel szorosan együtt járó szerkezeti arányokat keresni. Mindezek jelenléte itt minden bizonnyal elég stílusidegenül hatna.

Az első zenei mondat (96–101. ütem) kisebb hangközökben mozgó dallamára a második mondat (102–108. ütem) nagyobb hangközmozgásokkal elért melodikai hullámai válaszolnak. A két, zeneileg egybefűzött versszak utolsó sorának ritmikáját megvizsgálva kirajzolódik Károlyi elképzelése: úgy szerkeszti meg a második mondat zárlati formuláját, hogy erősebb záradékot kapjon, mint először. Ezt a ritmusértékek megnyújtásával, valamint az utolsó hang melléksúly helyett (101. ütem) fősúlyra való érkeztetésével (108. ütem) éri el, ami miatt a második mondat 6-ról 7 ütemre bővül (148. ábra).

100

in tan - to sup - li - ci - o?

106

do - len - tem cum Fi - li - o?

148. ábra: Stabat Mater vegyeskarra, záradékok ritmikai összehasonlítása

A mű hatodik szakaszának indulásakor – kontrasztálva az ezt megelőző zenei rész anyagával – kiemelt szerephez jutnak a tartott hangok. A statikus anyag továbbgondolása lehet ez, ahol az eredeti megjelenéssel ellentétben a szólamok egyenletesen hullámzó vonalvezetése, a szimmetriák és hangsúlyok mellőzése a jellemző. Ettől a rész kezdése kifejezetten archaizáló jelleget kap, amely az ütemvonalak eltávolításával, az átkötések elhagyásával még szembetűnőbbé válik (149. ábra).

**Szopránok**

**Altok**

**Tenorok**

**Basszusok**

149. ábra: Stabat Mater vegyeskarra, 109–113. ütem

Károlyi ezzel a módszerrel kiemeli és egységbe foglalja a középkori irodalomban oly kedvelt szótóismétléssel (*figura etimologica*) képzett túlfokozó birtokos jelzős szerkezetet<sup>20</sup>, amely jelen esetben a vocativus szerepét is betölti a Mária-siralomban (*Virgo virginum praeclara, Szüzek ragyogó szüze*).

A harmóniák vonulata Károlyi hangzásvilágához képest kifejezetten lágy hatást kelt, mivel az akkordok szerkezeti felépítése nem lépi túl a klasszikus összhangzattan akkordjainál megszokott határokat (150. ábra).

<sup>20</sup> Az Ómagyar Mária-siralomból ismert „Világ világa, virágnak virága” szókapcsolat is ilyen szerkezet.

4. A négy Stabat Mater és a Dies illa

150. ábra: Stabat Mater vegyeskarra, 109– 112. ütemek harmóniaváza

Károlyi gazdag kompozíciós technikájára vall a 117. ütemtől elkezdődő homogén anyag kezelése, amelyen belül egy rejtett, kisszekundokban ereszkedő lineáris vonal rajzolódik ki (151. ábra).

151. ábra: Stabat Mater vegyeskarra, 117– 119. ütemek, kisszekundokban ereszkedő vonulat

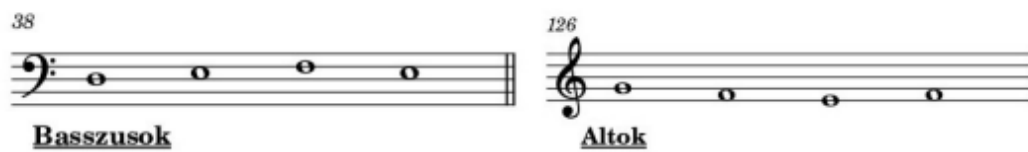
Ahogy a fenti ábrán látható, a szoprán szólamban elinduló  $e^1$  hangok sorozatát négy  $disz^1$  hang követi a basszusban, amelyek után megint a szopránok szólalnak meg, de már  $d^1$  hangot énekelve. Szofisztikált módja ez a szöveg érzékeny ábrázolásának: *fac me tecum plangere, Fac ut portem Christi mortem, engedd, hogy veled sírjak, Engedd, hogy vállaljam át Krisztus halálát.*

Ugyanez a szólamok közti szoros lineáris kapcsolat látható a következő motívumnál is (120. ütem). A szoprán szólamban megszólaló  $G6/4$  akkordfelbontást a 120. ütemben egy  $b6/4$  felbontás követ. Ez a motívum kerül át először  $E6/4$  felbontás formájában a tenorba, majd  $B6/4$  szerkezetben tovább a basszusba (152. ábra).

152. ábra: Stabat Mater vegyeskarra, 117– 119. ütemek harmóniaváza

Jézus megpróbáltatásairól énekel ugyan a kórus, mégis disszonanciába ágyazva, de konszonáns hármashangzatok megszólaltatásával teszi ezt. Krisztus szenvedése, majd az abból származó megváltás reménye együtt jár, így Károlyi talán ezzel a látszólag egymásnak ellentmondó képszerű zenei megoldással ábrázolhatja ezt a kettősséget. A tartalom pozitív végkicsengését a férfi szólamokban a hatodik rész záradékaként megszólaló, *e*-re épített nagyterc is sugallja (126. ütem).

Az Amen imitációs, melizmatikus anyagának hullámzása előkészíti a mű zárását, kóda-jelleggel szélesíti ki, alapozza meg a kompozíció záró ütemeit. A szólamok a soron következő taktusok negyedik negyedén lépnek be (alt: 126. ütem, szoprán: 127. ütem, basszus: 128. ütem, tenor: 129. ütem), majd ki-ki a saját útján halad tovább. A szoprán, basszus és tenor imitációja reális, induló motívumaik pontosan utánozzák az alt kezdését. Kezdőhangjaik lefelé indulnak, majd három hang után szekunddal visszakanyarodnak. A ritmikai elemektől megfosztott hangok az imitációs alaptéma (38. ütem) tükörfordítású variációját eredményezik (153. ábra).



153. ábra: Stabat Mater vegyeskarra, 38. és 126–127. ütemek összehasonlítása

Átgondolt kompozíciós technikára vall az imitációs anyag ily módon való megjelenítése.

Az altdallam belső elrendezésének további boncolgatása újabb zeneszerzői megoldást tartogat: A 127. ütem és a 128. ütem második felén induló motívumok összekapcsolása pontosan idézi a 46. ütem tenor és basszus szólamban elhangzó imitációs anyag szekvenciális változatát (154. ábra).



154. ábra: Stabat Mater vegyeskarra, 46–47. és 127–129. ütemek összehasonlítása

A 154. ábra kiemelt szakaszában látható az alt melódiájába beépített imitatív anyag szekvenciális változata. Ezt a dallamépítkezési technikát követi a többi szólam is. A basszusnál pontosan ugyanez a struktúra rajzolódik ki (129–130. ütem), de a szopránban és a tenorban már nem ilyen pontos a dallamépítkezés, szoprán ugyanis már nem (128–129. ütem), a tenor pedig transzformálva jeleníti meg a témafej második tagját (129–130. ütem). A felfelé, egyre magasabbra építkező dallamívek a 132. ütemben érik el csúcspontjukat, majd homofon anyaggá összesimulva állnak meg egy h-moll szekundakkordonon.

Károlyi az utolsó hat ütemben már csak konszonáns akkordokat használ (155. ábra).

**Lento moltissimo** (♩ = 32)  
 135 *pppp*

Cis<sup>6</sup> H<sup>6</sup> a<sup>6</sup> c<sup>6</sup> esz<sup>6</sup> F<sup>7</sup> a<sup>6</sup> E

155. ábra: Stabat Mater vegyeskarra, 135–140. ütem harmóniaváza

Lento moltissimo tempóban, *pppp* dinamikai szinten hozza vissza a kórusmű nyitó zenei anyagát, amellyel keretes szerkezetbe foglalja a kompozíciót. A záró hat ütem a kezdeti négy ütemre alludál, zárlati formulája pontosan megegyezik a negyedik ütem akkordjainak tiszta kvarttal lejjebb megszólaló felrakásával (156. ábra).

156. ábra: Stabat Mater vegyeskarra, 4. és 138–140. ütemek összehasonlítása

Összességében megállapítható, hogy a mű gondolati egységét a bitematikus kompozíciós technika határozza meg. A két zenei anyag szélsőségesen ellentétes karaktere, ezek arányos és egyben változatos alkalmazása, az ezekből kifejlődő dallami variációk sokszínűsége foglalja egységbe a művet.

#### 4.5. Dies illa (1999)

Károlyinak ez a kompozíciója 1999-ben íródott, időben a zenekaros és az orgonás Stabat Mater között. Címe alapján a Dies irae dies illa gregorián szekvencia megzenésítésére lehetne asszociálni, de másról van szó. Cselekménye – ugyanúgy, mint a Stabat Matereké – Jézus keresztre feszítésének napját idézi. Erre utal a mű címe: Dies illa (*Ama nap*).

A mű textúrája igen összetett: Károlyi hat szöveget használ fel, amelyek közül csak az egyik a Stabat Mater szekvencia (157. ábra).<sup>21</sup>

Első rész 1–50. ütem		Második rész 51–104. ütem	
Férfikar	Nőikar	Férfikar	Nőikar
Stabat Mater dolorosa Iuxta crucem lacrimosa, Dum pendebat Filius, [...] O quam tristis et afflicta Fuit illa benedicta Mater unigeniti! Quæ moerebat et dolebat, Pia Mater, dum videbat Nati pœnas incliti. [...] Pro peccatis suæ gentis Vidit Iesum in tormentis, Et flagellis subditum. Vidit suum dulcem natum Moriendo desolatum, Dum emisit spiritum. [...]	Salve, Regina, Mater misericordiae, [...] O clemens, o pia, o dulcis Virgo Maria. [...] ad te suspiramus, gementes et flentes in hac lacrimarum valle. [...] o dulcis Virgo Maria.	[...] Hora prima Filium caesum et afflictum cernit et ab impiis vinculis adscriptum ad Pilatum praesidem duci cum clamore: tota tunc contremuit magno praedolore. Hora tertiarum acclamantem populum: "Crucifige, crucifige, crucifige!" percipit, cor fit plus amarum, spinis punctum aspicit Natum et ferentem crucem. [...] Hora sexta Dominum in cruce levati respicit, et ferreis clavis conclavari, frangi membra Filii et sanguinem fundi. Repletur doloribus Dominatrix Mundi.	Te honorant superi: matrem omnis gratiae, Maria. Ad Te clamant miseri De valle miseriae, Maria. [...] Ave maris stella, Dei mater alma, atque semper virgo Felix caeli porta. [...] [...] Amor est vita omnium: [...] Amor gemit, amor orat, amor plangit, amor plorat, pascitur suspirio; [...] Tanta fiammá est amoris, tanti amor est ardoris, ut extingui nequeat; [...]

157. ábra: Károlyi Pál: Dies illa, teljes szöveg latinul

A változatos szöveg-összeállítás miatt a mű nem sorolható be a Stabat Mater kompozíciós változatok közé, de mivel a vizsgált szöveg mégis feldolgozásra kerül, néhány gondolat erejéig célszerű kitérni az elemzésére.

Mint ahogy a szövegközlő ábrán jól látszik (157. ábra), a Stabat Mater himnuszt és a Hétfájdalmú Szűz énekét Károlyi a férfikaron szólaltatja meg, a nőikar textúrája ettől teljesen eltér. Ez a csoportosítás – nem megbontva a mű zenei egységét és letisztultságát – a

<sup>21</sup> Férfikari textúra: Jacobi Tudertis: De compassione Beatae Mariae sequentia, Anonymi Hungari: Regina Martyrum

Nőikari textúra: Anonimus: Salve Regina, Anonymi Zagrabiensis: Sequentia de Virgine Maria, Pauli Diaconi: Hymnus ad Beatam Mariam Virginem, Sancti Bernardi de Claravalle: De amore divino rhythmus  
A szövegek magyar fordítása a mellékletben, a Dies illa kotta végén tekinthető meg.



szólampárok (szoprán–alt, tenor–basszus) zenei anyagának és karakterének különbözőségét is eredményezi. Az egymástól eltérő zenei anyagok bemutatása a férfikarban, illetve a nőikarban, valamint a hatféle, egymástól teljesen különálló szöveg egy kompozícióban való megszólaltatása zenei és szövegi quodlibetet eredményez. A zene és szöveg diverzitásának tudatos felvállalására utal már a partitúra címlapja is: Dies illa für Männer- und Frauenchor. Károlyi tehát annyira exponálja a két zenei szöveg különbözőségét, hogy férfi- és nőikarban, tehát valójában két különálló kórusban gondolkodik. A valóságban természetesen ez nem zárja ki, hogy egy vegyeskar szólaltassa meg a művet, ebben az esetben viszont az előadók nagy figyelmet kell fordítaniuk a karakterek differenciálására.

A mű hangulatát az orgona kimért motívumai és az üstdob vészjósoló hangzása vezeti be (1–6. ütem). A férfikari megszólalás az orgona-bevezetőből már ismert zenei anyagot idézi. A tenor és a basszus negyedekben mozgó, főként szillabikus éneklési formában szólaltatja meg a Stabat Mater szövegét (158. ábra).

7 *p tetro, duro*

Tenor

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

Basszus

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

158. ábra: Károlyi Pál: Dies illa, a férfikar kezdő ütemei

Az említett tematikus struktúra – a mű második felében történő textúraváltozás ellenére is – végig megmarad, amelyből az is következik, hogy Károlyi nem él a szöveg és a zene kapcsolatából, együtt lélegzéséből kialakítható emfatikus lehetőségekkel, a prozódia ily módon nem figyel. Minden bizonnyal ez tudatos döntés a részéről. A hangok monotonitásuk állandóságával az elkerülhetetlen kereszthalál kíméletlen hírnökei. Ezt az elgondolást körvonalazzák a férfikar kezdése fölött álló, zenei karakter megjelölésére szolgáló szakszavak: tetro, duro, azaz komoran, keményen.

A férfikar kimért struktúrájával szemben a nőikar szólamai hajlékonyan egészítik ki egymást, önmagukhoz képest is kontrapunktikus szerkesztésűek. Károlyi más utasítással látja el a karakterük megformálását is.

17 *mf morbido*

Szoprán

Sal - ve Re - gi - na

Alt

ma - ter mi - se - ri cor - di - ae, O cle - mens o

159. ábra: Károlyi Pál: Dies illa, 17 – 22. ütem, nőikar

Dallamszövésekre jellemző a melizmatikus éneklési mód és a kitartott hangok jelenléte. Szembetűnő a gregorián stílus portációjára utaló, a hangcsoportok belső vonzásán, a természetes dallamosságon alapuló építkezés. A mű alt szólamának ütemvonalak nélküli lejegyzése, az összetartozó hangok kötőívvel való jelölése ezt illusztrálja (160. ábra).

17

Ma - ter mi - se - ri cor - di - ae

**Altok**

160. ábra: Károlyi Pál: Dies illa, 17. ütemtől, altok

A mű második részének indulásakor a férfikar ugyanazt a témát mutatja be, mint a mű kezdetekor, de a kiinduló dinamika már forte (51. ütem). A nőikar kompozíciós technikája is megegyezik a kezdeti karakterrel, de már ők is egy emelkedettebb dinamikai szinten kezdenek, a hangerő meno forte. Összességében elmondható, hogy a nőikar érzelmes, hajlékony megszólalásai Mária jellemábrázolására utalhatnak, a férfikar pedig a Jézus halálát követelő turba szerepét kapta meg. Ez utóbbi állítást támasztja alá a basszus és tenor 70–72. üteme is, ahol a „Crucifige” („Feszítsd meg”) szó háromszori megszólalása hallható. Tulajdonképpen eme két ellentétes karakter egységére épül fel a mű dramaturgiája. Emiatt már teljesen érthető és indokolt Károlyi partitúra elején tett zeneszerzői utasítása a két különböző kórusra. Megszólaltatás esetén érdemes ezt a két különálló együttest térben is elválasztani egymástól, nem a klasszikus értelemben vett vegyeskari felállásban (elől hölgyek, hátul férfiak) megszólaltatni a művet, mert hagyományos felállás esetén sokkal nehezebben emelhetőek ki a dramaturgiai különbségek, amik valójában a mű leglényegesebb részét alkotják.

A második szakaszban két trombita is csatlakozik az előadói apparátushoz. A kórus dinamikai fokozásából eredő harsány megszólalás, a rézfúvósok repetíciós szólamanyaga,

az üstdobütések ereje, az orgona egyrészt tömörszerű, másrészt mozgalmas nyolcadainak zakatolása hallatlan feszültséget állít a hallgató elé (63–81. ütem).

A mű utolsó ütemeinek tiszta, földöntúli hangzása az életen átívelő halál utáni jövőkép sejtelmes, de egyben pozitív kicsengése. *Tanta flamma est amoris, [...] ut extingui nequeat* (*S oly nagy a szeretet lángja, [...], hogy kihúnyni sohse fog*), énekli a nőikar. A zenekar és kórus utolsó szótagjain megszólaló E-akusztikus nóna (103. ütem) az orgona manuáljában egy *disz* hanggal bővül, amely valódi reménysugárként szimbolizálja az Isten szeretetébe vetet hit kifogyhatatlan erejét.

161. ábra: Károlyi Pál: Dies illa, orgona utolsó két üteme

## 5. Összegzés

A disszertáció a Stabat Mater szekvencia ötféle feldolgozását elemzi Károlyi Pál kórusművészetének összefüggésében. Az énekkari kompozíciók keletkezési dátumát tekintve elmondható, hogy megírásuk közel 50 évet ölel fel Károlyi aktív zeneszerzői pályafutásából, így az elemzés a zeneszerző korai alkotói korszakától vezet el az olvasót az avantgarde perióduson át a letisztult, kompozíciós technikát összegző záró időszakig.

Károlyit hosszú éveken át aktívan foglalkoztatta a siralomének szövege. Első munkáját 1980-ban, utolsó darabjait pedig 2007 körül írta. A 27 évet átfogó zeneszerzői pályafutás alatt öt Stabat Mater szekvencia-változat született, amelyek között megtalálható egy grandiózus nagyzenekari alkotás (1980), egy kontemplatív hangulatú orgonakíséretes mű (2004), egy erősen karakterizált, más textusokkal egyesített, komor hangzású *Dies illa* (1999), valamint két a cappella változat, egy női- (2007) illetve egy vegyeskari (é.n.) alkotás.

A planctus-kompozíciók a Mária-siralom megzenésítésének egymástól teljesen eltérő változatai. A művek apparátusának diverzitása minden alkalommal szerves kapcsolatban áll a vers alkalmazott szövegével is, amely kibővülve egyéb, Károlyi alkotóperiódusaira jellemző kompozíciós technikákkal, egyedi zeneszerzői megoldásokban nyilvánul meg a darabok folyamán. A művek keletkezését, alkotói folyamatát az is meghatározta, hogy a szerző esetenként milyen zenei együttesekkel illetve inspiratív zenészekkel állt szakmai kapcsolatban a munkája során.

A művek heterogenitása a kompozíciókban előforduló, azonos szövegrészeknek az egymástól eltérő, helyenként teljesen ellentétes drámai megformálásából is adódik. Ezek a változatos kifejezésmódok a dallami anyag képlékeny formálásából, a harmóniai vonulatok változatos alkalmazásából és a dinamikai lehetőségek differenciált – helyenként ugyanarra a tartalomra eső, teljesen ellentétes – megvalósításából bontakoznak ki.

A négyféle *Stabat Mater* és a *Dies illa* is a zeneszerzői életmű kiemelkedő alkotásai, függetlenül apparátustól, terjedelemtől, nehézségi foktól. Károlyi eklektikus művészi egyénisége, újításokat kereső, de mindegyik alkotói korszakában a zenetörténeti korba visszanyúló innovatív egyénisége minden esetben különleges színeket, új megfogalmazási módokat kölcsönöz a daraboknak, amelyek a szöveg és zene kapcsolatának egyéni arcát emelik ki a darabokban. Az elemzett művekből – és nem csupán a dolgozat gerincét képező planctus kompozíciókra szorítkozva – leszűrhető, hogy Károlyi elsődleges szándéka volt, hogy ne csupán zenetechnikai eszközeinek választékos, rutinos alkalmazása érvényesüljön

zenéjében, hanem személyes kifejezésmódjának, egyéni koncepciójának szolgálatába állítsa azokat.

Nagy utat jár be a kodályi, bartóki hagyományoktól indulva az avantgarde szélsőséges lehetőségeit alkalmazó megoldásokon át a letisztult, végleges meggyőződésig. Kroó György így jellemzi a harmincasoknak ezt a törekvését: „[...] most mindenki a maga nevében foglal állást, s azon igyekszik majd, hogy amit majd ezután kiad a kezéből, ne csak a közöset, de az egyéniséget is teljes felelősséggel képviselje.”<sup>1</sup>

A disszertáció véglegesítésének éve (2024) különösen jelentős dátum, mivel egybeesik Károlyi Pál zeneszerző születésének 90. évfordulójával, így egyfajta tiszteletadás is a művész felé. Az analízis műfajokra kiterjedő, egyéni látásmódot képviselő zeneszerzői életművet egy jelentős vokális műcsoport irányából, azon belül a Stabat Mater textúra ötféle változatának oldaláról vizsgálja, és ennek ismereteivel kezdeményezi a zenetörténetileg még feldolgozatlan, 20. századi zeneszerzőnek, Károlyi Pál munkásságának további érdemi vizsgálatát.

---

<sup>1</sup> Kroó György: *A magyar zeneszerzés 30 éve* (Budapest: Zeneműkiadó, 1975.) 86.

## Függelék

### 1. Stabat Mater latin szövege és két fordítása

Latin szöveg	Szó szerinti fordítás Dr. Kelecsényi László	Műfordítás Babits Mihály
Stabat Mater dolorosa Iuxta crucem lacrimosa Dum pendebat Filius. Cuius animam gementem Contristatam et dolentem Pertransivit gladius.	<i>Állt az anya keservében a kereszt mellett, könnyezve, midőn függött a Fia, akinek panaszkodó lelkét, a szomorúsággal teltet és fájót átjárta a kard.</i>	<i>Állt az anya keservében sírva a kereszt tövében, melyen függött szent Fia, kinek megtört s jajjal-tellett lelkét kemény kardnak kellett kínzón általjárnia.</i>
O quam tristis et afflicta Fuit illa benedicta Mater unigeniti! Quæ moerebat et dolebat, Pia Mater, dum videbat Nati pœnas incliti.	<i>Ó, mily szomorú és megkínzott volt az az áldott anyja az Egyszülöttnek! Aki gyászolt és fájlalt, a Kegyes Anya, midőn látta dicső szülöttjének kínjait.</i>	<i>Óh mily búsan, sujtva állt ott amaz asszonyok-közt- áldott, ki Téged szült, Egyszülött! Mily nagy gyásza volt sírása mikor látta szent Fiát a szívtépő kínok között!</i>
Quis est homo qui non fleret, Matrem Christi si videret In tanto supplicio? Quis non posset contristari, Matrem Christi contemplari Dolentem cum Filio?	<i>Ki az az ember, aki ne sírna, Krisztus anyját ha látja ilyen nagy esdeklésben? Ki nem volna képes észvételre, Krisztus anyjára tekintve, aki szenved a Fiúval?</i>	<i>Van-e oly szem, mely nem sírna Krisztus anyjával s e kínra hidegen pillantana? aki könnyek nélkül nézze, hogy merül a szenvedésbe fia mellett az anya?</i>
Pro peccatis suæ gentis Vidit Iesum in tormentis, Et flagellis subditum. Vidit suum dulcem natum Morientem desolatam, Dum emisit spiritum.	<i>Népének bűnei miatt látta Jézust a kínok között, és korbácsnak alávetve. Látta az ő édes szülöttjét haldokolni elhagyatva, midőn kibocsátotta lelkét.</i>	<i>Látta Jézust, hogy fajtája vétkéért mit vett magára és korbáccsal vereték. S látta édes fiát végül haldokolni vigasz nélkül, míg kiadta életét.</i>
Eia Mater, fons amoris, Me sentire vim doloris Fac, ut tecum lugeam. Fac, ut ardeat cor meum In amando Christum Deum, Ut sibi complaceam.	<i>Ó, Anya, forrása a szeretnek, hogy én érezsem erejét a fájdalomnak engedd, hogy veled gyászoljak. Engedd, hogy hevüljön a szívem szeretve Krisztus Istent, hogy számára kedves legyek.</i>	<i>Kútja égi szeretetnek, engedd érzem sebednek mérget: hadd sírjak veled! Engedd, hogy a szívem égjen Krisztus isten szerelmében, s ő szeressen engemet!</i>

Sancta Mater, istud agas,  
Crucifixi fige plagas  
Cordi meo valide.  
Tui nati vulnerari,  
Tam dignati pro me pati,  
Pœnas mecum divide.

*Szent Anya, azt tedd meg,  
a Keresztrefeszített sebeit  
nyomd az én szívembe  
erősen. A Te szülötted  
sebeinek aki oly irgalmas  
volt helyettem szenvedni  
a kínjait velem oszd meg!*

*Óh szentséges anya, tedd  
meg, a Keresztrefeszítettnek  
nyomd szívembe sebeit!  
Oszd meg, kérem, kínját  
vélem, kinek érdem nélkül  
értem tetszett annyit túrni  
itt!*

Fac me vere tecum flere,  
Crucifixo condolare,  
Donec ego vixero.  
Iuxta crucem tecum stare,  
Te libenter sociare  
In planctu desidero.

*Engedd, hogy igazán veled  
sírjak, a Keresztrefeszítetttel  
együtt szenvedjek, amíg én  
élni fogok. A kereszt mellett  
veled együtt állni, hozzád  
szívesen csatlakozni a  
siralomban: erre vágyom.*

*Jámborul hadd sírjak veled  
és szenvedjek mígcsak élek  
Avval, ki keresztre szállt!  
Álljak a kereszt tövében!  
Szívem szíved keservében  
társad lenni úgy sovárg!*

Virgo virginum præclara,  
Mihi iam non sis amara,  
Fac me tecum plangere.  
Fac, ut portem Christi  
mortem  
Passionis fac consortem,  
Et plagas recolare.

*Szűzek ragyogó szűze,  
hozzám már ne légy  
könyörtelen, engedj engem  
veled sírni. Engedd, hogy  
vállaljam át Krisztus  
halálát, a szenvedésnek  
tégy orstársává, és hogy a  
sebeit ápoljam.*

*Szűzek szűze! légy  
szívedben hozzám jó és nem  
kegyetlen! Oszd meg velem  
könnyedet!  
Add hogy sírván Krisztus  
sírján sebeit szívembe  
írnám s bánatodban részt  
vegyek!*

Fac me plagis vulnerari,  
Cruce hac inebriari,  
Ob amorem Filii.  
Inflammatum et accensum  
Per Te, Virgo, sim defensum  
In die iudicii.

*Engedd, hogy a sebei  
nekem fájjanak, ettől a  
keresztől mámorosodjak a  
Fiú szeretete révén. Lángok  
és tüzek közepette általad,  
Szűz, legyek megvédve az  
ítélet napján.*

*Fiad sebe sebesítsen!  
Szent keresztje részegítsen  
és vérének itala,  
hogy pokol tüzén ne égjek!  
S az ítélet napján, kérlek,  
te légy védőm, Szűzanya!*

Christe, cum sit hunc exire,  
Da per Matrem me venire  
Ad palmam victoriae.  
Quando corpus morietur,  
Fac, ut animæ donetur  
Paradisi gloria.

*Krisztus, ha majd el kell  
innen mennem, add, hogy  
az Anya révén jöjsek a  
győzelem pálmájához.  
Amikor majd a testem  
meghal, tedd, hogy a  
lelkemnek adassék meg  
a Paradicsom dicsősége.*

*Ha majd el kell mennem  
innen,  
engedj győzelemre mennem  
anyád által, Krisztusom!  
És ha testem meghal, adjad  
hogy lelkem dicsőn fogadja  
a pálmás paradicsom!*

(In sempiterna saecula,  
amen.)

(Mindörökkön örökké,  
amen.)

## 2. Károlyi Pál kórusműveinek kronológiai táblázata

<b>Mű címe, apparátusa</b>	<b>Szöveg szerzője</b>	<b>Évszám</b>	<b>Kiadási adat, vagy kézirat</b>	<b>Bemutató dátuma, helyszín, előadók, karnagy</b>
1. Három madrigál <ul style="list-style-type: none"> <li>• Még messze volt a reggel</li> <li>• Ments meg, Uram</li> <li>• Miss. T.</li> </ul>		1963	kézirat (lappang)	1971.02. 04.13. XI. kerületi zeneiskola díszterme (Villányi út) XI. kerületi Zeneiskola Kórusa Vez.: Dr. Bárdos Kornél
2. Két anakreóni dal/férfikar	Anakreón	1963	kézirat (lappang)	
3. Lány zene kél/négyszólamú vegyeskar	James Joyce (Gergely Ágnes ford.)	1963	1963 Népművelődési Intézet	
4. Két töredék /háromszólamú egyneműkar <ul style="list-style-type: none"> <li>• Mint halk hegedűszó</li> <li>• Ősszel az asszonyokra nézni fáj</li> </ul>	Tóth Árpád	1963 átdolgozva: 2009	2009 Szerzői kiadás	1968.03.01. Kossuth Rádió Magyar Rádió Énekkara Vez.: Nánási Géza
5. A szerelem két strófája/háromszólamú nőikar <ul style="list-style-type: none"> <li>• Az elhagyott lányka</li> <li>• Az éjbe</li> </ul>	Eduard Mörike: Az elhagyott lányka (Rónay György ford.), Henry Michaut: Az éjbe... (Weöres Sándor ford.)	1963	Múzsák Közműv. Kiadó	1974.07.12. Debreceni Nemzetközi Kórusfesztivál Ifjú Zenebarátok Budafoki Kórusa Vez.: Biller István



Mű címe, apparátusa	Szöveg szerzője	Évszám	Kiadási adat, vagy kézirat	Bemutató dátuma, helyszín, előadók, karnagy
6. Kamarazene/ <i>Chamber music</i> / négyszólamú vegyeskar magyar és angol nyelven	James Joyce (Gergely Ágnes ford.)	1963	Népművelődési Propaganda Iroda	1967.03.12. Országos Filharmónia Kamaraterme LFZF kórusa Vez.: Párkai István
7. Évszakok/háromszólamú gyermekkar • Tavasz • Nyár • Ősz • Tél	Weöres Sándor verseire	1965	1968 Editio Musica Bp.	1978. Magyar Rádió Szilágyi Erzsébet Gimnázium Nőiakar vez.: Katanics Mária
8. Hat gyermekkar/ háromszólamú gyermekkar • Falusi reggel • Nádi csibe • Pletykázó asszonyok • Buba éneke • Haragosi • Kergető	Weöres Sándor verseire	1966	1966 Népművelési Propaganda Iroda	1967.04.22. (szerzői est) József Attila Gimn. díszterem Fehérvári úti Ált. Iskola és Gimn. Énekkara Vez.: Jezsovcics Sarolta

<b>Mű címe, apparátusa</b>	<b>Szöveg szerzője</b>	<b>Évszám</b>	<b>Kiadási adat, vagy kézirat</b>	<b>Bemutató dátuma, helyszín, előadók, karnagy</b>
9. Iona/négyszólamú vegyeskar, tenor és basszus szólóval	Kosztolányi Dezső	1966	1969 Zeneműkiadó	1967.04.28. (szerzői est) Országos Filharmónia Kamaraterme LFZF kórusa Vez.: Párkai István 1967.05.14. (Váci Dalostalálkozó), Dunakanyar uő.
10. Öt gyermekkar/ háromszólamú gyermekkar <ul style="list-style-type: none"> <li>• Leánymondóka a katicabogárhoz</li> <li>• Csali mese</li> <li>• Furulya</li> <li>• Bújócska</li> <li>• A kutya-tár</li> </ul>	Weöres Sándor verseire	1967	1967 Népművelési Propaganda Iroda	1967.04.22. (szerzői est) József Attila Gimn. díszterme Fehérvári úti Ált. Iskola és Gimn. Énekkara Vez.: Jezsovics Sarolta
11. Töredékek/négyszólamú vegyeskar <ul style="list-style-type: none"> <li>• Az aranypark</li> <li>• Oly meghatott...</li> <li>• Életem fölött...</li> <li>• Jó volna szépen...</li> </ul>	Tóth Árpád		kézirat	1968.07.25. Magyar Rádió Magyar Rádió Énekkara Vez.: Csenki Imre

<b>Mű címe, apparátusa</b>	<b>Szöveg szerzője</b>	<b>Évszám</b>	<b>Kiadási adat, vagy kézirat</b>	<b>Bemutató dátuma, helyszín, előadók, karnagy</b>
12. Biciniumok/kétszólamú gyermekkarra <ul style="list-style-type: none"> <li>• Madárka, madárka</li> <li>• Ablakomba, ablakomba</li> <li>• Csorda pásztorok</li> </ul>	népi szövegek		kézirat	1967.04.22. (szerzői est) József Attila Gimn. díszterme Fehérvári úti Ált. Iskola és Gimn. Énekkara Vez.: Jezsovcics Sarolta
13. Ad Lydiam, in memoriam Jean de Ockeghem/13 szólamú vegyeskar	Horatius (latin nyelven)	1968	kéziratos másolat (MR kottatára)	1975.03.05. Magyar Rádió Kórusa Vez.: id. Sapszon Ferenc
14. Missa brevis/ kettős nőikar	latin nyelven	1969	kézirat	1981.03.09. Budapesti Művelődési Központ Debreceni Kodály Leánykar Vez.: Kövics Zoltán
15. Incanto/kettős vegyeskar (12 szólamú és hatszólamú) (Debrecen Város Tanácsa felkérésére)	vokalizáció	1973	1974 Editio Musica	Debreceni bemutató (Bartók Kórusverseny) Debreceni Kodály Kórus Vez.: Gulyás György
16. Epilógus/háromszólamú nőikar, zenekar, két cimbalom	Albert Zsuzsa: Félelem c. versére	1974	kézirat	1977.10.17. Szombathely Zeneművészeti Főiskola Leánykara (karig. Párkai István), Szombathelyi Szimfonikus Zenekar Vez.: Petró János

<b>Mű címe, apparátusa</b>	<b>Szöveg szerzője</b>	<b>Évszám</b>	<b>Kiadási adat, vagy kézirat</b>	<b>Bemutató dátuma, helyszín, előadók, karnagy</b>
17. Énekkari etűdök 1., A szőlő/négyszólamú vegyeskar	Janus Pannonius	1971-72	Népművelési Propaganda Iroda, B. 77050	1972.04.06. Pécs Budai Kamarakórus Vez.: Takács Miklós
18. Notturmo/négy kétszólamú nőikar (Debreceni Város Tanácsa felkérésére)	vokalizáció	1974	kézirat	1974.07.12. Debrecen Ifjú Zenebarátok Budafoki Leánykara Vez.: Biller István
20. Énekkari etűdök 2. „Synaesthesia”/kilencszólamú nőikar	vokalizáció	1977/1978	kézirat	1978. március Budafoki Kamarakórus, Stiblo Anna Vez.: Biller István 1978.01.28. BBC versenyre készült rádiófelvétel uő.
19. Egy végső igaz szót.../háromszólamú nőikar, alt szóló	Tóth Árpád	1979	kézirat	

<b>Mű címe, apparátusa</b>	<b>Szöveg szerzője</b>	<b>Évszám</b>	<b>Kiadási adat, vagy kézirat</b>	<b>Bemutató dátuma, helyszín, előadók, karnagy</b>
20. Stabat mater/hatszólamú vegyeskar, zenekar	latin nyelven	1980	kézirat	1981.05.31. Vác Váci Vox Humana Vez.: Maklári József 1983.03.28. Dunakanyar Dalostalálkozó 1983 Székesfehérvár 1983.04.08. Pesti Vigadó
21. Pater noster/ négyszólamú vegyeskar	latin nyelven	1990	kézirat	
22. Nisi Dominus/négyszólamú vegyeskar	126. zsoltár és Agnus Dei szövegre latin nyelven	1993	kézirat	
23. Fohász/négyszólamú vegyeskar, orgona	Károlyi Pál	1990-es évek első fele	kézirat	1995 Szombathely 1999 Szombathely
24. Isten oltó-kése/háromszólamú vegyeskar, szoprán, alt, bariton szólóra	Tóth Árpád	1995. január	kézirat	1975 Magyar Rádió Márványterme

<b>Mű címe, apparátusa</b>	<b>Szöveg szerzője</b>	<b>Évszám</b>	<b>Kiadási adat, vagy kézirat</b>	<b>Bemutató dátuma, helyszín, előadók, karnagy</b>
25. Hetedik elégia/négyszólamú vegyeskar	Francis Jammes, (Kosztolányi Dezső ford.)	1994	kézirat	
26. Lukács passió/négyszólamú vegyeskar szoprán, tenor és két bariton szóló	magyar nyelven	1994. április- 1995. február	kézirat	
27. Dies illa/kétszólamú nőikar, kétszólamú férfikar, orogna, 2 trombita, 2 timpani	latin nyelven	1999	kézirat	2020.10.03. Budapest-Angyalföldi Szent László Plébániatemplom Budapesti Vándor Kórus, Palkovics Mária org. Vez.: Németh Zsuzsanna 2021.10.23. Mátyás-templom uő. 2023.09.30. Fasori Evangélikus templom Budapesti Vándor Kórus, Budaörsi Pro Musica Kórus, Palkovics Mária org. Vez.: Németh Zsuzsanna
28. Te Deum/négyszólamú vegyeskar	latin nyelven	1997	kézirat	

<b>Mű címe, apparátusa</b>	<b>Szöveg szerzője</b>	<b>Évszám</b>	<b>Kiadási adat, vagy kézirat</b>	<b>Bemutató dátuma, helyszín, előadók, karnagy</b>
29. 42. psalmus/négyszólamú vegyeskar	magyar nyelven	1997	kézirat	
30. A gyönyörűség dalainak kezdete 2. /háromszólamú nőikar, hegedű, zongora	óegyiptomi szöveg	1998/99	kézirat	
31. Ave Maria/négyszólamú vegyeskar, orgona	latin nyelvű	1999. okt.	Berzsenyi Dániel Főiskola kiadásában	2001. Szombathely Berzsenyi Dániel Főiskola Vegyeskara Vez.: Vinczeffly Adrienne
32. Ave Maria/négyszólamú vegyeskar	latin nyelv	1999	szerzői kiadás	2017. április Nádor terem Wesley Schola Vez.: Németh Zsuzsanna
33. Himnusz Aton napisten tiszteletére/négyszólamú vegyeskar	Ehnaton fáraó (Molnár Imre ford.)	1999. augusztus 11- re, a napfogyatkozás eseményére	1999	
34. Felemnek/négyszólamú vegyeskar • Ameddig • Túl minden	Láng Éva	1999	kézirat	

<b>Mű címe, apparátusa</b>	<b>Szöveg szerzője</b>	<b>Évszám</b>	<b>Kiadási adat, vagy kézirat</b>	<b>Bemutató dátuma, helyszín, előadók, karnagy</b>
35. Psalmus in MMII/négyszólamú vegyeskar, szoprán, basszus szólóval, nagyzenekar	latin szöveg	2002	kézirat	2023.07.05. Nürnberg, St. Lorenzkirche Prágai Szimfonikus Zenekar, Filharmonikus Kórus Vez.: Ratislav Štúr
36. Stabar Mater/négyszólamú vegyeskar, orgona	latin szöveg	2004	kézirat	2017. április Nádor terem Budapesti Vándor Kórus, Endreffy Attila org. Vez.: Németh Zsuzsanna
37. Ave maris stella/négyszólamú vegyeskar	latin szöveg	2007	szerzői kiadás	2017. április Nádor terem Wesley Schola Vez.: Németh Zsuzsanna
38. Stabat Mater/háromszólamú nőikar	latin nyelven	2007. nagy-péntek	szerői kiadás	
39. Stabat Mater/négyszólamú vegyeskar	latin nyelven	2000-es évek	szerői kiadás	
40. Siratóéneke Magyarországról/négyszólamú vegyeskar, nagyzenekar	Anonymus (Vas István ford.)	2008. szept.	kézirat, szólamanyag	
41. Pater noster/négyszólamú vegyeskar, nagyzenekar	latin nyelven	2010	szerzői kiadás	



3. Kották

Károlyi Pál: Stabat Mater hatszólamú vegyeskarra, orgonára és zenekarra (1980)

The image shows a page from a musical score. At the top, there is a title in Hungarian: "Károlyi Pál: Stabat Mater hatszólamú vegyeskarra, orgonára és zenekarra (1980)". Below the title, the name "KÁROLYI PÁL" is printed in large, bold, black capital letters. Underneath that, the title "STABAT MATER" is printed in even larger, bold, black capital letters. The page is filled with numerous horizontal musical staves, which are mostly empty, suggesting that the musical notation is either very faint or has been obscured by the scanning process. The page is otherwise blank, with some minor scanning artifacts and a vertical line on the left side.

STABAT MATER  
Maklary jizufush'a, o Vor Humana kimerak

Ushlygi 2<sup>o</sup>

Lento 1 = 69

2 Fl.  
2 Ob.  
Cor 3  
2 Trp.  
Clf.  
Cor. 1, 2  
in E  
Cor. 3  
in F  
Tr. 1  
in G  
Tr. 2, 3  
in C  
Trb. 1  
Trb. 2  
Trb. 3  
Tuba  
bata

suoni reati  
Tuba kanchikama in C.

pp ff ppp  
pp ff ppp  
pp ff ppp

Lento 1 = 69

Soprano  
Mezzo  
Soprano  
Alti  
Tenore  
Baritone  
Bassi  
X. & C.  
Camp.  
Timp.

ppp f ppp  
ppp f ppp  
ppp f ppp  
ppp f ppp

Organo  
Vi. 1  
Vi. 2  
Vi. 3  
Viola  
Viola  
Cello  
Contro  
Bassi

Lento 1 = 69

Handwritten musical score for orchestra and choir. The score is written on multiple staves. The instruments listed on the left are: 2 Flutes (2 Fl.), 2 Oboes (2 Ob.), Cor Anglais (Cor. 1), 2 Trumpets (2 Tr.), Clarinet (Clf.), Cor Anglais (Cor. 2), Trombones (Tr. 1, 2, 3), Tuba (Tuba), Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), Bass (B.), Timpani (Timp.), Organ (Org.), Violins (Violini 1, 2, 3), Viola (Vle.), Violoncello (Vlc.), and Contrabass (Cb.). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *ppp*, *pp*, and *crac.*. There are also some handwritten annotations and a circled number '17' at the bottom left.

**A**

Handwritten musical score for a symphony orchestra and vocal soloists. The score is written on multiple staves, including woodwinds, brass, strings, and vocal parts. The vocal parts include Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.), with lyrics written below the notes. The score includes dynamic markings such as *p*, *ff*, *dim.*, *pp*, *ppp*, and *sfz*, as well as performance instructions like *sempre* and *lo-*. The score is marked with a large 'A' at the top right, indicating the start of a section. The bottom left corner of the page contains the number 34 in a circle.

2 Pr.  
2 Ob.  
Cor. 2.  
2 Fag.  
Cf.  
1. 2.  
Cor. in A  
3.  
1.  
Pr. in B  
2. 3.  
1.  
Trb. 2.  
3.  
S.  
A.  
D. A.  
T.  
J. B.  
B.  
Timp.  
Org.  
Vi. 1.  
Vi. 2.  
Vi. 3.  
Vc.  
Vcl.  
Cb.

51

**B** Grave  $\downarrow = 60$  - 5 -

2. Tr. 1.  
2. Ob. 2.  
Cor. 9.  
2. Fag.  
Cfag.  
1. 2. Clar. in Fa.  
3.  
1. Tr. alto  
2. 3.  
1.  
Tubo 2.  
3.  
Tubo basso

Grave  $\downarrow = 60$

S. *p ma risoluto* *a poco a poco cresc.*  
O. M. *p* *a poco a poco cresc.*  
A. *p ma risoluto* *a poco a poco cresc.*  
O. T. *p ma risoluto*  
U. 3an.  
B. *a poco a poco cresc.*  
Fimp.

1.  
Vi. 2.  
3.  
Ve.  
Vlc.  
Cb.

2.R.  
2.Ob.  
Cor. 4.  
2.Fag.  
Cfag.  
1-2.  
3.  
4.  
Tr. Du.  
2.3.  
Tub. 2.  
3.  
Tuba  
Bassa  
C

Handwritten musical score for woodwinds and brass instruments. The score includes parts for 2.R., 2.Ob., Cor. 4., 2.Fag., Cfag., 1-2., 3., 4., Tr. Du., 2.3., Tub. 2., 3., Tuba Bassa C. The music features various dynamics such as *mf*, *p*, *f*, and *ff*, and includes performance instructions like *a poco cresc.* and *a poco a poco cresc.*

S.  
M.  
O.  
A.  
C.  
O.  
J.  
2ar.  
3.

Vocal score for Soprano (S.), Mezzo (M.), Alto (O.), Tenor (A.), Bass (C.), and other vocal parts (O., J., 2ar., 3.). The lyrics are in Latin: *Uc - tu a co cresc. O quam tris - tis et afflic - ta*. The score includes dynamics like *mf*, *p*, and *f*, and performance instructions like *a poco cresc.* and *a poco a poco cresc.*

Timp.  
Org.

Musical score for Timpani (Timp.) and Organ (Org.).

1.  
U. 2.  
3.  
Uc.  
Uc.  
Cb.

Musical score for strings including Violin 1 (U. 1.), Violin 2 (U. 2.), Viola (Uc.), Violoncello (Uc.), and Contrabasso (Cb.). The score includes dynamics like *mf*, *p*, and *f*, and performance instructions like *a poco cresc.* and *a poco a poco cresc.*

Handwritten musical score for an orchestra and choir. The score includes parts for 2.R., 2.OB., Cor., 2.Fg., Clf., Oboe, Flute, Clarinet, Bassoon, Trumpet, Trombone, Tuba, Snare Drum, Timpani, Organ, Violin, Viola, and Cello. It features complex musical notation with notes, rests, and dynamic markings. A vocal line at the bottom contains the Latin lyrics: *O quam tristis et afflic-ta*. The score is numbered '82' at the bottom left.



Handwritten musical score for a Mass, featuring vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and instrumental parts (Trumpets, Trombones, Timpani, Organ, Violins, Violas, Cellos). The score includes the Kyrie section with the text "Kyrie eleison" and "Gloria in excelsis Deo". The vocal parts are written in French, and the instrumental parts are in musical notation with various dynamics and articulations.

**Vocal Parts:**

- Soprano (S.): Ky-rie elei-son. Kyrie elei-son. Kyrie elei-son. Kyrie elei-son.
- Alto (A.): Ky-rie elei-son. Kyrie elei-son. Kyrie elei-son. Kyrie elei-son.
- Tenor (T.): Ky-rie elei-son. Kyrie elei-son. Kyrie elei-son. Kyrie elei-son.
- Bass (B.): Ky-rie elei-son. Kyrie elei-son. Kyrie elei-son. Kyrie elei-son.

**Instrumental Parts:**

- Trumpets (Tr. 1, 2, 3): Play melodic lines with various dynamics.
- Trombones (Tbn. 1, 2, 3): Play supporting melodic and harmonic lines.
- Timpani (Timp.): Provide rhythmic accompaniment.
- Organ (Org.): Provide harmonic support.
- Violins (Ul. 1, 2, 3): Play melodic and harmonic lines.
- Violas (Vle): Play supporting melodic and harmonic lines.
- Cellos (Ulc): Play supporting melodic and harmonic lines.

Handwritten musical score for a multi-voice and instrumental ensemble. The score is written on 22 staves. The top section includes staves for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and Organ (Org). Below these are staves for various instruments including Trumpets (Timp.), Trombones (Tr.), and other instruments. The bottom section includes staves for Violins (Vi.), Violas (Vc.), and Cellos/Double Basses (Cb.). The lyrics are "Quae mor-rebat et dolabat" and "Quae morrebat et dolebat" repeated across the vocal staves. The music features complex rhythmic patterns and melodic lines.

2.P.  
2.Ob.  
Cor.3.  
2.Fag.  
Clar.  
1.2  
Contra.  
2.  
1.  
Triunfo.  
2.3.  
1.  
Trp.2.  
3.  
Tuba B.

S.  
O.M.  
A.  
O.  
U.T.  
Ba.  
B.

Pro pec-ca-tis suae gen-tis,  
Pro pec-ca-tis suae gen-tis,  
Pro pec-ca-tis suae gen-tis,  
Pro pec-ca-tis suae gen-tis,  
Pro pec-ca-tis suae gen-tis,  
Pro pec-ca-tis suae gen-tis,  
Pro pec-ca-tis suae gen-tis,

et dolabat  
Pro pec-ca-tis suae gen-tis,  
Pro pec-ca-tis suae gen-tis,

Trump.  
Org.

Vi.2.  
3.  
Ve.  
Uc.  
Co.

(M)

2. Fl. 2.  
2. Ob.  
Cor. 2.  
2. Fag.  
Cl. 2.  
3. Tr. in D.  
1. 2. 3.  
1. 2. 3.  
3. Tuba 8.

*tutti con la forza*

S.  
M.  
O.  
A.  
O.  
T.  
V.  
Br.  
B.

Pro pec-ca-tis suae gen-tis, Vi-dit su-am dul-cem Na-tum, Pro pec-ca-tis suae gen-tis, Vi-dit su-am dul-cem Na-tum Mo-ri-em do-de-so-

Rimp.  
Orq.

*tutti sciolto*  
*ffff*

1. Vi. 2.  
3. Vle.  
Ulc.  
Cb.

*tutti con la forza*

(12)

2. Fl. 1  
2. Fl. 2  
Cor. 3  
2. Clarinet  
C. Bassoon  
1. 2. Oboe  
3. Oboe  
1. Trumpet  
2. 3. Trumpet  
4. Trumpet  
1. 2. 3. Trombone  
Tuba 1  
Tuba 2

S.  
M.  
A.  
O.  
J.  
B.  
B.

is que genis Mo - ri - en - do de - so - la - tum, Dum e - mi - sit spi - ritum  
- labum pro pec - ca - tis sua genis, Dum e - mi - sit spi - ritum  
la - - - tum, pro pec - ca - tis sua genis, Dum e - mi - sit spi - ritum  
- ri - en - do de - so - la - tum, Dum e - mi - sit spi - ritum  
- ri - en - do de - so - la - tum, Dum e - mi - sit spi - ritum  
la - - - tum, Mo - ri - en - do de - so - la - tum, Dum e - mi - sit spi - ritum

Pump.  
Org.

*Martelli*  
*Bra. Tutti*  
*Re. Tutti*

1.  
Vl. 2.  
3.  
Vc.  
Vlc.  
Co.

(118)

2 Fl. *a2* *f*

2 Ob. *a2* *f*

Cor. 2 *a2* *f*

2 Trp. *a2* *f*

Cf. *a2* *f*

1. 2. 3. Cor. in C *a2* *f*

1. 2. 3. Trp. in D *a2* *f*

1. 2. 3. Tuba *a2* *f*

*Coro parlato*

S. *f*

M. *f*

A. *f*

T. *f*

U. *f*

B. *f*

Org. *f*

1. 2. 3. Violini *f*

Uc. *f*

Cb. *f*

Dom. e. - mihi spiritum.



*a2 Piccolo MURTA in Re solto grande*

2.R.  
2.O.  
Cor. 4.  
2.Tig.  
Cfag.  
1.2.  
Cor.  
3.  
1.  
Trombe  
2.3.  
1.  
2.  
3.  
Tuba  
B.  
S.  
O.  
M.  
L.  
T.  
U.  
B.  
Timpani  
Org.  
Violini  
1.  
2.  
3.  
Vie.  
Vcl.  
Cb.  
pp  
cresc.  
ff



Handwritten musical score for page 16. The score is divided into two systems. The upper system includes:

- 2 Tr. (Trumpets)
- 2 Ob. (Oboes)
- Cor. 1 (Cor Anglais)
- 2 Cor. 2 (Cor Anglais)
- Cl. 1 (Clarinets)
- Cl. 2 (Clarinets)
- 1. 2. 3. (Flutes)
- 1. 2. 3. (Violins)
- 1. 2. 3. (Violas)
- 1. 2. 3. (Trombones)
- Tuba
- Bass

The lower system includes:

- S. (Soprano)
- O. (Orchestra)
- A. (Alto)
- T. (Tenor)
- U. (Bass)
- B. (Bass)
- Imp. (Impassibile)
- Org. (Organ)
- 1. 2. 3. (Violins)
- Vcl. (Violins)
- Vcl. (Violas)
- Cl. (Clarinets)

The score contains complex musical notation with many notes, rests, and dynamic markings. A circled number '157' is visible at the bottom left of the page.

Larghetto ♩=56

- 14 -

2.R.  
2.O.  
Cor. 1.  
Fag.  
Cfag.  
Cor. 1. & 2.  
Cor. 3.  
Tromb. 1.  
Tromb. 2.  
Tromb. 3.  
Tuba

Larghetto ♩=56

S.  
O.  
R.  
T.  
J.  
B.  
Timp.  
Org.  
Violini  
Va.  
Vc.  
Cb.

*mp* mater fons a - - - mo - ris! Virgo vir - - - gi - num praec - la - ra fac, ut te - cum lu - ge - am.  
*mp* ma - - - ter fons a - mo - ris! Vir - - - gi - num praec - la - ra fac, ut te - cum lu - ge - am.  
*mp* E - ja mater a - mo - ris! Vir - go, Virgo praec - la - ra Fac, ut te - cum, te - - cum  
*mp* E - ja mater a - mo - ris! Vir - - - gi - num praec - la - ra fac, ut te - cum lu - ge - am  
*mp* E - ja mater a - mo - ris! Vir - - - gi - num praec - la - ra fac, ut te - cum, te - - cum  
*mp* E - ja mater a - mo - ris! Vir - - - gi - num praec - la - ra Fac, ut te - cum lu - - ge - am

(6)

Larghetto ♩=56

- 17 -

2 Fl. 2  
2 Ob.  
Cor. 3.  
2 Trp.  
Clf.  
1-2. Cor. 3.  
3-4.  
1. Vrn.  
2-3.  
1. Tib. 2.  
3.  
Tuba 6.

S.  
M.  
O.  
A.  
D.  
T.  
J.  
Sr.  
S.

in planctu de-si-de-ro. fac, ut te-cum lu-ga-am. Do-nec ego vi-xe-ro.  
in planctu de-si-de-ro. fac, ut te-cum, be- cum. Do-nec a-go vi-xe-ro.  
in planctu, in planctu. fac, ut te-cum, te- cum. Do-nec e-go vi-xe-ro.  
in planctu de-si-de-ro. fac, ut te-cum lu-ga-am. Do-nec a-go vi-xe-ro.  
in planctu, in planctu. fac, ut te-cum lu-ga-am. Do-nec a-go vi-xe-ro.  
in planctu, in planctu. fac, ut te-cum lu-ga-am. Do-nec e-go vi-xe-ro.

Timp.  
Org.  
1. U. Cini.  
2.  
3.  
Vie.  
Uc.  
Cb.



Károlyi Pál: Stabat Mater vegyeskarra és orgonára (2004)

23

2004

PÁL KÁROLYI

# STABAT MATER

für gemischten Chor und Orgel  
vegyeskarra és orgonára

Máté Judit tiszteletére  
Für meine Schülerin Judit Máté

# STABAT MATER

vegyeskarra és orgonára

Moderato ritard. Lento molto

KAROLY PÁL

Soprani  
alti  
tenori  
bassi

Sta-bat ma-ter do-lo-ro-sa

Organo

General TUTTI

longa (24/1)

Soprani  
alti  
tenori  
bassi

jux-ta cru-cem lac-ri-mo-sa dum pen-de-bat Fi-li-us

jux-ta cru-cem lac-ri-mo-sa dum pen-de-bat Fi-li-us

Organo

$\text{♩}$  = senza misura  
 $\text{♩}$  = 7-10"

Soprano, Alto, Tenor, Bass vocal staves. The lyrics are: *cu - jus a - ni - mam*. The music is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). Dynamics include *pp* and *f*.

Organ accompaniment staves. The music is in 4/4 time with a key signature of one sharp. Dynamics include *p* and *f*. A measure number *6* is indicated.

Vocal staves with lyrics: *ge - men - tem con - tris - ta - tam et do - len - tem per trans - i - vit gla - di - us.* Dynamics include *pp*, *cresc.*, and *f*.

Organ accompaniment staves for the second system, continuing the accompaniment for the vocal lines above.

S. O. R. A. O. T. C. B.

O quam tris-tis ob aff-lic-ta -dic-ta  
et aff-lic-ta fu-it il-la be-ne-dic-ta  
O quam tris-tis -dic-ta

12

Org.

S. O. R. A. O. T. C. B.

ma-ter u-ni-ge-ni-ti! Quee mae-re-bat  
ma--ter u-ni-ge-ni-ti! Quee mae-re-bat  
u-ni-ge-ni-ti, u-ni-ge-ni-ti! Quee mae-re-bat  
ma-ter u-ni-ge-ni-ti, u-ni-ge-ni-ti! Quee mae-re-bat

18

Org.

et do-le-bat pi-a ma-ter dum vi-de-bat na-ti poenas in-clu-ti!

et do-le-bat pi-a ma-ter dum vi-de-bat na-ti poenas in-clu-ti!

et do-le-bat pi-a ma-ter dum vi-de-bat na-ti poenas in-clu-ti!

et do-le-bat pi-a ma-ter dum vi-de-bat na-ti poenas in-clu-ti!

24

Org.

Pro pec-ca-tis suae gentis,

Pro pec-ca-tis suae gentis,

Pro pec-ca-tis suae gentis,

Pro pec-ca-tis suae gentis,

31

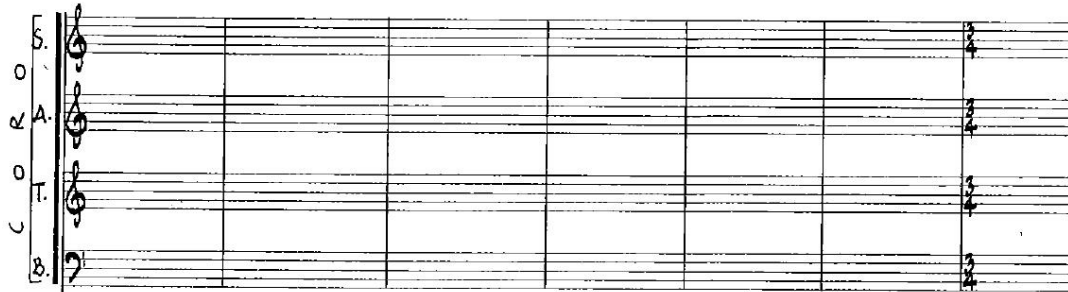
Org.



Soprano, Alto, Tenor, Bass, and Organ staves with lyrics: pro pec-ca-tis su-ae gen-tis vi-dit Je-sum in tor-men-tis. Includes dynamic markings like *ppp* and *fff*.

Continuation of the musical score with lyrics: et fla-gel-lis sub-di-tum. Includes tempo markings: *rit. molto* and *Adagio, tempo rubato* with a tempo marking of  $\text{♩} = ca 50$ .

S.  
O.  
R. A.  
O.  
T.  
C.  
B.



Four empty vocal staves labeled Soprano (S.), Alto (R. A.), Tenor (O. T.), and Bass (C. B.).

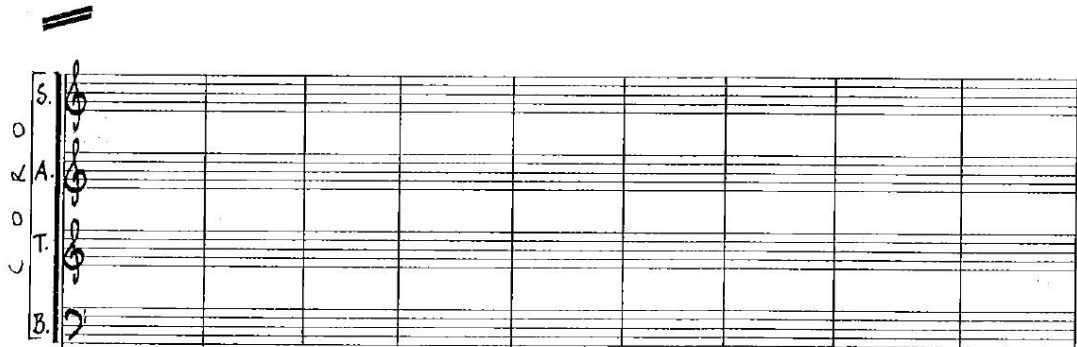
48

Org.



Organ accompaniment for measures 48-54, featuring a treble and bass staff with a lower bass line below.

S.  
O.  
R. A.  
O.  
T.  
C.  
B.



Four empty vocal staves labeled Soprano (S.), Alto (R. A.), Tenor (O. T.), and Bass (C. B.).

55

Org.



Organ accompaniment for measures 55-61, featuring a treble and bass staff with a lower bass line below.

S.  
O.  
R.  
A.  
C.  
T.  
B.

64

Org.

S.  
O.  
R.  
A.  
C.  
T.  
B.

pp  
mo-ri - en - - do -  
pp p mo-ri - en - - do -

71

Org.

Soprano: de - so - la - tum, dum e - mi - sit  
Alto: de - so - la - tum, dum e - mi - sit  
Tenor: mo - ri - en - do de - so - la - tum,  
Bass: de - so - la - tum,

78  
Organo

*calando*  
Soprano: spi - ri - tum, spi - ri - tum. Dum e - mi - sit  
Alto: spi - ri - tum, spi - ri - tum. Dum e - mi - sit  
Tenor: spi - ri - tum, spi - ri - tum. Dum e - mi - sit  
Bass: spi - ri - tum, spi - ri - tum.

87  
Organo

Tranquillo (Larghetto)

S. *mezzo soprano* Vir - go - vir-gi-num - praec-la-ra, fac me te-cum pi-e fle-

M. *alto* Vir - go, vir-go praec-la-ra, fac me tecum pi-e fle-

A. *tenor* Vir - go, virgo praec-la-ra, fac me tecum pi-e fle-

T. *baritono* Vir - go, vir-go praec-la-ra, fac me, fac me, fac me, fac.

Br. *basso* Vir - go, vir-go praec-la-ra, fac me te-cum pi-e fle-

B. 96 Vir - go, vir-go praec-la-ra fac me, fac me fac -

Org. *Organo*

S. re, cru-ci-fi-xo con-do-le-re, do-nec e-go vi-xe-ro.

M. re, cru-ci-fi-xo do-le-re, do-nec e-go vi-xe-ro.

A. re, cru-ci-fi-xo do-le-re, do-nec e-go vi-xe-ro.

T. me, cru-ci-fi-xo con-do-le-re, do-nec e-go vi-xe-ro.

Bar. re, do-le-o, do-le-o e-go-met, e-go-met.

B. me, cru-ci-fi-xo con-do-le-re, do-nec, do-nec e-go.

104

Org. *Organo*

40

S. *mp* Me sen-ti-re vim do-lo-ris fac, ut te-cum-

M. *mp* Me sen-ti-re vim do-lo-ris fac, ut te-cum-

A. *mp* Me sen-ti-re vim do-lo-ris fac, ut te-cum-

T. *mp* Me sen-ti-re vim do-lo-ris fac, ut te-cum,

Bar. *mp* Me sen-ti-re vim do-lo-ris fac ut tecum lu-ge-am,

B. *mp* Me sen-ti-re vim do-lo-ris fac ut tecum lu-ge-am,

Org. *mp*

S. lu-ge-am.

M. lu-ge-am.

A. lu-ge-am.

T. lu-ge-am.

Bar. lu-ge-am.

B. lu-ge-am.

Org.

Nardar, 2004. aprilis 46.

Károlyi Pál: Stabat Mater a cappella nőikarra (2007)

2007

KÁROLYI PÁL

**STABAT MATER**

női karra / für Frauenchor / per coro femminile

Máté Juditnak

# STABAT MATER

Károlyi Pál

Lento moderato ♩ = cca 44

Soprano  
Mezzo-soprano  
Alto

*p*  
Sta-bat ma - ter do - lo - ro - sa jux - ta cru - cem

4  
S. *p* Sta - bat ma - ter do - lo - ro - sa jux - ta cru - cem  
M-S. *p* Sta - bat ma - ter do - lo - ro - sa jux - ta cru - cem  
A. lac - ri - mo - sa.

8  
S. lac - ri - mo - sa — dum pen - de bat Fi - li - us, *mp* cu - jus a -  
M-S. lac - ri - mo - sa — dum pen de - bat Fi - li - us, *mp* cu - jus a -  
A. lac - ri - mo - sa — dum pen de - bat Fi - li - us, *mp* cu - jus a - ni - mam

12  
S. ni - mam ge - men - tem con - tris - ta - tam et do - len - tem per - tran - si - vit  
M-S. ni - mam ge - men - tem con - tris - ta - tam et do - len - tem per - tran - si - vit  
A. ge - men - tem con - tris - ta - tam et do - len - tem per - tran - si - vit



15

S. *gl* - di - us. O quam tris - tis et aff - lic - ta fu - it il - la

M-S. *gl* - di - us. O quam tris - tis et aff - lic - ta fu - it il - la

A. *gl* - di - us. O quam tris - tis et aff - lic - ta fu - it il - la

19

S. be - ne dic - ta ma - ter U - ni - ge - ni - ti! *f* Quae mae -

M-S. be - ne dic - ta ma - ter U - ni - ge - ni - ti! *f* Quae mae -

A. be - ne dic - ta ma - ter, ma - ter U - ni - ge - ni - ti!

22

S. re - bat, quae mae - re - bat et do - le - bat pi - a ma - ter dum vi - de - bat

M-S. re - bat, quae mae - re - bat et do - le - bat pi - a ma - ter dum vi - de - bat

A. *f* Quae mae - re - bat et do - le - bat pi - a ma - ter dum vi - de - bat

26

S. na - ti poe - nas in - cli - ti! *p* Quis est ho - mo

M-S. na - ti poe - nas in - cli - ti! *p* Quis est ho - mo

A. na - ti poe - nas in - cli - ti! *p* Quis est ho - mo

30

S. qui non fle-ret, mat-rem Chris-ti si vi-de-ret in tan-to

M-S. qui non fle-ret, mat-rem Chris-ti si vi-de-ret in tan-to

A. qui non fle-ret, mat-rem Chris-ti si vi-de-ret in tan-to

34

S. sup-pli-ci-o? Quis non pos-set con-tris-ta-ri, Chris-ti mat-rem

M-S. sup-pli-ci-o? Quis non pos-set con-tris-ta-fi, Chris-ti mat-rem

A. sup-pli-ci-o? Quis non pos-set con-tris-ta-ri, Chris-ti mat-rem

38

S. con-tem-pla-ri do-len-tem cum Fi-li-o? Pro pec-ca-tis

M-S. con-tem-pla-ri do-len-tem cum Fi-li-o? Pro pec-ca-tis

A. con-tem-pla-ri do-len-tem cum Fi-li-o? Pro pec-ca-tis

42

S. su-ac gen-tis vi-dit Je-sum in tor-men-tis et fla-gel-lis

M-S. su-ac gen-tis vi-dit Je-sum in tor-men-tis et fla-gel-lis

A. su-ac gen-tis vi-dit Je-sum in tor-men-tis et fla-gel-lis

4

Largo ♩ = cca 40

46

S. *ppp sub.*  
sub - di - tum. Vi - dit su - um dul - cem Na - tum

M-S. *ppp sub.*  
sub - di - tum. Vi - dit su - um dul - cem Na - tum

A. *ppp sub.*  
sub - di - tum. Vi - dit su - um dul - cem Na - tum

51

S. mo - ri - en - do de - so - la - tum,

M-S. mo - ri - en - do de - so - la - tum,

A. mo - ri - en - do de - so - la - tum,

55

S. dum e - mi - sit spi - ri - tum.

M-S. dum e - mi - sit spi - ri - tum.

A. dum e - mi - sit, e - mi - sit spi - ri - tum.

durata: cca: 5-6'  
a 2007. év Nagypéntekjén

## STABAT MATER

1. 18 5 2 5 1 1 1

**Lento molto** (♩=42)

*pp*

Soprani  
Sta - bat ma - ter do - lo - ro - sa jux - ta cru - cem lac - ri -

Alti  
Sta - bat ma - ter do - lo - ro - sa jux - ta cru - cem lac - ri -

Tenori  
Sta - bat ma - ter do - lo - ro - sa jux - ta cru - cem lac - ri -

Bassi  
*pp*  
Sta - bat ma - ter do - lo - ro - sa jux - ta cru - cem lac - ri -

8 2. *mf*

S.  
mo - sa dum pen - de - bat Fi - li - us, cu - jus a -

A.  
mo - sa dum pen - de - bat Fi - li - us,

T.  
mo - sa Fi - li - us, cu - jus a - ni - mam

B.  
mo - sa Fi - li - us,

15

S.  
ni - mam ge - men - tem con - tris - ta - tam et do - len - tem per - trans - i - vit

A. *mf*  
cu - jus a - ni - mam ge - men - tem con - tris - ta - tam

T.  
ge - men - tem con - tris - ta - tam et do - len - tem per - trans - i - vit

B. *mf*  
cu - jus a - ni - mam ge - men - tem con - tris - ta - tam et do - len - tem per - trans -

20

S. gla - di-us. O quam tris-tis et aff-lic-ta fu-it

A. et do-len-tem per-trans-i-vit gla-di-us. O quam tris-tis et aff-lic-ta fu-it

T. gla - di-us. O quam tris-tis et aff-lic-ta fu-it

B. i - vit gla - di - us. O quam tris-tis et aff-lic-ta fu-it

25

S. il - la be-ne-dic-ta ma-ter U-ni-ge-ni - til. Quae mae-re-bat et do-le - bat pi - a

A. il - la be-ne-dic-ta ma-ter U-ni-ge-ni - til. Quae mae-re-bat et do-le - bat pi - a

T. il - la be-ne-dic-ta ma-ter U-ni-ge-ni - til. Quae mae-re-bat et do-le - bat

B. il - la be-ne-dic-ta ma-ter U-ni-ge-ni - til. Quae mae-re-bat et do-le - bat pi - a

30

S. ma-ter dum vi-de-bat na - ti poe - nas in - cli - til, na - ti

A. ma - ter dum vi-de - bat na - ti poe-nas in - cli - til, na - ti

T. pi - a ma - ter dum vi - de - bat na - ti poe - nas in - cli - til, na - ti

B. ma - ter dum vi-de - bat na - ti poe-nas in - cli - til, na - ti

36 3.

S. poe - nas in - cli - til

A. poe - nas in - cli - til

T. poe - nas in - cli - til

B. poe - nas in - cli - til *f* Sta - bat ma - ter do - lo - ro - sa jux - ta cru - cem lac - ri - mo - sa,

42

S.

A. *f* Sta - bat ma -

T. *f* Sta - bat ma - ter do - lo - ro - sa jux - ta cru - cem lac - ri - mo - sa, sta - bat ma - ter

B. sta - bat ma - ter do - lo - ro - sa jux - ta cru - cem lac - ri - mo - sa, sta - bat ma - ter

ossia:

47 *f* *sub. p*

S. Sta - bat ma - ter do - lo - ro - sa jux - ta cru - cem lac - ri - mo - sa dum pen - de - bat Fi - li - us, lac - ri -

A. ter do - lo - ro - sa jux - ta cru - cem lac - ri - mo - sa, lac - ri -

T. do - lo - ro - sa jux - ta cru - cem lac - ri - mo - sa, lac - ri - mo - sa, lac - ri -

B. do - lo - ro - sa jux - ta cru - cem lac - ri - mo - sa dum pen - de - bat, lac - ri -

*p*

53

S. *mf* mo-sa, cu - jus a - ni-mamge-men-tem con-tris-ta-tam et do-len - tem per trans *f*

A. *mf* mo-sa, cu - jus a - ni-mamge-men-tem con-tris-ta-tam et do - len - tem *f*

T. *mf* mo - sa, cu - jus a - ni-mamge-men-tem con-tris-ta-tam et do - len - tem *f*

B. *mf* mo - sa, cu - jus a - ni-mamge-men-tem con-tris-ta-tam et do - len - tem *f*

58

S. - i - vit gla - - di - us. O quam tris - tis et aff - lic - ta *ff*

A. per-trans - i - vit gla - - di - us. O quam tris - tis et aff - lic - ta *ff*

T. per-trans - i - vit, per-trans - i - vit gla - di - us. O quam tris - tis et aff - *ff*

B. per-trans - i - vit, per-trans - i - vit gla - di - us. O quam tris - tis et aff - *ff*

63

S. fu-it il-la be-ne-dic - ta ma-ter U-ni-ge-ni-ti! Quae ma-re-bat *p*

A. fu-it il-la be-ne-dic - ta ma-ter U - ni - ge-ni-ti! Quae mae-re-bat *p*

T. lic - ta fu-it il-la be-ne - dic - ta ma - ter U - ni - ge - ni - ti! Quae mae *p*

B. lic - ta fu-it il-la be-ne - dic - ta ma - ter U-ni-ge-ni-ti! Quae mae *p*

68

S. *f*  
et do-le-bat pi - a ma-ter dum vi-de-bat na - ti poe-nas in - cli - ti! Propec

A.  
et do-le-bat pi - a ma-ter dum vi-de-bat na - ti poe-nas in - cli - ti!

T.  
re-bat et do - le-bat pi - a ma-ter dum vi - de-bat na-ti poe-nas in - cli - ti!

B.  
re-bat et do - le-bat pi - a ma-ter dum vi - de-bat na - ti poe-nas in - cli - ti! \_

74

S.  
ca - tis su-ae gen - tis vi-dit Je - sum in tor - men - tis

A. *f*  
Propec-ca - tis su-aegen-tis vi-dit Je - sum in tor-men - lis

T. *f*  
Vi - dit Je - sum!

B. *f*  
Vi-dit Je-sum in tor - men-lis et fla-gel - lis sub - di-tum,

79

S. *pp*  
et fla-gel-lis sub - di - tum, et fla-gel-lis sub - di-tum. Vi - dit su - um dul - cem

A. *pp*  
et fla-gel-lis sub - di - tum, et fla-gel-lis sub - di-tum. Vi - dit su - um dul - cem

T. *pp*  
et fla-gel-lis sub - di - tum, et fla-gel-lis sub - di-tum. Vi - dit su - um dul - cem

B. *pp*  
fla-gel-lis sub - di-tum. Vi - dit su - um dul - cem



86 *cresc.*

S. Na - tum mo - ri - en - do de - so - la - tum, dum e - mi - sit spi - ri -

A. Na - tum mo - ri - en - do de - so - la - tum, dum e - mi - sit spi - ri -

T. Na - tum mo - ri - en - do de - so - la - tum, dum e - mi - sit spi - ri -

B. Na - tum mo - ri - en - do de - so - la - tum, dum e - mi - sit spi - ri -

94 *fff* 5. *ppp*

S. tum. Quis est ho - mo qui non fle - ret, mat - rem Chris - ti si vi - de - ret

A. tum. Quis est ho - mo qui non fle - ret, mat - rem Chris - ti si vi - de - ret

T. tum. Quis est ho - mo qui non fle - ret, mat - rem Chris - ti si vi - de - ret

B. tum. Quis est ho - mo qui non fle - ret, mat - rem Chris - ti si vi - de - ret

100 *p* *mp*

S. in tan - to sup - pli - ci - o? Quis non pos - set con - tris - ta - ri Chris - ti mat - rem con - tem - pla - ri

A. in tan - to sup - pli - ci - o? Quis non pos - set con - tris - ta - ri Chris - ti mat - rem con - tem - pla - ri

T. in tan - to sup - pli - ci - o? Quis non pos - set con - tris - ta - ri Chris - ti mat - rem con - tem - pla - ri

B. in tan - to sup - pli - ci - o? Quis non pos - set con - tris - ta - ri Chris - ti mat - rem con - tem - pla - ri

106 6.

S. do-len-tem cum Fi - li - o? Vir - go vir - gi-num praec - la-ra, mi -

A. do-len-tem cum Fi - li - o? Vir - go vir - gi-num praec - la ra,

T. do-len-tem cum Fi - li - o? Vir - go vir - gi-num praec-la-ra,

B. do-len-tem cum Fi - li - o? Vir - go vir - gi-num praec - la -

113 *f* *p*

S. - hi jam non sis a - ma - ra, fac me te-cum plan-ge - re. Fac ut

A. *f* *p* mi - hi jam non sis a - ma - ra, fac me te - cum plan-ge - re. Fac ut por-tem

T. *f* *p* mi - hi jam non sis a - ma - ra. Fac ut por-tem Chris -

B. *f* *p* - ra, mi - hi jam non sis a - ma - ra. Fac ut por-tem

119

S. por-tem Chris-ti mor-tem, pas - si - o - nis fac con - sor - tem et pla-gas

A. Chris-ti mor-tem, pas - si - o - nis fac con - sor - tem et pla-gas, et pla-gas

T. - ti mor-tem, pas - si - o - nis fac con - sor - tem et pla-

B. Chris-ti mor-tem, pas - si - o - nis fac con-sor-tem

124 7. *mf*

S. re - co - le - rel A - - -

A. re - co - le - rel A - - - men, a -

T. gas re - co - le - rel!

B. et pla - gas re - co le - rel A -

129

S. men, a - - - men, a - - - men, a - men,

A. men, a - - - men, a - men, a - men, a - men,

T. *mf* A - - - men, a - men,

B. - - - men, a - men, a - men, a - men,

133 *Lento moltissimo* (♩ = 32) *pppp*

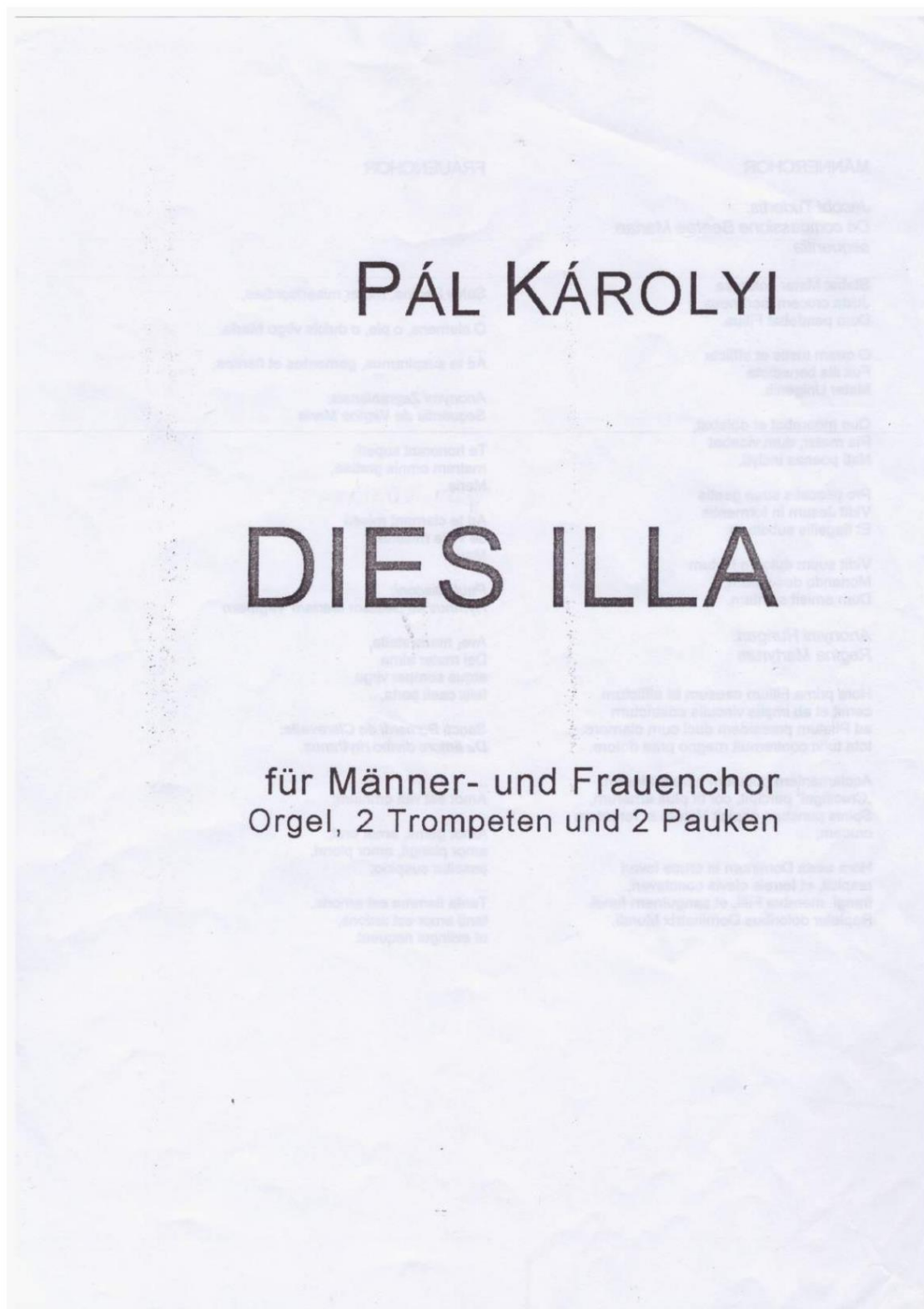
S. a - men. Sta - bat ma - ter do - lo - ro - sa. \_\_\_\_\_

A. a - men. Sta - bat ma - ter do - lo - ro - sa. \_\_\_\_\_

T. a - men. Sta - bat ma - ter do - lo - ro - sa. \_\_\_\_\_

B. a - men. Sta - bat ma - ter do - lo - ro - sa. \_\_\_\_\_ cca: 9'30"

Károlyi Pál: Dies illa (1999)



# DIES ILLA

$\text{♩} = 24$  ( $\text{♩} = 48$ )

für Männer- und Frauenchor, Orgel, 2 Trompeten und 2 Pauken  
Professorinnen Adrienne Vinczeffy gewidmet

Adagio molto, legato

PÁL KÁROLYI

S.  
A.  
T. *Grave, adagio molto, portato*  
B.

Tr.1  
Tr.2

Timp. *pp*

*Leggiero, adagio molto (portato)*  
Org. *Grave, adagio molto, portato*  
*p*

S.  
A. *p tetro, duro*  
T. *p tetro, duro*  
B. *p tetro, duro*

*p morbido*  
sal - - - - ve - , sal - - - - ve -

Sta-bat Ma-ter do-lo-ro-sa juxta cruce[m] lac-ri-mo-sa Dum pen-de-bat fi - - - -  
Sta-bat Ma-ter do-lo-ro-sa juxta cruce[m] lac-ri-mo-sa Dum pen-de-bat fi - - - li -

Tr.1  
Tr.2

Timp. *p*

Org.

S. Sal - - ve Re - - gi - - na, *mf*

A. *mf* ma - - - - ter

T. *rinforzando* *mf* ma - - - - ter

B. *rinforz.* *mf* ma - - - - ter

Tr.1

Tr.2

Timp.

Org.

13

S. Sal - - ve Re - - gi - na, o cle - mens o cle - mens

A. mi - se - ri - cor - di - ae, O que moe - re - bat et do - le - bat Pi - a ma - ter, dum vi - de - bat

T. U - - - - ni - ge - ni - ti. O que moe - re - bat et do - le - bat Pi - a ma - ter, dum vi - de - bat

B. U - ni - ge - ni - ti. O que moe - re - bat et do - le - bat Pi - a ma - ter, dum vi - de - bat

Tr.1

Tr.2

Timp. *cresc.*

Org.

19

S. *f* Sal - - - ve Re - - - gi -

A. *o* dul - - - as vir - go Ma - - ri - a, dul - cis Ma - - ri -

T. Na - ti poe - nas in - cly - ti . Pro pee - ca - tis su - ae gen - tis Vi - dit Je - sum

B. Na - ti poe - nas in - cly - ti . Pro pee - ca - tis su - ae gen - tis Vi - dit Je - sum

Tr.1

Tr.2

Timp.

Org.

25

S. - - na , ma - ter mi - se - ri - - cor - di -

A. *a,* o dul - - cis vir - - go Ma - ri - - a, o dul - cis vir - - go

T. in for - men - tis Et fla - gel - lis sub - di - tum . Vi - dit su - um dulcem Na - tum

B. in for - men - tis Et fla - gel - lis sub - di - tum . Vi - dit su - um dulcem Na - tum

Tr.1

Tr.2

Timp.

Org.

30

S. ae, Sal - - - ve, Sal - - - - - ve Re -  
A. Ma - - - ri - a, Ma - - - ri - a. Ad te sus -  
T. Mo - ri - en - do de - so - la - tum, Dum e - mi - sit spi - ri - tum. Vi - dit su - um  
B. Mo - ri - en - do de - so - la - tum, Dum e - mi - sit spi - ri - tum. Vi - dit su - um

Tr.1  
Tr.2  
Timp. *p* *pp*  
Org.

35

S. gi - na, Ad te sus - pi - ra - - - - mus, ge -  
A. pi - ra - - - mus ga - men - tes et fien - - - tes In hac  
T. dul - cem Na - tum Mo - ri - en - do de - so - la - tum, Mo - ri - en - do de - so - la - tum,  
B. dul - cem Na - tum Mo - ri - en - do de - so - la - tum, Mo - ri - en - do de - so - la - tum,

Tr.1  
Tr.2  
Timp.  
Org. *f*

40



S. mentes et fientes, Sal - - - ve - - - , o dulcis virgo Maria.

A. lac - ri - - - ma - - - rum val - - - le. O dulcis virgo Maria.

T. Mo - ri - en - do de - so - la - tum, Dum e - mi - sit spi - - - ri - tum.

B. Mo - ri - en - do de - so - la - tum, Dum e - mi - sit, Dum e - mi - sit spi - ri - tum.

Tr.1

Tr.2

Timp.

Org.

45

S. *meno f* Te ho - no - rant su - pe - ri:

A. *meno f* Te ho - no - rant su - pe - ri:

T. Ho - ra prima Fi - li - um cae - sum et aff - lic - tum cer - nit et ab

B. Ho - ra prima Fi - li - um cae - sum et aff - lic - tum cer - nit et ab

Tr.1

Tr.2

Timp. *mp*

Org. *simile sempre*

51

S. *matrem om-nis gra-ti-ae, Ma-ri-a. Ad Te cla-mant mi-se-ri*

A. *matrem om-nis gra-ti-ae, Ma-ri-a. Ad Te cla-mant mi-se-ri*

T. *im-pi-is vin-cu-lis ad-strictum ad Pi-la-tum prae-si-dem*

B. *im-pi-is vin-cu-lis ad-strictum ad Pi-la-tum prae-si-dem*

Tr.1

Tr.2

Timp.

Org.

56

S. *de val-le mi-se-ri-ae, Ma-ri-a, Ma-ri-a, Ma-ri-a*

A. *de val-le mi-se-ri-ae, Ma-ri-a, Ma-ri-a, Ma-ri-a*

T. *du-ci cum cla-mo-re: to-ta tunc con-cre-mu-it magno prae-*

B. *du-ci cum cla-mo-re: to-ta tunc con-cre-mu-it magno prae-*

Tr.1

Tr.2

Timp.

Org.

61

S. A - - - ve ma - - ris stel-la De - - i - -

A. A - - - ve ma - - ris stel-la De - - i - -

T. do - - lo - re. Acc - la - man - tem po - pu - lum, acc - la - man - tem:

B. do - - lo - re. Ho - ra ter - ti - arum acc - la - man - tem po - pu - lum:

Tr.1

Tr.2

Timp.

Org.

66

S. ma - ter al - ma at - que sem - per vir - - - - go

A. ma - ter al - ma at - que sem - per vir - - - - go, cae - li por - ta,

T. „Cru - ci - fi - ge, cru - ci - fi - ge, cru - ci - fi - ge!“ per - - ci - pit,

B. „Cru - ci - fi - ge, cru - ci - fi - ge, cru - ci - fi - ge!“ per - - ci - pit,

Tr.1

Tr.2

Timp.

Org.

70

Handwritten musical score for measures 74-78. It features vocal parts for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.), along with Tr. 1, Tr. 2, Timp., and Org. The lyrics are: S. fe - lix cae - li por - - - - - ta, A. fe - lix cae - li por - ta, fe - lix cae - - li por - ta, T. cor fit plus a - ma - - rum, cor fit plus a - ma - - rum, Spi - nis punctum B. cor - - fit plus a - ma - rum, cor - - fit plus a - ma - rum, plus a - ma - rum, Org. The score includes dynamic markings such as *mp* and *p*.

Handwritten musical score for measures 79-83. It features vocal parts for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.), along with Tr. 1, Tr. 2, Timp., and Org. The lyrics are: S. Ma - - ri - a, Ma - - - - - ri - a! A - mor est A. fe - lix cae - - li por - ta, Ma - - ri - a! A - mor est T. as - pi - cit Na - tum et fe - ren - tem cru - - cem; Ho - ra sex - ta B. et as - pi - cit Na - tum et fe - ren - tem cru - cem; Ho - ra sex - ta Org. The score includes dynamic markings such as *mp* and *p*.

S. vi - - - ta om - ni - - um: A - - -

A. vi - - - ta om - ni - - um: A - mor ge - mit,

T. Do - mi - num in cru - ce le - va - ri res - pi - cit, et fer - re - is cla - vis con - cla - va -

B. Do - mi - num in oru - ce le - va - ri res - pi - cit, et fer - re - is cla - vis con - cla - va -

Tr.1

Tr.2

Timp.

Org.

83

S. mor ge - mit, a - - mor o - rat, tan - ta flam - - - ma

A. a - mor o - rat, a - mor plangit, a - mor plo - rat, pas - ci tur sus -

T. ri, fran - gi memb - ra Fi - li - i, fran - gi membra Fi - li - i et sangui - nem fun -

B. ri, fran - gi memb - ra Fi - li - i, fran - gi membra Fi - li - i et sangui - nem fun -

Tr.1

Tr.2

Timp.

Org.

88

S. ost a - mo - - ris, tan - - ti a - - mor est ar - -

A. pi - - ri - - pas - - ci - tur sus - - -

T. di. Rep - le - - tur do - lo - - ri - bus

B. di. Rep - le - - tur do - lo - - ri - bus

Tr.1

Tr.2

Timp.

Org.

93 p

S. - - do - ris, ut ex - tin - - qui ne - - que - at

A. pi - - ri - -

T. Do - mi - nat - rix Mun - di - - di - di -

B. Do - mi - nat - rix Mun - di - - di - di -

Tr.1

Tr.2

Timp.

Org.

98

durata: 48'

Mo - r - ko, 12. 1902 - 6. 1904

## FÉRFIKAR

*Jacopo da Todi:  
Himnusz a Fájdalmas Anyáról*

Áll a fájdalmas Anya  
Keresztfánál siránkozva,  
Midőn függött szent Fia.

Ó, mily nagy volt rettegése,  
Aggodalma, szenvedése  
Az Egyszülött anyjának.

Sirt és vézett szíve, látvám  
Hogy nagy kínban a keresztfán  
Függ isteni gyermeke.

Nemzetének bűne végett  
Látta, magát a szentséget  
Ostorral mint szaggaták.

Fiát látta elhagyatva,  
Gyötrődve és szomorodva  
Midőn lelkét kiadá.

*Magyarországi szerző  
Hóra-éneke a Hétfájdalmú Szűzről*

Látta megtört tetemét az első órában,  
összeverve és gonosz kötelek jármában,  
Pilátushoz vitetvén iszonyú lármában;  
egész teste remegett ő nagy fájdalmában.

Harmadhórán hallotta népek üvöltését:  
„Feszítsd meg!” és szívében nőtt a keserűség,  
Szent Fia kereszti alatt, töviskoszorúvall  
...

Vasszögekkel szögezve hatodik órára  
szeme előtt vonták a magas keresztfára.  
Meggúzva szent tagjai, folyt a vér belőle;  
s búbánattal töltözött a Világ Úrnője.

Fordítások: Demény Dezső (Stabat M.),  
Babits Mihály (Hóra-ének, Himnuszok, Rítmus),  
Károlyi P. (Salve Regina)

## NŐIKAR

*Salve Regina*

Üdvözlégy, Királynő, Megváltónk anyja,

...  
Ő jóságos, ó finom, ó édes Szűzmária.

...  
Hozzád sóhajunk vágyakozva és sírva.

*Zágrábi Ismeretlen  
Himnusza a Szűz Máriáról*

Téged egek áldanak,  
minden kegyek asszonyát,  
Mária!

Bűnösök kiáltanak  
e siralomvölgyön át,  
Mária!

*Pál Diákon  
Himnusza a Tenger Csillagához*

Tengernek csillaga,  
Isten édesanyja,  
üdvözlégy, mindig szűz, menny boldog kapuja.

*Szent Bernát  
Ritmus az isteni szeretetről*

...  
Ez a láng maga az élet:

A szeretet sír és óhajt;  
a szeretet kér és sóhajt;  
sóhajjal táplálkozik;

...  
S oly nagy a szeretet lángja  
és az égést úgy kívánja,  
hogy kihunyni sohse fog.

#### 4. Jogutódok hozzájáruló nyilatkozata

**NYILATKOZAT**

szerzői művek doktori disszertációs tanulmányban történő felhasználásáról

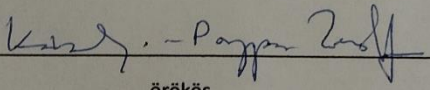
Alulírott \_\_\_\_\_ Károlyi-Pappas Zsófia \_\_\_\_\_  
(szül. név: \_\_\_\_\_ Károlyi Zsófia \_\_\_\_\_, hely: \_\_\_\_\_ Budapest \_\_\_\_\_,  
idő: \_\_\_\_\_ 1974-08-23 \_\_\_\_\_, lakcím: \_\_\_\_\_ 1118 Budapest, Villányi út 83-85/H  
ép. \_\_\_\_\_, mint Károlyi Pál (1934-2015) zeneszerző örököse és szerzői  
hagyatékának jogutódja ezúttal nyilatkozom, hogy

Németh Zsuzsanna doktorandusz (született: Székesfehérvár, 1968.12.13., lakcím: 1164 Budapest, Rózsalevél utca 15.) *Károlyi Pál Stabat Mater kompozíciós változataival* foglalkozó doktori disszertációjához a kompozíciókat felhasználhatja, prezentációs célzattal a darabok részleteit kottairó programmal reprodukálhatja, illetve a következőkben felsorolt művek teljes partitúráját csatolhatja a doktori disszertáció mellékletéhez:

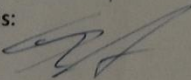
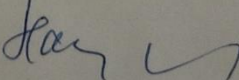
- Stabat Mater (1980)
- Dies illa (1999)
- Stabat Mater (2004)
- Stabat Mater (készült: 2007)
- Stabat Mater (évszám ismeretlen)

Hozzájárulok továbbá, hogy a doktori disszertációhoz kapcsolódó koncertek keretében Németh Zsuzsanna doktorandusz a felsorolt zeneműveket vagy azok részleteit kórusoknak és/vagy zenekaroknak betanítsa, illetve közreműködésükkel előadja, s ehhez a kottákat a szükséges mértékben sokszorosítsa.

Kelt: \_\_\_\_\_ Budapest \_\_\_\_\_ 2024. 01. 10. \_\_\_\_\_

  
\_\_\_\_\_  
örökös

Előttünk, mint tanúk előtt:

<p>Tanú 1</p> <p>Név: _____ Szilágyi András _____</p> <p>Lakcím: _____ 1118 Budapest Villányi út 83-85 H. ép. _____</p> <p>Aláírás: _____ </p>	<p>Tanú 2</p> <p>Név: _____ Havassy István _____</p> <p>Lakcím: _____ 1118 Bp Villányi út 83-85. _____</p> <p>Aláírás: _____ </p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------



## NYILATKOZAT

szerzői művek doktori disszertációs tanulmányban történő felhasználásáról

Alulírott Philippzig Zsuzsanna  
(szül. név: Károlyi Zsuzsanna, hely: Budapest  
idő: 1969. febr. 11, lakcím: Agnesstr. 16 83527 Haag / D  
\_\_\_\_\_, mint Károlyi Pál (1934-2015) zeneszerző örököse és szerzői hagyatékának jogutódja ezúttal nyilatkozom, hogy

Németh Zsuzsanna doktorandusz (született: Székesfehérvár, 1968.12.13., lakcím: 1164 Budapest, Rózsalevél utca 15.) Károlyi Pál *Stabat Mater* kompozíciós változataival foglalkozó doktori disszertációjához a kompozíciókat felhasználhatja, prezentációs céllal a darabok részleteit kottairó programmal reprodukálhatja, illetve a következőkben felsorolt művek teljes partitúráját csatolhatja a doktori disszertáció mellékletéhez:

- Stabat Mater (1980)
- Dies illa (1999)
- Stabat Mater (2004)
- Stabat Mater (készült: 2007)
- Stabat Mater (évszám ismeretlen)

Hozzájárulok továbbá, hogy a doktori disszertációhoz kapcsolódó koncertek keretében Németh Zsuzsanna doktorandusz a felsorolt zeneműveket vagy azok részleteit kórusoknak és/vagy zenekaroknak betanítsa, illetve közreműködésükkel előadja, s ehhez a kottákat a szükséges mértékben sokszorosítsa.

Kelt: Haag, 2023, dec. 31

Philippzig Zsuzsanna  
örökös

Előttünk, mint tanúk előtt:

Tanú 1

Név: Nabi Clara

Lakcím: Prenzlauer Allee 209  
10405 Berlin

Aláírás:

Nabi

Tanú 2

Név: Czifra Sophia

Lakcím: Wagnergasse 4  
83410 Louisa - D

Aláírás:

Sophia Czifra

## NYILATKOZAT

szerzői művek doktori disszertációs tanulmányban történő felhasználásáról

Alulírott Károlyi Tamás

(szül. név: \_\_\_\_\_, hely: Vác,

idő: 1979.05.19, lakcím: 1191 Budapest, Fő utca 7/IX/25

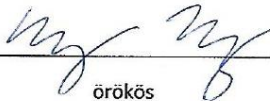
\_\_\_\_\_, mint Károlyi Pál (1934-2015) zeneszerző örököse és szerzői hagyatékának jogutódja ezúttal nyilatkozom, hogy

Németh Zsuzsanna doktorandusz (született: Székesfehérvár, 1968.12.13., lakcím: 1164 Budapest, Rózsalevél utca 15.) *Károlyi Pál Stabat Mater kompozíciós változataival* foglalkozó doktori disszertációjához a kompozíciókat felhasználhatja, prezentációs célzattal a darabok részleteit kottairó programmal reprodukálhatja, illetve a következőkben felsorolt művek teljes partitúráját csatolhatja a doktori disszertáció mellékletéhez:

- Stabat Mater (1980)
- Dies illa (1999)
- Stabat Mater (2004)
- Stabat Mater (készült: 2007)
- Stabat Mater (évszám ismeretlen)

Hozzájárulok továbbá, hogy a doktori disszertációhoz kapcsolódó koncertek keretében Németh Zsuzsanna doktorandusz a felsorolt zeneműveket vagy azok részleteit kórusoknak és/vagy zenekaroknak betanítsa, illetve közreműködésükkel előadja, s ehhez a kottákat a szükséges mértékben sokszorosítsa.

Kelt: Budapest, 2023. december 26.

  
\_\_\_\_\_  
örökös

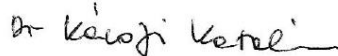
Előttünk, mint tanúk előtt:

Tanú 1

Név: Dr. Károlyi Katalin

Lakcím: 1125 Bp. Galgóczy u. 27. 2. em.

Aláírás:



Tanú 2

Név: Szabados Balint

Lakcím: 1125 Bp. Galgóczy u. 27. 2. em.

Aláírás:



## NYILATKOZAT

szerzői művek doktori disszertációs tanulmányban történő felhasználásáról

Alulírott Károlyi Pálné

(szül. név: Király Edit Ilona, hely: Jászberény,

idő: 1949.03.14, lakcím: 1188 Budapest, Péteri út 32/II/6

\_\_\_\_\_, mint Károlyi Pál (1934-2015) zeneszerző örököse és szerzői hagyatékának jogutódja ezúttal nyilatkozom, hogy

Németh Zsuzsanna doktorandusz (született: Székesfehérvár, 1968.12.13., lakcím: 1164 Budapest, Rózsalevél utca 15.) *Károlyi Pál Stabat Mater kompozíciós változataival* foglalkozó doktori disszertációjához a kompozíciókat felhasználhatja, prezentációs céllal a darabok részleteit kottairó programmal reprodukálhatja, illetve a következőkben felsorolt művek teljes partitúráját csatolhatja a doktori disszertáció mellékletéhez:

- Stabat Mater (1980)
- Dies illa (1999)
- Stabat Mater (2004)
- Stabat Mater (készült: 2007)
- Stabat Mater (évszám ismeretlen)

Hozzájárulok továbbá, hogy a doktori disszertációhoz kapcsolódó koncertek keretében Németh Zsuzsanna doktorandusz a felsorolt zeneműveket vagy azok részleteit kórusoknak és/vagy zenekaroknak betanítsa, illetve közreműködésükkel előadja, s ehhez a kottákat a szükséges mértékben sokszorosítsa.

Kelt: Budapest, 2023, december 26

Károlyi Pálné

örökös

Előttünk, mint tanúk előtt:

Tanú 1

Név: Dr. Károlyi Katalin

Lakcím: 1125 Bp Galgóczy u. 27. 2. em

Aláírás:

Dr. Károlyi Katalin

Tanú 2

Név: Szabados Bálint

Lakcím: 1125 Galgóczy u. 27. 2. em

Aláírás:

Szabados Bálint

## Bibliográfia

Bali János: „A fehér és édes hattyú (6/4).” [https://www.parlando.hu/2021/2021-4/Bali\\_Janos.pdf](https://www.parlando.hu/2021/2021-4/Bali_Janos.pdf) (Utolsó megtekintés dátuma: 2024.01.07.)

*Biblia. Máté evangéliuma 27. fejezet.* Budapest: Szent István Társulat, 2023. 1126.

Cardy, Patrick–Nygaard King, Betty–Willis, Stephen C.: „Bengt Hambraeus.” <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/bengt-hambraeus-emc> (Utolsó megtekintés dátuma: 2024.01.06.)

Czifra-Philippzig, Sophia: *Pál Károlyi und sein Klavierwerk.* Szakdolgozat. Salzburg: Universität Mozarteum, 2019. (Kézirat).

Dalos Anna: „A »Harmincasok« és az új zenei fordulat.” *Magyar Zene* 49/3 (2011. augusztus): 339–351.

—————: „Modernitás, önmeghatározás és a »Harmincasok« kibontakozása (1968–1972)” (1). *Muzsika* 55/10 (2012. október): 30–35.

—————: *Ajtón lakattal. Zeneszerzés a Kádár-kori Magyarországon (1956–1989).* Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2020.

Diós István–Viczián János (szerk.): *Magyar Katolikus Lexikon. 11.* Budapest: Szent István Társulat, 2006. 271.

—————: *Magyar Katolikus Lexikon. 12.* Budapest: Szent István Társulat, 2007. 320.

Falvy Zoltán: „A Linus-féle XVIII. századi táncgyűjtemény.” In: Szabolcsi Bence, Bartha Dénes (szerk.): *Zenetudományi tanulmányok Kodály Zoltán 75. születésnapjára.* (Budapest: Akadémia Kiadó, 1957.) 407–443.

Gárdonyi Zsolt, Hubert Nordhoff: *Összhang és tonalitás. A harmóniatörténet stílusjegyei.* Ford.: Terray Boglárka. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2012.

Horváth Márton Levente: *Egy műfaj illegalitásban. Miskompozíciók Magyarországon 1949–1969 között.* Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2017.

—————: Interjú Károlyi Pál zeneszerzővel. (Interjú készítésének dátuma: 2011.06.28.) (Digitális hangfelvétel).

Károlyi Pál: *A szimfónia.* Szombathely: Berzsényi Dániel Főiskola Zenei Tanszék, 2000.

—————: *A többszólamúság kezdetei és a motetta.* Szombathely: Berzsényi Dániel Főiskola Zenei Tanszék, 2000.

—————: *Egyházi zene–Misék.* Szombathely: Berzsényi Dániel Főiskola Zenei Tanszék, 2000.

—————: *Szakmai önéletrajz*. Narda, 1995. 01.19. (Kézirat, Károlyi Pál hagyatéka).

Kroó György: *A magyar zeneszerzés 25 éve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1971.

—————: *A magyar zeneszerzés 30 éve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1975.

*Liber Usualis Missae et Officii pro Dominicis et Festis*. (Paris, Tournai, Roma: Typis Societatis S. Joannis Evangelistae Desclée & Sociis, 1937.) 1424.

*Országos Filharmónia Műsorfüzet*. Budapest: Országos Filharmónia, 1983/7. 23.

Varga Bálint András: *3 kérdés, 82 zeneszerző*. Budapest: Zeneműkiadó, 1986.

Várnai Péter: *Oratóriumok könyve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1983.