

Kadosa Pál:

Három Radnóti dal

énekhangra és zongorára

Szabó Kira

ELTE BTK Művészetközvetítő és Zenei Intézet

zenekultúra alapképzési szak, karvezetés specializáció, III. évf.

Témavezető: **Bodnár Gábor**

egyetemi tanár, intézetigazgató

Tartalom:

Bevezetés.....	1
Kadosa Pál élete és munkássága	1
A Három Radnóti dal énekhangra és zongorára	3
Tél.....	4
Ballada.....	5
Két karodban	6
Összegzés	8
Források:.....	8

Bevezetés

Témámnak Kadosa Pál *Három Radnóti dal énekhangra és zongorára* című alkotását választottam (röviden: *Három Radnóti dal*), ami a verseket a huszadik század közepi magyar avantgárd törekvések jegyében zenésíti meg. Az utolsó dallal (*Két karodban*) magánénekórán ismerkedtem meg. Szokatlan dallamvilága és harmóniavezetése már akkor magával ragadott, a szöveg irodalmi értéke a lelkemig hatolt. Radnóti Miklós egyik személyes kedvenc költőm, munkássága, verseinek mélysége évekkel korábban búv körébe vont. A zene és az irodalom találkozása számomra mindig is az egyik leggyönyörűbb, élmény, főként, ha a két művészeti ág ilyen szorosan támogatja egymást, s a dalsorozat hangulata ennyire különleges és egyedi, mint ebben a műben. Kiemelt figyelmet érdemel Radnóti *Két karodban* versének megzenésítése, amely nagy mértékben eltér más zeneszerzők (jelentős számú) feldolgozásaitól – míg azok elsősorban a szöveg ringató jellegét emelik ki, Kadosa a rejtettebb drámaiságot.

Kadosa Pál élete és munkássága

Kadosa Pál, születési nevén Veisz Pál (Dalos, 2003) 1903-ban, Léván látta meg a napvilágot, zenei tanulmányait itt kezdte. Az első világháború után családja Budapestre költözött. Anyja később újrَاهázasodott, a zeneszerző mostohaapja tiszteletére vette fel a Kadosa nevet (Király, 2021). Kodály Zoltántól zeneszerzést (Ábrahám, 2003), Pál Ilonától, Székely Andortól és Keleti Lilitől zongorát, Weiner Leótól kamarazenét tanult. Zongoraművészként 1923-ban debütált. A budapesti Zeneakadémián végezte tanulmányait, 1927-ben szerzett diplomát (Kenyeres, 1990).

A zeneszerző gyümölcsöző társadalmi életet élt, művészbártságokat kötött zenészekkel és képzőművészekkel. 1928-ban létrehozta a Modern Magyar Muzsikusok zeneszerzői csoportját, amely nemsokkal később a Bartók és Kodály alapította Új Magyar Zenei Egyesület része lett. 1930-tól az Új Zene Nemzetközi Társasággal dolgozott, minek feladata a korabeli, modern zene terjesztése, emellett az európai zenei események ismerete, kapcsolattartás a nemzetközi rendezvényekkel. Első koncertjét is az Új Magyar Zenei Egyesület támogatta, első önálló zeneszerzői estjét 1933-ban adta. Kadosa Pál hazai és külföldi, főként 20. századi zenét játszott, népszerűsítette saját és kortársai munkáit. Első nemzetközi sikerét 1933-ban aratta, *I. zongoraversenyével*, Amszterdamban (Magyar Életrajzi Lexikon, 1990). Több darabja előbb hangzott fel Európa színterén, mint saját hazájában (Breuer, 2023), 1941-ben, New Yorkban is hatalmas sikert aratott *II. vonósnygyesével* (Kenyeres, 1990). Nemzetközi elismerésnek örvendett, műveit Európa egyik legnevesebb kiadója, a mainzi Schott jelentette meg (Fidelio, 2003). Műveltsége, sikerei és tekintélye hatására számos kulturális-művészeti szervezet vezetője lett, köztük a Művészeti Tanács, a Szerzői Jogvédő Hivatal elnöke, elnökségi tagja a Magyar Zenészek Szövetségének, továbbá a Zeneműkiadó, az Országos Filharmónia és a Művészeti Alap vezetőségi tagja (Ábrahám, 2003). A Zeneakadémián, a Zongora Tanszék vezetőjeként, zongorát és zeneszerzést oktatott (Buzás, 1980). Munkásságát Kossuth-díj, Erkel Ferenc-díj, Érdemes művész és Kiváló művész elismerésekkel jutalmazták.

Kodály-tanítványként kezdte pályafutását, munkásságára legnagyobb hatással Sztravinszkij, Hindemith és Bartók volt. Gyakran nyúlt a magyar népzenehez és történetekhez, de az avantgárd kísérletező és újító törekvése, a német neoklasszicizmus és a jazz is zenéje szerves részévé vált (Ábrahám, 2003). Számos concertót, kamarazenét, szimfóniát, zenekari művet írt, vokális zenéjében dalokat, kórusműveket és operát (Kenyeres, 1990).

Kadosa sokszínű dalköltészetében találhatók népdalfeldolgozások, versmegzenésítések, valamint a szocializmus ideje alatt elterjedt tömegdalok. A zeneszerző nagyon körültekintően választotta meg a verseket, műveit többször átdolgozta. Leghíresebb megzenésítései közé tartozik a *Hét dal József Attila verseire*, a *Négy dal Nelly Sachs verseire* és a *Három Radnóti dal*. E dalok általános jellemzője, hogy témájuk drámai, zaklatott hangvételű, a legtöbben megjelenik a halál motívuma. Feltűnnek bennük népi elemek is, mind a magyaré, mind – a *Nelly Sachs*-dalokban – a chaszid népzene szekundos, hajlító dallamképzése, ritmikája (Király, 2021).

Az énekhangra és zongorára írt dalokban, bár a főszerep az énekesé, a zongora nem igazán támasztja, segíti a szólamot, hanem egyéni motívumokkal és dallamvilággal fejezi ki a szöveg tartalmát, modern szövegfestést hoz létre.

Viszontagságok; Kadosa és Radnóti

A korszak vérzivataros, kiszámíthatatlan légköre Kadosa Pál életét is megkeserítette. Kadosa zsidó származású volt, így az 1933-as náci hatalomátvétel után kiadója megszüntette vele a szerződést. Magyarországon a II. világháború alatt először a katedrájától fosztották meg, majd munkaszolgálatra került. Sok száz munkaszolgálatos lelte halálát a viszontagságok, borzalmas életkörülmények közt, számos század vesztőhellyé vált. A halottak közt volt Radnóti Miklós költő is, aki munkaszolgálatai alatt egy füzetbe, a sok szörnyűségtől megtörten írta verseit a felfoghatatlan eseményekről (Karsai, Szita, 1994, 34-35.). Forrás nem maradt fent Radnóti és Kadosa barátságáról, de feltehető, hogy a két művész ismerte egymást. A közös sors és kulturális közeg Kadosát Radnóti versei felé terelhette.

A Három Radnóti dal énekhangra és zongorára

A valószínűleg 1961-ben keletkezett (forrás: BMC) 1964-es, Zeneműkiadó által kiadott sorozat Radnóti Miklós 1932-es *Tél*, 1936-os *Ballada* és az 1941-es *Két karodban* című versét foglalja magába. Mindhárom vers rövid, de annál súlyosabb hangvételű. Megjelenik bennük a halál és az elmúlás motívuma, annak különböző formái. A három dalt, meglátásom szerint, különálló egységként, de egymást követő történetek soraként is értelmezhetjük. Zenei és tartalmi kapcsolat van közöttük, miket a részletes elemzésben vizsgálok közelebbről.

A dalok a huszadik század közepére jellemző modern zenei kísérletezések fényében keletkeztek. Hasonlóságuk, hogy a zongora- és énekszólam legtöbbször különálló „szereplőként” működik, alapvetően nem támogatják egymást, de mind a kettő a szöveg szolgálatában áll, annak megjelenítését segíti elő. A darabokban jelen van a hangnemen kívüliség, hangnemnélküliség, a *tritónusz* hangköz gyakori alkalmazása, emellett a szekundsúrlódások és -menetek használata. A zeneszerző előszeretettel alkalmaz dallami és harmóniai figurációkat, gyakori a kromatikus átmenőhangok és váltóhangok halmozása. Ezzel megalapozza a dalok nyomasztó, torokszorító hangvételét.

Tél

A dal hideg, fagyott tájat mutat be. A zongora bevezetőjében (3. oldal, 1. sor) feltűnik a jellegzetes kezdőmotívum, az ereszkedő K2-B2-K2-N2-K2 futam, felugró nagyterccsel, ami az ének kezdésekor is megjelenik. Ezzel a zeneszerző megadja a dal alaphangulatát, a nyomasztó, süllyedő, bizonytalan rettegést. A motívum a dalban többször felhangzik, itt a felső és alsó hangszerszólam egymást imitálva játssza (utóbbi töredékesen), majd az ének beléptével először együtt, másodsor elcsúsztatva, egymást „megvárva” szólal meg (3. oldal, 1-2. sor). A bizonytalan hangzásvilág a hetedik sor végén újfent visszatér, miután az énekszólamban felhangzik az első „farkas” szó. Az előadásmód *scorrevole* („folyékonyan”), *quasi andante*, bemutatva a hideg fagy kavargásának kettősségét. Egyszerre tapad a lefagyott táj és gomolyog a húsba maró hideg szél. A zene szófestő funkciójára példa a „didereg” szó alatt felhangzó, gyors szekundfutam, kvarttal és szűk kvinttel (3. oldal, 2-3. sor). A dalban megjelenő modern madrigalizmusra jellemző, hogy dallam és szöveg „akadozik”, a szünetek nem mondatok vagy tartalmi egységek közt találhatók, megakasztják a mondanivaló folyamatos menetét, bizonytalan érzetet keltve. Erre a zongora *arpeggiói* is „rájátszanak”, a gyakori *pianók* a néma, havas tájat idézik.

A téli, kihalt tájon minden fázik, a levelek, a táj megfagyott. A mozdulatlanságot egyedül a szél zavarja, kaparja, emelgeti az elhullott levelet. A csillagok nem ragyognak, a sötétben hatalmas, fekete törzsű fák sóhajtoznak. A búskomor hófelhő mindent lefed, kétségbeesett, sötét szomorúsággal borítja a tájat. A kilátástalan, halott költői kép nyomorultságát az élet teljes hiánya jellemzi. Vannak jelek, hogy valaha volt élet, fény a tájon, de a gyilkos hidegben az is elveszett. Az őz emlékként, fagyott nyomként tűnik fel, az egyetlen élőlény, aki teljes valójában előjön a versben, nem más, mint a farkas. Említése baljós jelentést hordoz, alakja kapcsolható a „farkasordító hideg”-hez, mi az egész mű hangulatát jellemzi. A szó háromszor hangzik fel (4. oldal, 3-4. sor), egyre nagyobb, de sutogó kétségbeeséssel, mintha a lírai én figyelmeztetni akarna, hogy közel a veszély, ám nem teheti hangosan, nehogy észrevegyék. A népi és a keresztény szimbólumrendszerben a farkas alakja sokszor egyet jelent az ördöggel, az alattomosassággal, a kegyetlenséggel és vérszomjival. Ezt láthatjuk a *Biblia* történeteiben, köztük Ezékiel 22,27-ben vagy Teremtés 49,27-ben, de a Tündér Ilona-történetekben is feltűnik (Vígh, 2016, 90-96.). E szimbólum jelentőségét igazán a második dallal összekapcsolva érthetjük meg.

Ballada

A Ballada című dal egy gyilkosság történetét mutatja be. Előadásmódja zaklatott, *agitato*, a fokozott feszültség végigkíséri a művet. A zongora *forte*, *staccato* előjátéka *tritónus*- és kisszekundlépéssel, majd kvartszextakkorddal kezd, megadva az alaphangulatot. Ez a fajta kíséret ismételt ingabasszusként többször is visszatér, később egyvonalas *D* orgonapont csatlakozik hozzá (5. oldal 2 – 6. oldal 3. kottasor). A darab ehhez mérten zaklatott, szinte hallani lehet a gyilkos futását. Az ének *pianó*val kezdődik, a művön hangerőbeli és ritmikai fokozás is végigmegy. Az énekszólam első egységében nyolcadok, triolák, tizenhatodok követik egymást szekundos, kezdetben kromatikus menetben, megjelenítve a gyilkos szaladását, lihegését. Így fokozza, viszi tovább az énekelt dallam a zongorakezdeti feszültségét.

A második egységben kisebb ritmikai szélesedés keletkezik, a „hóban mélyet ír” szövegtől (6. oldal 3. sor). Itt megtorpan a gyilkos futása, a gyilkosságot kívülről szemlélve nézzük, a vér a hóba hullik. A lassulást magyarázhatja, a megtorpanás mellett, a vér sajátos tulajdonsága, miszerint a sűrű, nehéz folyadék nemcsak elsüllyed a hóban, de mivel sokkal melegebb, füstöl is. A halott hóra az élet nedűje csöppen, a meleg és hideg – élet és halál – találkozását az ének szekundlépéses, *forte* dallama mutatja be, a kezdetnél felugró, a végén lehajló kisterccel (6. oldal, 4-5. sor).

Ez a fagyott sokkot jeleníti meg, mintha a külső szemlélő nem igazán tudná felfogni, elmesélni a történetet. Azonban a következőkben (7. oldal, 1. sor) visszatér az elemi pánik hangulata, a ritmika felgyorsul, mintha a lírai én közelebb lépne a halott testhez, hogy észrevegye, annak kés áll ki a szívéből. A darab itt éri el tetőpontját – a „holtak” szón (7. oldal 1. sor, utolsó ütem) harsan fel az ének legmagasabb hangja, egy kétvonalas *E* – egyszerre a zongora legmélyebb (kontra *F*) hangjával –, az ide vezető aprózódó ritmusokat megakasztja ez a két negyedérték. Az ének e dallama alatt a zongora már lassabb tempójú, akkordikus anyagot játszik, *ritardando*val átvezetve a dal harmadik egységéhez.

Az utolsó rész lassú, vontatott, *piano* zongoraközjátékkal kezdődik (7. oldal, 2. sor, utolsó ütem), ezzel szinte a darab zaklatott hangulata „ellen fordul”, azonban az ének monoton egyvonalas *B*-je megtartja a feszültséget. A vokális szólam halkán lép be, mintha nem akarná megzavarni a téli tájat, az abban fekvő halottat, akit betemet a hó. A szél mozgását az utolsó hang trillája jelzi, a zongora elnyújtott, lassú (*lento*), szűk tercről kisszekundra lépő hangzattal fejezi be a dalt – ami „hiteltelenné” teszi az előző *D*-dúr hármas átmeneti megnyugvás-érzetét.

A Ballada és a Tél című dal kapcsolata túlmutat a táj egyszerű leírásán. Míg a Télben a farkas jelent meg, a Balladában a Tél farkasa már leért a hegyről, vadászni indult. Azt is feltételezhetjük, hogy az első dalban a farkas a szarvas nyomát látva kereste áldozatát. A csöndes, havas, halott tájat megzavarja a hajsza, a gyilkosság; a vadászat. Azonban amikor a halott már némán fekszik, a gyilkos pedig eltűnik a színtérről, visszaáll a rend, a téli táj. A hó belepiti a tehetetlen testet, összehajol fölötte, a szél egy kicsit borzolja, simogatja. Ezzel visszatérünk az első dal kiindulópontjához, a néma fagyott tájhoz. A vers nagyban mutatja az ember kicsinységét. Hiába a küzdelem, a menekülés, az erősebb, a vadabb győz, a halottat újra magába foglalja a természet, elfeledkeznek róla. Nem ilyen szoros költői képekkel, de a Két karodban című dal a zenei mellett szintén tartalmi kapcsolatban áll a másik kettővel.

Két karodban

A harmadik dal tempójelzése *molto rubato poco, andante*, de a zongorában nemsokára feltűnik a *sostenuto* jelzés is. Mindez megadja a darab lassú, nehézkes, merengő hangulatát. A dal fő hangszeres motívuma az *Esz-B* kvintlépés, amit legtöbbször nagyszeptim-ugrással elért *A* hang követ (például 8. oldal 2. sor, 9. oldal 3. és 4. sor), egyedül az 8. oldal 3. sor elején szólal meg utána nagydecima (*D*).

A zongora szólama e dalban ugyanakkor nem teljesen önálló, többször „összetalálkozik” az énekkel – saját, karakteres dallammal az elő-, utó- és közjátékban jelentkezik (utóbbi a 9. oldal 2. sorában található). A sok szekundlépés mindkét szólamban, a hangszeres *arpeggiók* az előző két dalra is jellemző bizonytalanságot árasztják magukból. A zongoraszólamot kétfajta ritmikai egységre lehet osztani, gyors, nyolcadoló és tizenhatodoló, triolás futamokra, illetve hosszabb, negyed- és fél értékű akkordok meneteire (jellemzően az énekelt verssorokat követve, már az 8. oldal 2. és 3. sorában vagy a hangszeres közjátékot megelőzően). E szakaszok egymást váltogatják, ezzel a fokozás és a megállás körforgását megtestesítve, s a ritmikai megoldások a szorongás és kétségbeesés közötti pillanatnyi megnyugvás hangulatát idézik. Az énekszólam is ezt tükrözi, a szekundmenetek végén felhangzó, terc- vagy kvarthangzatokból álló dallamsoraival – például már az ének kezdeti belépésénél (8. oldal 2. sor). A kis nyújtott ritmusok és a nyolcadok váltakozásában megjelenik a ringatózás imitálása. A szövegfestés a zongorában is megtalálható, jellegzetesek a „halál” szó alatt felhangzó félértékű dúrhármasok (10. oldal 1. sor, 2. ütem).

Formailag két nagyobb egységre lehet osztani a művet, amit zongoraközjáték kapcsol össze. Az első rész az ének kezdőmotívumából építkezik, variálja, majd a 9. oldal utolsó sorában a vokális szólam valamelyest új zenei anyagot hoz, itt *fortéra* erősödik a dallam, ami a „hallgatlak” zárószóra lehalkul és lelassul. Ezt követően az énekes valóban „meghallgatja” a zongora szólisztikus, a mű többi részétől zenei anyagában elhatárolódó közjátékának dallamát. A második formarészben kezdetben az első rész szekundmeneteit és ritmusait idéző, ám az eredtinél kvinttel lejjebbi melódia hangzik fel (9. oldal, 3. sor). Majd a szöveg és a dallam is egyre kétségbeesettebben rohan felfelé, a harmadik oldal első ütemére a zene már *fortéba* megy át. Rémült, kirohanásokon át jutunk ebbe a „talajvesztett” állapotba, a hangzás egy haldokló, szenvedő ember utolsó kapaszkodójának keresését tárja elénk. A zongora, mi a közjátékot megelőző ütemekben nagyobb értékű akkordokkal kísért, majd ismét a dal kezdeti hangszeres motívumát idézte, a 9. oldal utolsó és a 10. kezdőütemében szintén gyorsabb értékekre vált. Ám hirtelen, „a halál nagy csöndje sem” résznél (10. oldal 1. sor) félkotta értékű dúrakkordokat játszik, s az addig zaklatott énekszólam is lelassul. Olyan hangulatot kelt a zene, mintha a halál nagy csöndjére minden megfagyna, megállna egy pillanatra. Az énekes utolsó szakaszának kezdete *piano* szekundmenet, oda-vissza kvartlépésekkel (10. oldal 2. sor). A ringatás érzete visszatér, a két karban biztonságérzetet kap a lírai én.

Ám az egyedül megszólaló, furcsán-elhalóan felfelé törő kromatikus jellegű dallammenetben újra megjelenik a halálfélelem rémülete, tökéletesen megmutatva a záró „átesem” szó sajátosságát (10. oldal 3. sor). A vokális szólam vége meglepő, nem készíti fel a hallgatót arra, hogy befejeződik a dal. Ennek ellenére, az ének kezdőtémájának felidézésével, a zongora utójátéka látszólag nyugodt hangulatú, de a záró nónakkord a befejezetlenséget éreztet.

Ahhoz, hogy a furcsa, zaklatott, a nyugtalanságot árasztó adaptációt megértsük, az irodalmi-zenei tartalom összefüggéseit kell vizsgálnunk. Radnóti Miklós *Két karodban* versét sok alkotó megzenésítette, köztük, mint Kadosa-kortárs; Szelényi István és Ránki György, a legtöbben nyugodt, kellemes hangvételt választottak hozzá. (Kerényi, 1986, illetve Fekete, 2012). Kadosa Pál azonban másként értelmezhetette a művet. Ha a három vers relációját tekintjük, a lírai én a második vers haldoklója. Utolsó kapaszkodót keres az életbe, mert retteg a haláltól, ami elkerülhetetlenül közeleg felé. Az egyetlen biztonság a kedves két karja, ami, ha össze akarjuk kapcsolni a verseket, a Balladában a takaró havat is jelentheti. Felhangzik a „gyermek” metafora, az elbeszélő vágya a gyermeklét. A gyerek szabad, a gyerek

megvigasztalódik, ha átölelik. A mesélő úgy érzi, hogy ilyenkor visszatérhet ahhoz a gondtalan, tudatlan, boldog állapothoz, mint, ami gyerekként egykor az övé volt. Azonban mégsem lehet teljes jogú gyerek, hiszen a halálálfélelmet felnőtt mivoltában, tudatosan értelmezi, így a gyermeki és felnőtt állapot közti tehetetlen létbe kerül. A két kar nem igazán ad szeretetteljes közeget, a kedves, akinek két karjába vágyik, passzív szemlélő, jelenléte nem bizonyított. A mentsvár, amit a másik nyújthat, könnyen lehet, hogy képzelt, esetleg haldoklás közbeni hallucináció. A versben a csendes, nyugalmas elmúlás helyett pánikot láthatunk. A haláltusának hirtelen szakad vége. A lírai én nem elszunnyad, nem elmúlik, hanem egyenesen átesik a halálon a hosszas szenvedés végén. Ezt az eseményt egy álmhoz hasonlítja, de mind a zenéből, mind a szövegből hiányzik a nyugodt, szép álom hangulata, az abban történő megpihenés.

Összegzés

Kadosa Pál zeneszerző és pedagógus nagy szerepet játszott a modern zene magyarországi fejlődésében és népszerűsítésében. Művei közül kiemelkedőek a versmegzenésítések, mikben előszeretettel használta a magyar irodalom nagy költőinek műveit. A *Három Radnóti dal* zenei műremek, bár kevésbé ismert, ritkán játszott, mind zeneileg mind tartalmilag helye van a huszadik századi európai dalrepertoárban.

A dalok kapcsolata nemcsak zenei, hanem irodalmi alapon is nyugszik, Kadosa Pál a megzenésítéssel kiemelte és szinte tálcán kínálta a versek tartalmát. Szokatlan zenei megoldásai a huszadik század újító zenei irányzatait és a zeneszerző egyéniségét tükrözik, különösen figyelemreméltó ez a Két karodban című záródalban, amely az akkori és jelenlegi „trendekkel” is szembeszegül. Dolgozatomban, a dalokra történő figyelemfelhívás mellett, e jelenséget vizsgálja.

Források:

Ábrahám Mariann (2003): 100 éve született Kadosa Pál. *Parlando* 2003/1
<https://www.parlando.hu/2016/2016-4/Abraham-Kadosa.pdf> (utolsó letöltés: 2024. 12. 19.)

Bieliczky Éva (1980): Emlékezzünk Kadosa Pál zeneszerzőre, zongoraművészre, pedagógusra. Beszélgetés Kadosa Pál zeneszerzővel 1980. 06. 01. (Kadosa Pál 120/40, 2.).

Parlando, 2023/4 https://www.parlando.hu/2023/2023-4/Kadosa_Pal-120.pdf (utolsó letöltés: 2024. 12. 19.)

Breuer János (2023): Kadosa Pál köszöntése (Kadosa Pál 120/40, 1. [Parlando 1963/9, 1-2.]). *Parlando* 2023/4 https://www.parlando.hu/2023/2023-4/Kadosa_Pal-120.pdf (utolsó letöltés: 2024. 12. 19.)

[BMC Magyar Zenei Információs Központ és Könyvtár]: Zenemű-adatbázis. Három Radnóti-dal. <https://info.bmc.hu/index.php/zenemuvek/1112895409-harom-radnoti-dal> (utolsó letöltés: 2024. 12. 19.)

Dalos Anna (2003): *Kadosa Pál (Magyar zeneszerzők 26.)*. Budapest, Mágus Kiadó.

[Fidelio] (2003): Kadosa Pál. *Fidelio* 9. sz. 2003. 09. 01. <https://fidelio.hu/klasszikus/kadosa-pal-133795.html> (utolsó letöltés: 2024. 12. 19.)

[Kadosa Pál] (1990). In: Kenyeres Ágnes (főszerk.): *Magyar Életrajzi Lexikon* <https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/Lexikonok-magyar-eletrajzi-lexikon-7428D/k-760F2/kadosa-pal-76124/> (utolsó letöltés: 2024. 12. 19.)

Karsai László – Szita Szabolcs (1994): Magyarország német megszállása és a zsidóság. In: *Holokaust Magyarországon*. Budapest, Magyar Auschwitz Alapítvány, Holocaust Dokumentációs Központ, 34–44.

Király László (2021): A zsidó kultúra hatása a magyar zeneszerzésre. *Restancia, Független Zsidó Tudományos Folyóirat* 4. sz. 2021. 06. 04. <https://www.restancia.hu/muveszet/kiralyl-zsidokultura.html> (utolsó letöltés: 2024. 12. 19.)

Ránki György (2012): Két karodban. In: Fekete Mária (összeáll.): *A magyar dal mesterei I.* Budapest, Kortárs ZeneMűhely, 64-65.

Szelényi István (1985): Két karodban. In: Kerényi Miklós György – Kerényiné Kéri Margit: *Énekiskola III.* Budapest, Editio Musica, 110-111.

Vígh Éva (2016): Farkas. In: *Állatszimbólumtár*. Budapest, Balassa kiadó, 90-96.