

Hovánszki Mária  
CSOKONAI ÉS AZ ÉRZÉKENY ÉNEKELT DALKÖLTÉSZET

CSOKONAI KÖNYVTÁR  
(Bibliotheca Studiorum Litterarium)

53.

SZERKESZTI  
Debreczeni Attila  
Dobos István  
Imre Mihály  
S. Varga Pál

ALAPÍTÓ SZERKESZTŐK  
Bitskey István  
Görömbei András

A címlapon részletek találhatók A *Reményhez* című Csokonai-dal kottáiból. *Pataki dallamtár* (1837, Sp. Nkt. Kt. 1761, 4a); Mindszenty Dániel: *88 Eredeti Magyar Dal Fortepiánóra* (1832, MTAKK Irod. 4r. 324, 61. sz.); Tóth István: *Áriák és Dallok* (1832–43, MTAKK RUI 8r. 63, I/1 sz. 1. o.)

Hovánszki Mária

CSOKONAI ÉS AZ ÉRZÉKENY  
ÉNEKELT DALKÖLTÉSzet



Debreceni Egyetemi Kiadó  
Debrecen University Press  
2013

A kötet az MTA-DE Klasszikus Magyar Irodalmi Textológiai  
Kutatócsoport programja keretében jött létre.

Lektorálta  
DOMOKOS MÁRIA

© Debreceni Egyetemi Kiadó, 2013  
beleértve az egyetemi hálózaton belüli elektronikus terjesztés jogát is

ISSN 1217-0380  
ISBN 978 963 318 396 0

Kiadta: a Debreceni Egyetemi Kiadó, az 1795-ben alapított  
Magyar Könyvkiadók és Könyvterjesztők Egyesülésének a tagja  
Felelős kiadó: Karácsony Gyöngyi főigazgató  
Műszaki szerkesztő: Juhászné Marosi Edit  
Terjedelem: 23,25 A/5 ív  
A nyomdai műveletek  
a Debreceni Egyetem sokszorosítóüzemében készültek, 2013-ban  
[www.dupress.hu](http://www.dupress.hu)

# TARTALOM

Előszó.....	7
<b>A MAGYAR ÉRZÉKENY ÉNEKELT DALKÖLTÉSZET.....</b>	<b>11</b>
1. Az énekelt költészet fogalomtörténeti alapvetései .....	11
2. Kitekintés a 18. századi nyugat-európai dalirodalomra .....	21
3. Az énekelt dalok divatja, avagy a fordítás kényszere	
a 18. század végén.....	29
3.1. Szöveg- vagy énekvers? .....	29
3.2. Különböző felekezetiesség – különböző hozzáállás.....	33
3.3. Az érzékeny énekek népszerűsége .....	39
4. Az énekelt dalok kanonizálása az „utile et dulce” nevében	45
4.1. Erkölc- és szívnemesítés .....	45
4.2. Társasági divat vagy tudós hazafiság?.....	52
5. Az érzékeny énekelt dalköltészet dallamai .....	61
5.1. Nyugat-európai, érzékeny-klasszikus dallamok .....	61
5.2. A verbunkos, avagy az érzékeny magyar zenei stílus....	66
6. Az érzékeny dallamvilág hatására megújuló	
strófa- és sorszerkezetek.....	76
6.1. A gáláns-rokoko énekköltészet formavilága	
(1750/60–1780) .....	76
6.2. Az érzékeny énekelt dalköltészet formái .....	83
<b>A KÉTSZERES VERSELÉS KIALAKULÁSA</b>	
<b>AZ ÉNEKELT DALKÖLTÉSZET JEGYÉBEN.....</b>	<b>89</b>
1. Előljáróban.....	89
2. A „csinosb rend” szükségszerűsége, avagy az énekelt	
dalok szerepe a kétszeres verselés történetében .....	93
3. A nyugat-európai és a kétszeres verselés kapcsolata .....	98
4. A versújítás zenei-metrikai tényezői .....	102

5. A dallamkövetés prozódiai szabályai a 18. század végén.....	110
6. A trocheusi és jambusi nóták mint a hagyományteremtés eszközei .....	115
7. A „szabálytalanabb” metrumok dallamai .....	122
8. Forma és metrum konnotációjáról .....	125
CSOKONAI ÉNEKELT KÖLTÉSZETE .....	129
1. A Csokonai-dallamokról és azok forrásairól .....	129
2. A rendszerezés lehetőségeiről.....	133
3. Csokonai az énekelt költészetről .....	136
4. Csokonai énekelt költészetének pragmatizmusa.....	146
4.1. A magyar nyelv és zene ügye.....	146
4.2. Az antik-időmértékes költemények megkedveltetése....	153
4.3. Terjesztés és népszerűsítés, avagy az olvasóközönség megnyerése.....	155
4.4. Reprezentáció .....	158
4.5. Szórakoztatás .....	162
5. Csokonai énekelt verseinek prozódiaja .....	170
5.1. Szorosan dallamkövető, azaz határozatlan vagy váltakozó metrumú versek.....	176
5.2. Szövegversként is metrizálható versek.....	179
5.3. Kitekintés, avagy a Csokonai-dalok továbbélése .....	183
TÁBLÁZATOK .....	187
1. Betűrendben .....	188
2. Versnemek szerint.....	193
3. Dallamok, azaz zenei stílusok szerint .....	198
4. Elit – populáris megoszlás szerint.....	203
5. Műfajok, műformák szerint .....	209
KOTTÁK .....	215
1. A kötetben elemzett korabeli dallamok .....	215
2. A Csokonai-versek dallamai.....	242
Bibliográfia .....	349
Névmutató.....	365

# ELŐSZÓ

E könyv alapjául a 2009-ben befejezett disszertációm szolgált,<sup>1</sup> melyet az opponensi vélemények figyelembevételével némileg módosítottam.<sup>2</sup> Itt és ezúton szeretnék köszönetet mondani a Debreceni Egyetem Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézetében működő Felvilágosodás kori kutatói műhelynek, ahol a különböző hozzászólások sokszor segítettek a téma újabb és újabb szempontú továbbgondolásában. Külön hálával és köszönettel tartozom Debreczeni Attilának (DE) és Domokos Máriának (MTA – BTK ZTI), akik témavezetőként éveken át figyelemmel kísérték a munkámat, és kritikai megjegyzéseikkel nélkülözhetetlen segítséget nyújtottak az egyes fejezetek, illetve a könyv egészének megírásához. Továbbá köszönöm mindazon könyvtáraknak és kéziratáraknak a szíves segítséget, ahol a szerteágazó forrásanyag feltárását végeztem. Végezetül köszönöm a férjemnek a sok-sok informatikai segítséget (és türelmet), többek között azt, amit a kottaszerkesztéshez és a hanganyag gondozásához nyújtott, hogy a Csokonai-dalok egy-egy értelmezése ezentúl hallható is legyen a „kegyes olvasók”, az „érdemes publikum” számára.

E monográfiában arra teszek kísérletet, hogy Csokonai poézisén keresztül az énekelt lírának a 18–19. századforduló irodalmában betöltött szerepét, miértjét és mikéntjét feltárva újabb értelmezési lehetőségekkel gazdagítsam irodalomtörténeti tudásunkat. A szö-

<sup>1</sup> A PhD-értekezés korábbi változata a *Csokonai Vitéz Mihály énekelt költészete* című elektronikus kritikai kiadás bevezető tanulmányaként már megjelent (Csokonai Vitéz Mihály összes művei. Sajtó alá rendezte, a bevezető tanulmányt és a jegyzeteket írta Hovánszki Mária, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2009).

<sup>2</sup> Jelen publikáció a TÁMOP 4.2.1/B-09/1/KONV-2010-0007 számú projekt támogatásával készült.

veg és dallam egyidejű kapcsolatán alapuló énekelt költészet ket-tős létmódja miatt mindig is mostohagyermek volt az irodalom-történet-írásnak, hiszen az szinte a kezdetektől kizárólag a szöveg medialitására építve nehezen értelmezte (és értelmezi) az irodalom és zene eltérő közeget egyesítő, szöveg és dallam egyidejű kapcsolatán alapuló énekelt költészetet.

A 18. század végének énekelt dalköltészete a fennmaradt tete-mes dallamanyag ellenére, paradox módon, különösen kevés figyelmet kapott az irodalomtörténetben. Igaz, nyilvánvalóan kor-szakhatár, hiszen több szempontból is választóvonalat képez a régi magyar irodalom énekversei és a 19. század szövegversei között. Mindamellet e két, egymástól távolabb eső történeti korszakot látszólag könnyebben interpretálja az irodalomtörténet, hiszen mindkettőnél a szöveget emeli a középpontba. Az előbbiekre a többségében elveszett dallamok miatt tekinthet szövegversként, az utóbbiak ebbéli kanonizációja pedig a romantika korának poé-tikai, esztétikai háttere mellett akkor is természetes és nyilván-való, ha a népdalok divatja miatt a lírai költemények jó része egészen a 19. század végéig dallammal terjedt, illetve ha a versek metrikáját többnyire még ekkor is egy-egy dallamritmus határoz-ta meg.

Mivel az énekelt költészetet elsősorban az irodalomtörténet részének tekintem, a korabeli dallamok leírásával, értelmezésével (bizonyos esetekben zenetudományi módszerek bevonásával is) az énekeknek a korabeli literatúrában betöltött szerepét vizsgálom.<sup>3</sup> A 18–19. század fordulójának énekelt dalköltészete többszörösen is indokolja ezt a hozzáállást: a literátorok irodalmi rendszerekben gondolkodtak, irodalmi műfajjává „emelve” próbálták kanonizálni az énekelt dalokat, illetve mivel ekkor a poézis kifejezésbeli meg-újítása rendkívül fontossá vált, a költemények többségét akkor is a szövegre figyelmeztetve írták, ha azokat közben valamilyen dal-lamhoz igazították. Mivel interpretációm hangsúlyozottan törté-neti jellegű, a műfaj irodalmi és kultúrtörténeti helyének és sze-

<sup>3</sup> Bár a műfaj nyilvánvalóan zene és irodalom határterületén áll, interpretációnk mindig kényszerűen elmozdul az egyik irányba, hiszen egy darabot szükségszerűen vagy énekelt költészetként, vagy vokális zeneként értelmezünk.

repének a megértéséhez nem kívántatik feltétlenül zenei jártasság. A zenéről mint olyanról, elsősorban fogalomtörténeti összefüggésben beszélek, azaz olyan jelenségnek tekintem, melynek tartalmát a különböző hagyományokhoz és iskolákhoz, illetve különböző filozófiai-esztétikai rendszerekhez és irányzatokhoz való kötődés határozza meg.

Bár eredetileg kizárólag Csokonai énekelt költészete szolgált volna témául, a kutatás közben előkerülő problémák újabb területek felé irányították a figyelmet. Egyrészt az énekelt versek mélyreható strukturális elemzésekor nem várt összefüggésekre bukkantam a korabeli érzékeny énekelt dalok és a magyar nyelvű nyugat-európai, illetve szimultán verselési mód meghonosodása között, másrészt az érzékeny énekelt dalköltészetet illetően (hiánypótlás gyanánt) szükségessé vált egy tágabb kontextuális és eszmetörténeti rendszer felvázolása is. A monográfia – ezeket a témákat is kifejtve – három fejezetből épül fel.

Az első rész a korabeli magyar nyelvű érzékeny énekelt dalköltészet mibenlétét tárja fel, a második az énekelt költészet gyakorlati megvalósulásából származó versújítást járja körül, a harmadik részben pedig Csokonai énekelt költészetének értelmezésére teszek kísérletet. A kutatás alapjául szolgáló adattár azonban (melybe Csokonai énekelt költészetének dallammal együtt fennmaradt darabjait gyűjtöttem egybe) terjedelmi okokból, e könyvből hiányzik.<sup>4</sup> Am mivel (főként) a metrikai-prozódiai értelmezéshez elengedhetetlenek a dallamok, a mellékletben a dalok egy-egy kottája is megtalálható.<sup>5</sup> A mellékletek számozása a következőképpen alakul. Az első és második fejezethez kapcsolódó, azaz a nem Csokonaitól származó énekek kottái és azok szerkezeti elemzéseiről római számokkal vannak ellátva. Ezután következnek arab számozással a Csokonai-dallamok, illetve az azokhoz kapcsolódó szerkezeti és prozódiai elemzések.

<sup>4</sup> A dallamok fotómásolatait lásd a DVD-n, illetve felsorolásszinten HOVÁNSZKI, 2006.

<sup>5</sup> A könnyebb olvashatóság kedvéért a mellékletekben nem az eredetiktől készült fotómásolatok, hanem beszerkesztett kották találhatóak, melyek azonban több forrásból származnak, így formailag nem egységesek.

A mellékletekben közreadott Csokonai kották hangzó anyaga, mely a *Csokonai Vitéz Mihály énekelt költészete* című DVD-n elektronikus kritikai kiadás formájában már megjelent, elérhető az MTA–DE Klasszikus Magyar Irodalmi Textológiai Kutatócsoport honlapján: [irodalom.arts.unideb.hu/kutatás/csokonai/](http://irodalom.arts.unideb.hu/kutatás/csokonai/).

# A MAGYAR ÉRZÉKENY ÉNEKELT DALKÖLTÉSNET

„[...] tudom azt, hogy a' Nóták olyanok, mint a' Komédiák, és Románok, mellyek annál kedvesebbek, mennél újabbak, a' régiek pedig már tsak azért-is nem olyan kedvesek, hogy régiek. [...] Azért minthogy én a' mái Emberek nem pedig a' régiek számára írtam; a' mái nem a' régi gusztust követem.”<sup>6</sup>

## 1. Az énekelt költészet fogalomtörténeti alapvetései

Az énekelt költészet műfajtörténeti tudásunk szerint a költészet legősibb létmódja. A költészet születését a művészetek keletkezésével foglalkozó elméletek Arisztotelésztől napjainkig kivétel nélkül az énekelt előadásmódhoz kötik. Bár a műnemek között elsősorban a *lyra* ('lant') neve utal zenei fogantatásra, a szövegek éneklése jó ideig bizonyíthatóan a *történeti-epikus* énekeknel is általános volt. A *drámai műnem* „zeneiségétől” most eltekintek, hiszen az antik görög tragédiák és komédiák feltételezett énekbeszédét csak a 16. században kialakuló opera élesztette fel újra – és bár a *dramma per musica* korai szerzői a szöveget állítva középpontba egyfajta énekbeszéd megkomponálására törekedtek, a műfaj zenei jegyei hamar az irodalmiak fölé kerekedtek, és az opera (a librettók milyenségétől, illetve az elméleti összművészeti törekvésektől függetlenül) a 17–18. századra végérvényesen zenei műfajjává vált. A 18. században a műnemi rendszerben még általánosan megtalálható *didaktikus költészet* szempontunkból szintén érdektelen, mivel a tanköltemények akkor is eredendően szöveg-

<sup>6</sup> GÁTI, 1802, 13.

versként születtek, ha tanítási gyakorlattól függően akár énekeltek is őket. A dallam ebben az esetben csak a memorizálást volt hivatott segíteni, azaz szöveg és dallam együttélése csupán anynyiban volt hatással egymásra, amennyiben az egyik általában automatikusan előhívta az emlékezetből a másikat.

Bár a magyar irodalomtörténet-írás az énekelt költészetet elsősorban a régi magyar irodalomra vonatkoztatja, és többnyire egységesen kezeli, ezt a nézetet több szempontból is érdemes differenciálni. Az énekelt költészet szűkebb és tágabb jelentéshorizontja mellett a költészet eme létmódjának mind történetiségét, mind írásmódját, mind terjedését-továbbélését tekintve különböző típusai különíthetők el.

*Tágabb értelemben* a megnevezés a valaha dallammal együtt élt összes verset magában foglalja, függetlenül annak műfajiságától, írásmódjától és keletkezési idejétől. Ebben az értelemben a kortárs költészet megzenésített darabjai éppúgy az énekelt költészetet (is) gazdagítják, mint Tinódi 16. századi *Cronicája*, Balassi énekei vagy Petőfi népies dalai. A *szűkebb értelemben* vett énekelt költészetet viszont elsősorban a régi magyar költészetre jellemző *ad notam* utalásos énekek és a 18–19. század azon műdalai alkotják, melyekből az orális használat során általában variánsok képződtek, és amelyek eközben gyakran elveszítették szerzőjük nevét.<sup>7</sup> A szűkebb értelmezési horizont tehát kizárja ama megzenésítéseket, melyek egy szűk olvasói-hallgatói réteg használatára és ismeretére szorítkoztak, vagyis azokat, melyeknek létmódja nem vált „közköltészetivé”, azaz nem terjedtek orálisan és többnyire anonim módon. Bár az énekelt költészet szűkebb és tágabb értelmezése a valódi műdal időbeli kibontakozása miatt többnyire különböző történeti korszakoknak is megfeleltethető, ezek mégsem fedik tökéletesen egymást, hiszen egyrészt a 16. század főúri köreiből is ismertek és énekeltek műdalokat, másrészt manapság is szület(het)nek olyan versmegzenésítések, melyek népszerűsége akár szerzőjüket is elfedi.

Eme szűkebb és tágabb értelmezési horizont mellett, illetve ezzel összefüggésben a versek *írásmódja szerint* az énekelt költé-

<sup>7</sup> A közköltészeti szövegek létmódjáról lásd CSÖRSZ, 2009.

szeten belül három típust különböztethetünk meg. Bár az írásmódok szintén szorosan kapcsolódnak egy-egy történeti korszakhoz, az alkalmi átfedések miatt érdemes külön is számba venni őket. Eszerint a dallamra írt, azaz *dallamkövető versek* alapvetően elkülönülnek a *szövegversként készült*, utólag megzenésített költeményektől. Az ezek közötti *átmeneti típust* azok a költemények képviselik, amelyek attól függetlenül, hogy eredetileg dallamra készültek-e vagy sem, a használat során általában a strófaformának megfelelő dallamszerkezettel párosultak, quasi a használat mintegy dallamkövetővé tette őket. Eme írásmódokkal is összefüggésben, a következőkben az énekelt költészetben belül öt történeti típust különböztetünk meg.

A történeti típusok rövid áttekintése előtt azonban még szükséges kitérni a költemények *ének-* vagy/és *szövegvers* voltára, illetve ezzel párhuzamosan az *ének-*, illetve *dalköltészet* terminus technicus jelentésbeli különbségeire.

A homályba vesző történeti kezdetektől eltekintve azt, hogy egy költemény ének- vagy szövegversként keletkezett és/vagy terjedt tovább, a magyar irodalomban egészen a 19. század elejéig egyrészt a műfajiság, másrészt a befogadók-felhasználók kulturális rétegződése szabályozta. Míg ugyanis az ének- és szövegvers, főként az olvasni tudó magas kultúrközegben mindenkor párhuzamosan létezett egymás mellett, a populáris regiszterben a szövegek többsége (lett legyen az bármilyen műfajú) gyakorlatilag korszaktól függetlenül dallammal együtt élt, hiszen ennek az alapvetően oktató és szórakoztató funkciójú, névtelen közösségi költészetnek a terjedését és memorizálását mindenekelelt a dallam biztosította.<sup>8</sup> Ezen általános zenei létmódja miatt a populáris regisztertől a továbbiakban eltekintek, és az énekelt költészet történeti változatait csak az elit irodalom szintjén vizsgálom. Bár a kulturális regiszterek éles elhatárolása „nemkívánatos” elméleti produktum,

<sup>8</sup> A „nemzeti nyelvű közköltészet (mint a széles tömegeket szolgáló populáris- vagy közkultúra lényeges alkotórésze) a társadalmi elit által létrehozott hivatásos, (sokáig nem is anyanyelvű) írásban rögzített műköltészet és az ún. alávett és kizsákmányolt osztályok, rétegek saját alkotásának tartott szóbeli, anyanyelvű népköltészet között helyezkedik el, mindkettővel szoros kapcsolatban áll.” KÖZKÖLTÉSNET, 1, 24.

jelen esetben ez bizonyos mértékig mégis szükségszerű, hiszen eme kategorizálás nélkül a fogalmi rendszerzés lehetetlen lenne. A közköltészetre tehát a későbbiekben csak ott és annyiban fogok kitérni, amennyit a téma feltétlenül megkíván.

Az ad notam utalásos *énekköltészetre* szöveg és dallam ama együttélése jellemző, ami értelmetlenné teszi a kérdést, hogy melyik komponens a meghatározóbb, hiszen egymással állandó játékokban állva mindkettő szüntelenül kölcsönösen hat(ott) egymásra. Mivel ez jellemzi a régi magyar irodalomnak nevezett történeti korszak verstermésének nagy részét, a régi magyar költészet dallamra írt és énekelt verseit általában *énekek* nevezzük. Ezzel szemben a 18. század végén megjelenő *dal* mint műfajmegjelölés, már eredendően szövegverset és nem énekelt költeményt jelent. Ám annak ellenére, hogy a dalköltészetet egyértelműen a szöveg elsőbbsége jellemzi, ez bizonyos időszakokban nemhogy nem jelentett teljes függetlenséget a dallamtól, de a 18–19. század fordulóján a zenei ritmus – paradox módon – korábban soha nem tapasztalt hatást gyakorolt a szövegek metrikájára. *Ének* és *dal* terminus technicus eme különbségeiből adódóan a 18. század végéig inkább ének-, a 19. századtól viszont már inkább dalköltészetről beszélhetünk.

Az énekelt költészet öt „korszakra” való *történeti tagolását* a kronologikus rend mellett a versek különböző írásmódja és létmódja, illetve a zenének a versformára és metrumra gyakorolt hatása indokolja. Mivel az egyes történeti típusok-korszakok ismertetésének célja az érzékeny énekelt dalköltészet térbeli-időbeli elhelyezése, az énekelt költészet különböző megjelenési formáit alább eltérő részletességgel tárgyalom. Az előzményeket részletesebben, az érintett korszak után következőket pedig jóval rövidebben, csak legtipikusabb jegyeik említésével mutatom be.

Az énekelt költészet első korszakát, a *hagyományos énekköltészetet* a 18. század közepéig-második harmadáig datálhatjuk. Erre elit és populáris regiszterben egyaránt az *ad notam* utalásrendszer volt jellemző, vagyis a versírást szöveg és dallam kölcsönös egymásrautaltsága, egymásra hatása jellemezte. A dallamok ekkor még többnyire „csak” szöveghordozók voltak, azaz általában több szöveghez tartoztak, és mindenekelőtt a szövegek memorizálását,

terjedését voltak hivatottak segíteni.<sup>9</sup> Az énekszerzők az adott strófászerkezetekhez illő dallamokat tetszés szerint alkalmazták verseik nótájául, melyeket aztán az előadók is viszonylag szabadon variáltak, a szöveghez nyújtva vagy rövidítve a hangokat. A régi énekköltészet alkotásmódjára tehát tökéletesen áll Vargyas Lajos azon, a magyar népdalszövegek vizsgálatából levont következtetése, mely szerint „a dallamok és a szövegek állandóan alkalmazkodnak egymáshoz. A dallamok ritmikai változásokat szenvednek, variálódnak és egyre jobban illeszkednek ahhoz a szöveghez, amellyel esetleg hosszú időre társulniuk kellett. A szövegeket szintén alakítják, a dallamhoz »pászítják«, jobban illő szavakkal cserélik ki a régit, megváltoztatják a szórendet stb.”<sup>10</sup> Szöveg és dallam ilyen mértékű egymáshoz alkalmazását elsősorban régi dallamaink parlando, rubato jellege tette lehetővé,<sup>11</sup> hiszen a kötetlen ritmus a rájuk írt szövegektől tulajdonképpen csak a kadenciára [rímre] és esetleg a cezúrára való odafigyelést kívánta meg.<sup>12</sup> Horváth Ádám igen szemléletesen írt erről: „És hogy Apáink későbbben vették észre a magyar nyelvnek a tulajdonképpen való metrumra, hangmértékre is igen alkalmas voltát, az lehet az oka: mert mind muzsikájok, mind verseiknek belső érdeme többnyire szomorú volt, és így maga a Muzsika hang, Rhythmus nélkül is megszenvedte a változó törvényt, s olyan tactust ejtettek,

<sup>9</sup> A dallam irodalomtörténeti szempontból kiemelt szöveghordozó funkciója nem jelenti azt, hogy szöveg és dallam külön értelmezhető, hiszen ezek ebben az esetben létmódjukból adódóan elválaszthatatlanul összetartoztak.

<sup>10</sup> VARGYAS, 1952, 15.

<sup>11</sup> Kreskay Imre is valószínűleg ezt a parlando előadásmódot írta körül a következőképpen a *Magyar Ódák avagy Énekek* című gyűjteményes kötete előljáró beszédében. „Oly elmés verseknek énekelgetésével zengedeztek nyelvei érdemes emlékezetű nagy eleinknek, még mikor a Tanais partjáról e boldog földre költöztek [...] De szinte mind szomorúak valának őseink nótái. Nem csuda: üldöztettek szüntelen, és öldöztek. Egy véres csatából meg sem pihenvén, más ellenségnek voltak meggyőzői. A Diadalomi verseket éneklésekben is illetődve emlegették Bajnoki Pajtásoknak eseteket.” KRESKAY, 1788, 2a.

<sup>12</sup> 17. századi énekeink ritmus- és strófászerkezetét az RMDT II. kötetében Papp Géza elemezte átfogóan. A dallamsorok zenei ritmusának pontos leírása és számbavétele mellett a különböző strófászerkezeteket sor- és szótagszámmal határozta meg. Az azonos szótagszámú sorok ritmusai szövegtől függetlenül a legváltozatosabb képleteket mutatják. Lásd PAPP, 1970.

amilyen volt a szó.”<sup>13</sup> Egy másik írásában a következőképpen jellemezte a régi dallamok és szövegek kapcsolatát: „A hajdani Magyaroknak siralmas énekeik, sőt még a táncnótáik is megengedik a nagyon szabad kötésű verseket, csak hogy azokban kivált a sorok végén előforduló hangcsavarításokra s keserves formabilentésekre legyen vigyázat. Ilyet írtam ezelőtt négy esztendővel a Rákóczi nótájára. [...] A más némely idegen nemű énekeknek, melyek a régiektől maradtak reánk, mivel sokszor szabad akarat szerint csinálunk taktust, ott a hangmértékeket is szabadabban változtatjuk.”<sup>14</sup>

A szövegszerű, parlando előadásmód gyakorlata olyan erős volt, hogy ha a 17. századból vagy korábról datált idegen eredetű, metrikus lejtést sejtető dallamokat (akár zsoltár-, akár táncdallamokat), miként azt Papp Géza megállapította, „eredeti alakjukban honosították is meg nálunk, a nehezebb ritmusokat, dallamfordulatokat, amelyek a magyar ritmus- és melódiaérzektől távol álltak, a tömegek már eleve torzítva, illetve módosítva sajátították el. [...] Az állandó ellenőrzéstörekvés hiánya azután a változatos ritmusképletek teljes felbomlásához vezetett.”<sup>15</sup> Szöveg és dallam ilyenén együttélése a régi magyar dallamok parlando jellege miatt ritkán befolyásolta a hagyományos, szótagszámláló magyar versrendszert.<sup>16</sup> Mivel a 18. század közepéig egy-két kivételtől eltekintve a

<sup>13</sup> HORVÁTH ÁDÁM, 1814, 403.

<sup>14</sup> HORVÁTH ÁDÁM, 1787, 197–198.

<sup>15</sup> PAPP, 1970, 171–172. Erre vonatkozóan lásd pl. Tótfalusi Kis Miklós *Psalteriumának előljáró beszédét* (1686), melyben a szerző kikelt a dallamok torzítása ellen. (In: KENYERES, 1964, 90–93.)

<sup>16</sup> Bár az énekek többségét még a régi dallammintákat követve írták, a hangsúlyos verselésű, négyesrímű felező 12-esekre jellemző régi magyar, parlando dallamok nyugat-európaira cserélésével az elit már a 18. század elején a Gyöngyösi- és Balassi-strófákban is próbálkozott. Erre mutatnak a főurak Gyöngyösi-formájú énekeiben egyre gyakrabban felbukkanó jambikus és trocheusi lábak (lásd Esterházy Pál *Énekeskönyvének szerelmi és táncdalokat tartalmazó második részét*. RMKT, XVII/12, 547–622.), illetve ezen énekszerzők ritka verstani megjegyzései is. Radvánszky János például *Éltessen az Isten jó egészségben...* kezdetű éneke elé a következő megjegyzést írta: „Ez nem versszerzőnek találmanya, hanem Cupido nyughatatlanságában fetregő egy árva személy levelinek más nyelvből ez versekben való hozatása; kikben nem hogy hízelkedett volna magának, de sok affectusok kin hagyásával temperálta, az mint lehetett őket, notáját egy francia énekhez szabván.” (RADVÁNSZKY, 1905,

külföldről átvett kötött ritmusú, metrikus dallamok a magyar zenéhez és versrendszerhez alakulva honosodtak meg, a hagyományos énekköltészetben ezek metrikája az időtartambeli mértéket tekintve nem befolyásolta a magyar költészet prozódiját.<sup>17</sup> (Az más kérdés, hogy az ütemekbe rendezett szótagszámlálással olyan tipikus magyar formákat alakítottak ki, mint például a 12(5+6)–12–12–6 szótagból álló ún. „magyar szapphikus” strófa.)<sup>18</sup>

Az énekelt költészet következő korszaka a *gáláns, rokokó énekköltészet*<sup>19</sup> az 1750–1760-as és az 1780–1790-es évek közé esett, amikor is a korabeli nyugati dallamok addig nem tapasztalt mennyiségi átvétele indult meg hazánkban. A gáláns, rokokó énekköltészet mind írásmódjában, mind dallamhasználatában átmenetet képez a hagyományos énekköltészet és a század végi érzékeny énekelt dalköltészet között. Ekkor ugyanis emellett, hogy az újabb, idegen dallamok szoros, táncos lüktetésű ritmikáját többnyire már

33.) A Teleki Miklós által Radvánszky Jánosnak 1730-ban Mantuából ajánlékba küldött *Menyekzői Játék* is egy egészen új énekformát váltakoztat hagyományos négyesrímű 12-es strófákkal (88443 / aabbx; a völegény szólama – 12 12 12 12 / aaaa; a menyasszony szólama). Lásd RADVÁNSZKY, 1905, 78–82.

<sup>17</sup> Ezt, a mind a ritmust, mind a dallamot szabadon használó énekmódot Verseghy Ferenc egy egyházi énekkel és *Rikóti Áriájával* az alábbi módon jellemezte: „Jól meg kell figyelni, ebben [ti. *Rikóti Áriájában*] és a hasonló dalokban ugyanaz az ütemkezdemény van, mint amelyet én ebben az áriában zenei jegyekkel tudatosan megkülönböztettem, de majd ezeket, majd azokat a hangokat nyújtják, vagy gyorsítják, miként a lelkiállapot diktálja. Sőt igen gyakran hallhatók olyan lányok, akik saját érzéseiket amiként eszükbe jutnak, egészen azzal a beszédmóddal adják elő, amelyen általában beszélni szoktak, majd mellé, ilyen vagy olyan, szinte tetszés szerint kitalált dallamot énekelnek úgy, miként ha maguk dalosok is és költők is lennének. Fölhozható itt más dal is példaként, amelyet a magyar nép a szentostya fölmutatásakor csaknem az egész országban énekel: *Üdvöz légy Krisztusnak áldott szent teste...* Ezekből én olyan következtetést mernék levonni, lehetséges, hogy a nép a táncban a zenei ütemet érzi is és követi is, mivel azt a saját e művészetben valamennyire jártasabb zenészekről hallja, de az éneklésben és a vele szoros kapcsolatban lévő költészetben magára hagyatva, csaknem teljesen nélkülözi az ütemet.” VERSEGHY, 1817, III/6, 662–663.

<sup>18</sup> Erről részletesen lásd CSOMASZ TÓTH, 1967, 173–205.

<sup>19</sup> A kettős megnevezést az énekköltészet esetében szükségesnek tartom, hiszen a két fogalom ugyanazon jelenség más-más aspektusát emeli ki. Míg a *rokokó* a formaművészetet hangsúlyozza, a *gáláns* inkább az ennek hátterében meghúzódó társadalmi hatásokra vonatkozik.

megtartották, még a hagyományos énekköltészet szokása szerint kontaminálták, variálták, díszítették vagy egyszerűsítették a melódiákat. Bár ezeket a rokokó és érzékeny-klasszikus melódiákat már korántsem használták olyan kötetlenül, mint az annak előtte jellemző volt, az énekelt költészet következő korszakához, azaz a 18. század végének dalköltészetéhez képest még mindig viszonylag szabadon kezelték azokat felhasználóik. A hagyományos énekköltészet parlando dallamaihoz képest az apró ívekből, szekvenciákból, variációkból épülő rokokó dallamok formavilága egészen új strófászerkezeteket hívott életre. Ezeknek a dallamoknak a használata, miként azt Faludi Ferenc és Amade László költészete mutatja, a magyar lírában addig ismeretlen, rövid sorokból álló, heterometrikus, belső rímekkel játékosan töredezett strófászerkezeteket eredményezett. A ritmushoz való alkalmazkodás igénye pedig megteremtette azt a „bizonyos” mértéket Faludi és Amade lírájában, amit már a 18. század végén felismertek literátoraink, és ami néhány évtized múlva a versújítás egyik alapját képezte. Fontos azonban, hogy a gáláns énekköltészet eme formaújítása, azaz hogy a hagyományos szótagszámláló-ütemhangsúlyos versekben a zenei ritmus követése nyomán megjelentek antik-időmértékes és nyugat-európai újmértékes verslábak is, nem volt tudatos törekvés. Mindez elsősorban a korabeli nyugat-európai dallamok ritmusának viszonylag autentikus leképezéséből származott.

A harmadik korszak, melynek részletes kifejtése tulajdonképpen a könyv témája, az 1780–1790-es évektől körülbelül az 1820–1830-as évek közepéig tartó *érzékeny énekelt dalköltészet*. Bár az énekelt költészet lényege az előző évtizedekhez hasonlóan ekkor is a szövegek éneklése-énekeltetése volt, egyrészt a költők elméleti és gyakorlati inspirációja, másrészt a tudatos vers- és formaújítás ezt a típust élesen elkülöníti az énekköltészet korábbi megjelenési módozataitól. A vers- és formaújítás jórészt annak volt köszönhető, hogy a literátorok lehetőségük szerint meglehetősen rigorózan ragaszkodtak az átvett dallamok eredeti formájához. Az elit énekelt költészet ekkor már elsősorban a korabeli nyugat-európai, zongorakíséretes műdal hazai megfelelője kívánt lenni, ami nehezen volt összeegyeztethető a régi magyar dallamokkal, illetve az azokra jellemző parlando előadásmóddal. Az új,

nyugat-európai dallamok kötött (vagy kötöttebb) követése az adott melódia szerkezetétől és ritmusától függően vagy viszonylag szabályosan ereszkedő/emelkedő verssorok írását, azaz trocheusi vagy jambusi mértéket kívánt meg (ez éppúgy alapulhatott szóhangsúlyon, mint időtartambeli kvantitáson), vagy egészen egyedi ritmusképleteket eredményezett. Mivel bizonyos strófáknak ugyanúgy megvoltak a dallamkliséi, mint a régi, hagyományos szótag-számláló verseknek, ezeket is többféle dallamra lehetett énekelni. A 8-as és 7-es sorok különféle kombinációira épülő formájára saját bevallása szerint például Horváth Ádám egymaga hét dallamot tudott. A különbség abban nyilvánul meg, hogy ezek az újabb, divatos strófaformák a kötött ritmus használata miatt többnyire már a vers időmértékét is erőteljesen befolyásolták.

Az érzékeny énekelt dalköltészetben szöveg és dallam viszonya is jelentősen megváltozott a korábbiakhoz képest. Az éneket felváltotta a *dal*, amely amellett, hogy mind az antik-humanitas, mind a korabeli nyugat-európai műfajpoétikák szerint lehetőleg dallamot is kívánt, elsődlegesen szövegműfaj volt, hiszen az 1780-as évektől a szövegek ízlésbeli, kifejezésbeli erejének önmagában való megújítása ugyanolyan fontossá vált, mint a különféle formai, metrikai újítások. Az érzékeny énekelt dalköltészet szöveg és dallam olyan szimbiózisát mutatja, amelyben a kettő egyenrangú félként próbált jelen lenni. Éppen ezért a korabeli magyar „műdalköltészet” szöveg és dallam viszonyát tekintve tulajdonképpen paradoxon. Paradoxon abban az értelemben, hogy amellett, hogy saját területén mind a szöveg, mind a dallam a legjobbat próbálta adni, optimális esetben egymás hatását is tovább fokozták. Sőt, mivel ebben az esetben nem utólagos megzenésítésekről, hanem dallamra írt, úgynevezett dallamkövető versekről van szó, a dallamritmus anélkül gyakorolt erőteljes hatást a szöveg metrikájára, hogy annak éppen megújuló kifejezőerejét csökkentette volna. Természetesen a korszak énekelt dalköltészetének nagyobb részében szöveg és dallam aránya vagy az egyik, vagy a másik irányba óhatatlanul elmozdult. Ez a nyugat-európai műdalirodalomban is így volt, csupán az eltérő művelődéstörténeti háttér és írásmód miatt hazánkban másféle eltolódás figyelhető meg. Míg Nyugat-Európában a dallam a zeneszerző intenciójától függően úgy „ke-rekedhetett” a szöveg fölé, hogy annak eredeti formáját nem be-

folyásolta<sup>20</sup> (hiszen a versek megzenésítésekor a szöveg a dallamtól függetlenül, azt megelőzően keletkezett), addig, mivel hazánkban a dallamkövető verseknél a szövegírást megelőzték a dallamok, a költemények formája ezek szerkezetét követte, és alkotótól függően akár a szövegek kifejezőereje is a metrikai újítások áldozatává válhatott. Tipikus példa erre Horváth Ádám költészete, aki az énekek szövegét mindvégig alárendelte a helyes prozódia megvalósításának. Szöveg és dallam párosítása, esetleges átdolgozása nemcsak a literátorok tehetségétől, de elméleti hozzáállásuktól, sőt felekezeti hovatartozásuktól is függött. Hiszen amennyire szélsőséges Pálczi prozódiai elkötelezettsége, éppolyan zseniális Csokonai énekelt dalköltészete, aki jó néhány darabjával valóban elérte a korabeli nyugat-európai műdalirodalom színvonalát. A 18. század végének magyar nyelvű érzékeny énekelt dalköltészete tehát, bár alkotásmódjában tulajdonképpen még a korábbi ének-költészeti gyakorlat *ad notam* utalásos írásmódjához áll közel, szándékát és célját tekintve már a korabeli nyugat-európai műdallal mutat rokonságot.

Az érzékeny énekelt dalköltészetet az 1830–1840-es évektől a *népies dalköltészet* váltotta fel, mely a 19. század végéig datálható. Bár ekkorra a szövegvers a lírai költészet területén is teljes létjogot nyert, mivel a népnemzeti irányzat a népdalok követésére, utánzására törekedett, a költemények éneklése továbbra is rendkívül divatos, sőt természetes volt. Ám a versek dallása ellenére a zeneritmus már sokkal kevésbé, illetve másképp befolyásolta a versek metrikáját, mint az a 18. század végi érzékeny énekelt dalköltészetnél megfigyelhető. Nemcsak azért, mert a dalokat általánosan szövegversként írták, akkor is, ha később dallammal párosulva terjedtek, hanem mert a hangsúlyos kezdetű népies dallamminták főleg az ütemhangsúlyos metrumot erősítették.<sup>21</sup>

<sup>20</sup> Goethe például, saját verseit tekintve, sokkal jobban szerette Zelter megzenésítéseit, mint Schubertéit, mert azokban szöveg és dallam harmonikus arányának megvalósulását látta, míg Schubert dalaiban nézete szerint a zenei kifejezés óhatatlanul háttérbe szorította a szöveg hatóerejét.

<sup>21</sup> Ezzel kapcsolatban lásd Arany Jánosnak *A magyar nemzeti vers-ídomról* című tanulmányát, melyben a költő hosszasan fejtegette a magyar zene és a magyar verselés kapcsolatát. (ARANY, 1998, 310–345.)

Az énekelt költészet ötödik típusa-szakasza, mely talán a *modern énekelt dalköltészet* terminussal nevezhető meg legpontosabban, a 19. század végén kezdődött és egészen napjainkig tart. Ezt a szövegversként született, egy-egy zeneszerző vagy előadóművész által utólag megzenésített dalok jellemzik. Tágabb értelemben a populáris, könnyűzenei együttesek megzenésítései éppúgy ide tartoznak, mint a kortárs magyar komolyzene dalirodalma. Az utólagos megzenésítés természetesen már semmilyen módon nem befolyásolja a szöveg szerkezetét és metrikáját – a dallamritmus csupán kiemelheti a szimultaneitásra hajló magyar nyelvű költemények ilyen vagy olyan verselési sajátosságát, illetve teljesen át is ütemezheti azokat.

Az énekelt költészet történeti típusainak rövid áttekintése után a következőkben a 18. század végi érzékeny énekelt dalköltészet elméleti és eszmetörténeti hátterét, illetve gyakorlati megvalósulását vizsgálom.

## 2. Kitekintés a 18. századi nyugat-európai dalirodalomra

Mivel a 18. század végi magyar nyelvű érzékeny énekelt dalköltészet elsősorban a korabeli nyugat-európai műdalirodalom mintájára keletkezett, illetve annak az üres helynek a betöltésére szolgált, amit ezeknek a daloknak a népszerűsége hívott elő, szükséges röviden felvázolni a nyugat-európai énekelt dalok mi-  
benlétét, esztétikai, elméleti hátterét.

Nyugat-Európában a *Klavierlieder* a 18. század közepétől lettek olyannyira népszerűek, hogy a polgári társas élet különféle formáit is elárasztották. Ekkortól láttak napvilágot azok az *amateur* zenészek igényeit kielégítő zenealbumok, melyek billentyűs kísérettel ellátott egyszerű dalokat tartalmaztak.<sup>22</sup> Zongorakiséretes

<sup>22</sup> Chr. G. Krause 1753–1755-ben két kötetet adott közre *Oden mit Melodien* címmel, melyek zeneszerzői C. Ph. E. Bach, Quantz és a Graun fivérek voltak. Ezt 1767–1768-ban négy újabb kötet követte szintén Krause szerkesztésében (*Lieder der Deutschen mit Melodien*). Ezek mellett a század végéig egymást követték a különböző zeneszerzők által kiadott dalalbumok. Pl. C. Ph. E. Bach: *Geistliche*

dalalbumokat nemcsak zeneszerzők adtak ki, de megjelentek azok az úgynevezett „sperontista” gyűjtemények is,<sup>23</sup> melyekben irodalmárok (Sperontes, Rousseau etc.) társították és adták ki ismert dallamokkal az általuk kedvelt versek szövegeit.<sup>24</sup> A monódikus, valamilyen szólóhangszerrel kísért, kis hangközökű, esetleg hármashangzatokból építkező, szűk hangterjedelmű egyszerű dalok Európában általánosan az 1730-as években jelentkező érzékeny stílus esztétikájának tökéletes műfaji megvalósítói voltak.

Az „érzékenység” mint stílusjelenség, és mint az egész életet átható gondolkodásmód a 18. század közepén bontakozott ki.<sup>25</sup> A korabeli zeneelméleteket éppúgy átjárták a *nemes egyszerűség*, *természetesség*, *igazságosság* általános esztétikai fogalmai, mint az „irodalomelméleti” szövegeket.<sup>26</sup> A zenei *empfindsamer Stil*<sup>27</sup> a barokk pátosszal és affektustannal szemben a személyes érzelmek közvetlen kimondását hangsúlyozta, és a zene legfőbb célját a gondolat, az érzelmek és a szenvedélyek ábrázolása mellett a szív megérintésében és az indulatok mozgásba hozásában határozta

*Lieder und Oden* (1758); Neefe: *Klopstocks Oden* (1776), *Serenaden beim Klavier zu singen* (1777); Hiller: *Lieder der Freundschaft und Liebe* (1774); A. P. Schulz: *Lieder im Volkston* (3 kötet, 1782–1790).

<sup>23</sup> A dallamra való írás e formáját a 18. század végén Sperontes néven publikáló J. S. Scholzéról nevezte el így a szakirodalom.

<sup>24</sup> Rousseau dalgyűjteményének címe is igen beszédes: *Les consolations des miseres de ma vie, ou Recueil d'airs romances et dous par J. J. Rousseau* (Paris, 1781). Rousseau az egyszerű dallamokra többek között Petrarca, Baif, Shakespeare, Rolle és Metastasio szövegeit dolgozta föl.

<sup>25</sup> Az *érzékenység* (*sensibility, sensibilité, Empfindsamkeit*) fogalom jelentéstörténeti változásairól lásd DEBRECZENI, 2009b, 101–130.

<sup>26</sup> „A szépség legszilárdabb alapja minden műalkotás számára az egyszerűség, igazság és természetesség.” Gluck: *Előszó az Alceste partitúrájához* (1767). (In: EŐSZE, 1960, 247.)

<sup>27</sup> Az *érzékeny stílus* részben a rokokó, gálans zenéből, részben pedig vele párhuzamosan fejlődött, majd miután az 1750-es évek táján a kezdeti két irányzat tulajdonképpen összeolvadt, stílusjegyei a klasszikában tetőződtek be. Az egyszerű dallamosságra törekvő *empfindsamer Stil*t jellemző zenei jegyei miatt sokáig általánosan a bécsi-klasszikus zene előfutáraként emlegette a zenetudomány, és csak az utóbbi évek részletesebb, általános esztétikai vizsgálatai ragadták ki e meghatározás bűvköréből. A korabeli dallamokat tipikus stílusjegyeik valóban a klasszikus zene előfutárává teszik, ám esztétikai, gondolati háttérük világosan elkülöníti őket a bécsi mesterek későbbi alkotásaitól.

meg. A felvilágosodás zeneesztétikája az arisztotelészi miméziselmélet újrafogalmazásával a zene lényegét, a többi művészethez hasonlóan a természet utánzásában látta. Ez a természetutánzás azonban a barokk zeneesztetikával ellentétben, mely elsősorban a tárgyak, jelenségek ábrázolására törekedett, már nem a külső világot, hanem az ember belső természetét, az emberi affektusok világát jelentette. Rousseau írta D’Alambert-nek: „A muzsikus művészete – kisszámú kivételtől eltekintve – valóban nem az, hogy a tárgyakat lefesse, hanem az, hogy a lelket hasonló állapotba hozza, mint amelyet a tárgyak jelenléte idézett volna fel.”<sup>28</sup> Mivel a természetesség egyik forrását az emberi beszédben találták meg,<sup>29</sup> a zene beszédszerűségére való hivatkozás nem csak a vokális zene primátusával járt együtt, de a kibontakozó hangszeriskola-irodalom is (Quantz, C. Ph. E. Bach, Geminiani) a beszédszerű, énekelhető dallamosság elsőbbségét hangsúlyozta. Az érzékeny stílus dallamideálja így a polifonikus, lezáratlan, folyondárszerű barokk komponálásmóddal szemben<sup>30</sup> az olyan énekszerű, akkordikus kíséreten nyugvó dallam lett, amely a *szépség és igazság* feltétlen egységét hordozva megfelelt az *egyetemes harmónia* elvének. Az *ésszerűség, a jó ízlés* és a *dallam* primátusának nevében hirdették az egyszerű, periodikus, szimmetrikusan felépített, népdalszerű melódiák örök szépségét. A dallamszerkezettől a közérthetőség és a könnyű befogadás érdekében az új, polgári érzelmesség is népies egyszerűséget, szimmetrikus arányosságot

<sup>28</sup> Rousseau levele D’Alembert-hez. 1754. jún. 26. (Idézi ZOLTAI, 2000, 136.)

<sup>29</sup> „A zenei hangok, félig alakultan, már benne vannak a deklamált szavakban, csak egy kis művészet kell kiemeléskükhöz, főként, ha az érzés naiv és egyszerű, és túláradó szívből fakad.” Batteux: *Cours des belles-lettres* I. rész (*Az igazi művészet a természetet utánozza*, 1747). (In: BARNÁ, 1977, 238.) „Egyedül a valósághoz hű deklamáció avathatja a zenét olyan művészetté, amelynek alapelvei a természetben gyökereznek.” A. E. M. Grétry: *Mémoires ou Essais sur la musique* (1789–1797). (In: SZABOLCSI, 1957, 95.)

<sup>30</sup> „Ami pedig az ellenfűgákat, kettős és tükörfűgákat, szűkmeneteket és egyéb nehéz ostobaságokat illeti, ezek nyilván a barbárság és rossz ízlés maradványai, melyek – gótikus székesegyházaink kapuzatához hasonlóan – csak gyalázatára maradtak fenn azoknak, akiknek elég türelmük volt megalkotásukra.” J.-J. Rousseau: *Lettre sur la musique française*. (Idézi SZABOLCSI, 1957, 74.)

és áttekinthetőséget kívánt.<sup>31</sup> A *rend és a mérték* klasszikus ideálja szerint ítélték meg a korábban használt bonyolult és „zavaros”, aszimmetrikus ritmusokat is, melyek nehéz befogadhatóságuk miatt ellenkezni látszottak a zene gyönyörködtető és szívet megindító funkciójával.<sup>32</sup>

Zene és beszéd társulása mindig is foglalkoztatta a vokális műfajok alkotóit, és az ősi összművészet ideáljának eme közhelye a felvilágosodás esztétikájában központi szerepet kapott. A vokális műfajoknál mintakövetési és kanonizációs szándékkal minduntalan ahhoz az antik művészetszemlélethez nyúltak vissza, melyben a tragédiának és a lírai költeményeknek (sőt a költészetnek általában) a zene szerves része volt,<sup>33</sup> és ahol szöveg és dallam jelentés szempontjából is megbonthatatlan egységet alkotott.<sup>34</sup> A természetutánc mellett, illetve azzal összefüggésben az összművészet lényegéhez való visszatérés miatt került középpontba a *beszédszerűség* elve. Bár a *beszédszerűség*re való törekvés

<sup>31</sup> „Rendszerint jó dallam hiányában hajlanak a zeneszerzők holmi többszólamúságra, mesterkélt kontrapunktra és mindenféle fúgára; szeretnék ugyanis részben a hangszerek zajával, részben verejtékes munkával pótolni az énekükből hiányzó kellemet [...] Holott a lelkek és a szenvedélyek megindítása egészen mástól, az érthető, világos és kifejező dallam ügyes elrendezésétől függ.” Johann Mattheson: *Der vollkommene Capellmeister*. (Idézi ZOLTAI, 2000, 142.)

<sup>32</sup> „A zene és a tánc az időmértéket négy résznél többre sohasem osztja. Rousseau pedig a Dictionaire de Musique Planche B. Fig. X.-ben felvesz egy zeneművet, amelynek az üteme öt negyedrészből áll, amelynek éppen azért a mértéke öt részre oszlik, és azt un chant très bien cadencé-nak nevezi. Telemann pedig, aki szívesen követte a szokatlan dolgokat, az istentiszteletekre szánt zenei műveiben emellett egész kórusokat és más különböző és ehhez hasonló és pedig felemás mértékeket izzadt ki. Az efféle mértékek azonban, amelyek részint zavarosak, részint összefonódásuk miatt igen nehezek, mind az énekeseket és zenészeket, mind a hallgatókat – tanúsítják a tapasztalatok – kifárasztják és gyönyörködtetés helyett, amelyet kelteni tartoznának, unalmat szülnek.” VERSEGHY, 1817, III/6, 607.

<sup>33</sup> „Igen valószínű ugyan, hogy valamikor az eposzokat is zenével festették alá, az meg bizonyos, hogy ugyanez mindig dívott a tragédiákban; mégis a tulajdonképpeni ének annyira hozzátartozott a lírai költemények lényegéhez, hogy az epikus vagy tragikus művek előadásában csak recitativ vagy azzal rokon dallamokat alkalmaztak.” VERSEGHY, 1817, III/7, 749.

<sup>34</sup> Az antik görög zene éthoszelméletéről, melyben a különböző hangsorokhoz, verslábakhoz és ritmusképletekhez meghatározott jelentésrend tartozott, lásd ZOLTAI, 2000, 23–30.

műfajoktól függően a monódia megjelenése óta állandóan jelen volt a zeneművészetben, a „valódi”, „igaz” zene követelményévé csak a felvilágosodás (zene)esztétikája növesztette. A zenét továbbra is *harmónia–rhütmosz–logosz*<sup>35</sup> hármasként határozták meg, a dallamot pedig a tökéletes kifejezés érdekében a költemény szolgálatába állították. Míg a költészetet, táncot, zenét egyesítő antik görög tragédia felújítása Gluck operareformjához köthető, addig a szöveg és dallam „tökéletes egységét” megvalósító líra problémáival főként a berlini daliskola komponistái foglalkoztak. C. Ph. E. Bach, J. J. Quantz és a Graun fivérek Lessinggel, Klopstockkal, M. Claudiusszal, J. H. Voss-szal együtt vitatták meg az énekelt költészet elméleti és gyakorlati problémáit.

Néhány zeneszerző számára a szöveg elsőbbsége olyannyira megkérdőjelezhetetlen volt, hogy megzenésítéseikben saját dallamkompozícióikat is végletesen a szövegnek rendelték alá. J. A. P. Schulz például ezt írta az 1785-ben kiadott *„Lieder im Volkston”*-hoz írt előbeszédében: „A dalszerző végcélja hűségesen ragaszkodni egyetlen jogos szándékához, hogy jóféle dalszövegeket tegyen közismertté. Nem az ő dallamainak dolga, hogy fokozott figyelmet ébresszenek, csakis általuk szükséges, hogy a kiváló költők igéi általánosan elterjedjenek, könnyebben jutván be az emlékezetbe és szívekbe, miután gyakori ismétlésre keltett kedvet a dallamuk, s így járulnak a versek ének ingerével karöltve a társasélet becsült kellemességeihez [...] A dalszerző tehát elveti mindazt a haszontalan cifrázkodást, akár a dallamban akár a kíséretben, ami fődo-logról mellékesre, szavakról a muzsikára téríti a figyelmet, elveti, mint ártalmas fölösleget, az ő jószándékával ellenkezőt.”<sup>36</sup>

<sup>35</sup> „A zene – ahogyan ezt Platón megfogalmazta – *harmóniából, rhütmoszból és logoszból* áll. *Harmónián* hangok szabályozott, racionálisan rendszerbe foglalt kapcsolatát, *rhütmoszon* a zene időrendjét (ez az antikvitásban a táncot vagy a megformált mozgást foglalta magában), *logoszon* a nyelvet mint az emberi ész kifejezését értették. A beszédnyelv nélküli zene ennek folytán redukált, lényegében korlátozott érvényű zenének számított: hiányos létmódja vagy pusztá árnyéka volt annak, ami voltaképpen zenének tekinthető.” DAHLHAUS, 2004, 14.

<sup>36</sup> Idézi MOLNÁR, 1955, 132.

Az érzékeny stílus esztétikája a vokális zene és az egyszerű dallamosság primátusát hirdetve – az instrumentális zene és a harmónia ellenében – valójában a „prima” és „seconda prattica” polémiáját folytatta és bővítette tovább. Az 1600-as években kialakult problémákat más aspektusból megközelítve újabb fogalmi rendszerrel próbálták megragadni, de a tulajdonképpeni vita tárgya nem változott. A 18. század esztétái éppúgy az antik (zene)művészetre hivatkoztak, miként a firenzei Camerata elméletírói és a „seconda prattica” mesterei, akik az ókori görög zene monódikus jellegének felfedezése alapján vallották a szöveg elsőbbségét, és próbálták megvalósítani a beszédszerű dallamosságot a zenei drámákban (operákban) és monódikus madrigálokban.<sup>37</sup> Csupán a hangsúly tolódott el: az énekszerű dallamok immár nem az érzelmek kifejezése, hanem a hallgató szívének megindítása miatt váltak elsődlegessé. A kifejezésesztétika helyett a hatás- és befogadásesztétika került a középpontba.<sup>38</sup>

A hatásesztétika ilyen mértékű előtérbe kerülése a zenében – a természetutánzás és a dallamosság mellett – erősen kapcsolódott a korabeli általános esztétikák morálfilozófiai szemléletéhez is. A 18. századi Nyugat-Európában ugyanis a művészetet mindenekelőtt olyan eszköznek tekintették, amely az egyéni és társadalmi morál fejlődését szolgálja, és a jó és igaz elfogadására neveli az erkölcsöket. Ennek legnépszerűbb képviselői Németországban az úgynevezett populárfilozófusok voltak (Baumgarten, Eschenburg, Sulzer stb.).<sup>39</sup> Mivel az esztétika (*aisztheszisz* = érzékelés) szerint

<sup>37</sup> Az antikvitás pogány-pasztorális költeményeit utánzó, annak „mintájára” létrehozott zenés irodalmi műfajok (dráma, madrigál) mindig a beszéd intonációjából indultak ki. Giovanni Bardi írta a Camerata muzikusainak: „Arra törekedjék a komponálásban, hogy a verset helyesen ültesse át a zenébe, a szöveget a lehető legértelmesebben szavaltassa, s ne engedje, hogy az ellenpont tévútra vezesse. Amennyivel a lélek nemesebb a testnél, annyival nemesebb a szöveg az ellenpontnál.” (Idézi ZOLTAI, 2000, 81.)

<sup>38</sup> „A régi és újabb történelem, a napi tapasztalat, a természet és az értelem bizonyítja, hogy az egyszerű melódia kiválóan alkalmas bizonyos kedélyhullámzások kifejezésére és ezzel a figyelmes hallgatók megindítására.” Mattheson: *A dallam tudományának magva*. (In: BARNA, 1977, 154.)

<sup>39</sup> Természetesen a moralitással áthatott, populárfilozófusok képviselte zeneesztétika iránti ellenérzés korán életre hívta az önelvű mű létjogát hirdető művészetfilozófiát. C. Ph. Moritz például már 1785 és 1788 között írt tanulmányaiban hirdette a l'art pour l'art elvét.

a művészetek lényege – az ember nevelésének érdekében – az érzékenységek ingerlésében, azaz az érzelmek keltésében áll, a század végére, a szenzualizmus hatására, egyes szerzők gondolati rendszerében már azok a művészetek élveztek abszolút elsőbbséget, „amelyeknek közvetlen célja a külső érzékek ingerlése”<sup>40</sup> volt.

Ugyanakkor felismerve, hogy felfokozott hatása miatt a zene veszélyeket is rejt(het) magában, korántsem volt mindegy, hogy milyen muzsikával szelídítik meg az emberek erkölceit. Ez a gondolat az antik éthoszelmélettől kezdve – amely kimondta, hogy mivel a különböző ritmusok és dallamok különböző hatást váltanak ki az emberi lélekből, egyfajta hermeneutika segítségével szabályozni kell a zene használatát<sup>41</sup> – állandóan jelen volt a zeneesztétikában, ám a zene fejlődésével, illetve a paradigmarendszerek változásával a zenei hermeneutika mindig az adott kor gondolkodási rendszerének megfelelő arculatot öltött. A 18. század közepén ez a vokális és hangszeres zene szembeállításában éleződött ki. Az érzékeny-klasszikus stílus esztétái ugyanis a *paideiára* szinte kizárólag a vokális zenét tartották alkalmasnak. Sulzer *A szépművészetek általános elmélete* című lexikonában a zene címszó alatt morálfilozófiai okokból mint haszontalan luxust marasztalta el az autonóm hangszeres zenét,<sup>42</sup> és éppúgy morálfilozófiai okokból, minden más művészetet felülhaladó hathatósága miatt tette az énekes muzsikát a szépművészetek hierarchiájának a csúcsára. Mivel a művészetek célja az érzékekre gyakorolt hatás segítségével (az antik ethoszelméletek örököseként) végső soron a *paideia*, azaz az erényre való nevelés volt, és mivel a művészetek között az ember érzékeire – a hangrezgés fiziológiája miatt – a

<sup>40</sup> VERSEGHY, 1817, III/4, 463.

<sup>41</sup> A Periklész kori Athén zeneesztétikájaként számon tartott elmületről, melynek fő képviselői Damón, Platón, Arisztotelész és Hérakleidész Pontikosz voltak, bővebben lásd ZOLTAI, 2000, 23–43.

<sup>42</sup> „Az utolsó helyre állítjuk a zene alkalmazását pusztá időtöltés és mintegy a játék céljából. Ide tartoznak a koncertek, a szimfóniák, a szonáták, a szólóművek, amelyek általában valamilyen mozgalmas és nem kellemetlen zörejt, vagy finom és szórakoztató, bár a szívet hidegen hagyó csevegést reprodukálnak.” J. G. Sulzer: *Allgemeine Theorie der schönen Künste*. Leipzig 2. kiad. 1773. Reprint: Hildesheim 1967. III. kötet, 431. (Idézi DAHLHAUS, 2004, 10.)

legnagyobb hatást a zene gyakorolja, a muzsika egyre kitüntetettebb szerepet kapott a polgári nevelésben.<sup>43</sup>

A zenei nevelés, illetve a zenélés Shaftesburynél az általános képzés ama részét jelentette, mely – az univerzális harmónia tanába illeszkedve – a *humanitason* alapuló új embereszmény, a *virtuoso*, azaz a kifinomult ízléssel, csiszolt modorral, általános műveltséggel rendelkező, harmonikusan kiteljesedő, erényes polgár kiművelését segítette. „A stílus, a kifejezés- és a gondolkodás mód, sőt a megfelelő életvezetés módja – azaz a mindenféle értelemben vett *manner* – vált az esztétikai és az esztétikával szoros kapcsolatban lévő erkölcsi-gyakorlati gondolkodás központi kérdésévé a 18. század elejére.”<sup>44</sup> Egy általános jó ízléssel rendelkező művelt *gentleman*nek egyaránt érzéke volt a zenéhez, a festészethez és az irodalomhoz, ám ezt a műveltséget, illetve a művészetekhez való kifinomult érzéket nem magányos tanulással sajátította el, hanem mindenekelőtt szabad szellemű, művelt társalgással. A társiasság, a társas kapcsolatok ápolása<sup>45</sup> tehát eme esztétikai-filozófiai háttérrel is megtámogatva egyre fontosabbá vált a polgári életben. Mivel a zenei művelődés a polgári nevelés elengedhetetlen részévé vált, a muzsikálás többé már nem magányos profik kiváltsága volt – sőt a 18. század második felétől bizonyos értelemben kötelezővé is vált (ekkor még elsősorban) a kisasszonyoknak. A zenélésnek a polgári életben, illetve a társas nevelésben betöltött ilyetén szerepéről szinte minden korabeli regényben olvashatunk.<sup>46</sup> A házimuzsikálás divatjának ama két aspektusa, hogy a 18. század közepétől a zene kifejezési formái az érzékeny stílus jegyében a barokkhoz képest drasztikusan leegyszerűsödtek, illetve hogy a korabeli esztétikai-morálfilozófiai tanok elvárássá növesztették a zenei művelődést, nyilvánvalóan szorosan összefüggött.<sup>47</sup> A Nyugat-Európában a 18. század közepétől az érzékenység jegyében kibontakozó dalirodalom korántsem csak egy zenei

<sup>43</sup> A képzés (*Bildung*) szerepéről a populárfilozófiában, illetve annak magyarországi vonatkozásairól lásd FÓRIZS, 2007.

<sup>44</sup> SZÉCSÉNYI, 2002, 80.

<sup>45</sup> A *társiasság* fogalmáról és jelenségéről lásd SZÉCSÉNYI, 2002, 83–92.

<sup>46</sup> Lásd például Goethe Wertherjét, Rousseau Új Éloise-át vagy Jane Austen regényeit.

<sup>47</sup> A korabeli házimuzsikával kapcsolatban lásd KOMLÓS, 2005, 117–129.

stílus volt, hanem olyan jelenség, amely széles elméleti, esztétikai, társadalom- és morálfilozófiai háttérrel rendelkezve az élet egész területét átfogta. Ugyanakkor, mint majd láthatóvá válik, hazánkban mindennek csak bizonyos szegmensei jutottak el. A magyar érzékeny énekelt dalköltészet (legalábbis kezdetben) egészen más funkciót töltött be, és egészen más céllal született.

### 3. Az énekelt dalok divatja, avagy a fordítás kényszere a 18. század végén

#### 3.1. SZÖVEG- VAGY ÉNEKVERS?

Hazánkban a 18. század közepén-végén a költemények ének- vagy szövegvers voltát tulajdonképpen még ugyanúgy a műfaji és kulturális rétegzettség szerinti megoszlás szabályozta, miként az előző századokban. Mivel a populáris regiszter névtelen, közösségi, oktató és szórakoztató funkciójú költészetének a terjedését és memorizálását elsősorban a dallam biztosította, jellemző, hogy ebben a közegben Gyöngyösi szövegverseit még a 19. század második felében is melódiájukkal együtt ismerték,<sup>48</sup> sőt egy debreceni kézirat tanúsága szerint történeti-epikus éneket még a 19. század elején is írtak dallamra.<sup>49</sup> Bár az arisztokrata-elit regiszterben a versek éneklése sohasem volt olyan kizárólagos, mint a popularitásban, a 18. század második harmadáig az epikai és lírai költemények többségét a nemesi írók is éneklésre szánták.<sup>50</sup> Sőt annak ellenére, hogy ez a közeg olasz, francia és német dallamokkal is találkozott, az 1750-es évekig a többnyire még Balassi- vagy Gyöngyösi-strófában írt szerelmes énekeiket jórészt ők is régi magyar parlando dallammintákra alkalmazták. Igaz, közülük

<sup>48</sup> Lásd Arany János megjegyzését. Arany: *A magyar nemzeti vers-idomról* (1856). (In: ARANY, 1998, 337.)

<sup>49</sup> *A Debreczeni roppant nagy tűznek emlékezetire való Ének* (1802) nótajelzése az *Oh Seregeknek Istene...* kezdetű zsoltár, strófaszervezete is ezt követi: 88988988 / aabcbdd. (Debreceni Református Kollégium Nagykönyvtára, R 801.)

<sup>50</sup> Jellemző, hogy a kéziratban maradt hosszabb, akár több száz strófas négyesrí-mű felező 12-esekben írt epikus énekeiknél is még nagyjából nótajelzést találunk.

néhányan egészen új formákkal is próbálkoztak,<sup>51</sup> ez azonban viszonylag elszigetelt jelenség volt, és a világi líra formakészletének megújulására, illetve ezzel összefüggésben az éneklés kultúrájának a megváltozására a század végéig várni kellett, amikor is az egyszerűbb dallamossággal jellemezhető gáláns-rokokó, majd érzékeny-klasszikus dalstílus a barokk dallamvilág helyére lépett, és a daléneklés a művelt, kulturált ember ismértévé vált. Hangsúlyozandó, hogy a szerelmes versek éneklése a hölgyek számára a régi magyar dallamok „milyensége”, illetve a zenéhez kapcsolódó „duhaj, mulatozó” konnotatív jelentés miatt egészen a 18. század végéig problémát okozott.

Az énekvers-szövegvers együttélését az 1760-as évekig alapvetően a liturgikus funkciók széles köre határozta meg. Ám a liturgikus kontextus az 1760–70-es évektől egyre inkább terét veszítette az énekvers kulturális szabályozásában, és helyét a világi intézményrendszerek, az udvari reprezentáció, illetve a társiasság különböző formái vették át. Mivel az 1780-as évektől az éneklés kultúrája jelentősen megváltozott, a szöveg- és énekvers közötti különbség az előző korokhoz képest elsősorban az elit regiszterhez tartozó énekelt versek alkotásmódjában, inspirációjában és elméleti háttérben ragadható meg. Amellett ugyanis, hogy a popularitásban, az alkalmi poézis néhány műfaját kivéve, továbbra is az énekelt előadásmód játszott meghatározó szerepet, a versek többségét az 1780-as évektől a literátorok is éneklésre szánták. Olyannyira, hogy immár nemcsak a *lyrica poesis* darabjait, de akár az antik-időmértékes verseket is dallammal szándékoztak közreadni, sőt az alkalmi költészet legdivatosabb formája is egy zenei műfaj, a kantáta lett. Fontos különbség viszont, hogy a lírai művek éneklésének illetően kiszélesedése, vagy legalábbis éneklésük „kanonizált” volta az 1780-as évektől már nemcsak az *usus* jogán létezett, de egy valamennyire kidolgozott műfajpoétikai-esztétikai háttér is egyre inkább ezt igazolta. Bár lírai darabokat szövegversként is írtak, a költemények éneklése-énekelhetősége mellett, hogy evidencia volt, elvárás is lett, hiszen a lírához mind a régi és új műfajpoétikák, mind a korabeli esztétikák (Batteux, Marmontel,

<sup>51</sup> A 17. század végének és a 18. század elejének nemesi énekelt költészetére vonatkozóan lásd PAPP, 1970, 150–154.

Gottsched, Eschenburg, Sulzer) szerint hozzátartozott az éneklés. A latin humanitas poétikái a *lyrica poesis* fő kritériumának a hangszerkíséretet tartották, és a húros vagy fúvós hangszerrel kísért műfajokat a dallam milyensége alapján különítették el.<sup>52</sup> Ezek amellet, hogy etimológiai alapon indokolták a lírai műfajok éneklésének szükségességét (*lyra* = lant), a *suavitas* (kellemesség, kedvesség) növelése miatt vélték fontosnak a dallamokat. A modern nyugati esztétikák egyrészt az antik műfajelméletek után szintén etimologizálva, másrészt az érzések, érzelmek kifejezése és a hallgatóra gyakorolt hatás, azaz az *elérzékenyítés* miatt tartották olyannyira kívánatosnak az éneklést, és hirdették a muzsika történeti elsőbbségét a művészetek között.

A költészet énekléséről, illetve az énekelt műfajok különbözőségeiről azonban a fent említett általános tételeken kívül semmit sem mondtak literátoraink. Ráadásul, mivel hazánkban az egyébként sem egységes nyugati poétikák<sup>53</sup> és a latin humanitas poétikái egyaránt meghatározók voltak, a műfaji rendszerezések tulajdonképpen szerzőnként változtak.<sup>54</sup> Az elméleti sokféleség ellenére abban mindenesetre egyetértettek, hogy mivel a lírához eredendően

<sup>52</sup> Erről bővebben lásd TÓTH, 2000, 191–215.

<sup>53</sup> A *lyrica poesis* egységes rendszerbe foglalása, valamint a műfajok elkülönítése és meghatározása a 19. század elején még Nyugat-Európában is problémát okozott, hiszen annak ellenére, hogy a líra önálló műnemmé válása, illetve beemelése az epica és a dráma közé a 18. század közepén Batteux rendszerének kidolgozásával megtörtént, ki-ki más nézőpont szerint rendszerezte a lírikus költészet különböző megjelenési formáit. Batteux az arisztotelészi hagyományokra visszanyúló beszédmód alapján alkotta meg rendszerét, a németeknél emellett a hangnemiség is szerepet kapott, az angolok pedig inkább az érzésfajták szempontjából különítették el a műfajokat. Ám bármelyik kritériumot tartották meghatározónak, egységes rendszert nem tudtak alkotni. Meggondolandó viszont, hogy eme sokoldalúság ellenére saját műfaji rendszerébe szinte minden szerző felvette és külön tárgyalta az énekelt költészetet. Természetesen a különféle irodalmi meghatározások mellett a strofikus és a végigkomponált *Lied*, azaz egy adott költemény megzenésített formája Nyugat-Európában a zenei rendszereknek is régóta kedvelt műfaja volt. A korabeli nyugat-európai poétikai rendszerekről (Boileau, Diderot, Shaftesbury, Burke, Batteux, Voltaire, Marmontel, Baumgarten, Sulzer, Eschenburg, Mendelssohn) összefoglalóan lásd MEZEI, 1974, 9–29.

<sup>54</sup> A korabeli magyar poétikai rendszerekről (Szerdahelyi György, Schedius Lajos, Csokonai, Földi János, Verseghy, Horváth Ádám, Batsányi) összefoglalóan lásd MEZEI, 1974, 29–53.

dően hozzátartozik az éneklés, a dalokat minél énekelhetőbb formában kell írni, és lehetőleg kottával kell közreadni. Sokatmondó például az, hogy Virág Benedek Péteri Takáts József ama felajánlására, hogy az egy tervezett könyvsorozatban kiadná Virág verseinek és fordításainak gyűjteményét, azt válaszolta, hogy: „Jó volna egy Énekes Könyvet készíteni, de kótákkal. Lehetnének benne imitt amott elmés mesék, vagy rövid narratiók is.”<sup>55</sup>

Mivel a lírai darabok énekelte vagy prózai voltára a műfajpoétikákban nem utaltak külön elnevezésekkel,<sup>56</sup> az énekelte költeményeket továbbra is *nóta*, *ária*, *duetto* felirattal különböztették meg a szövegversektől. Ezeket a jelzéseket Csokonai és Verseghy például az Eschenburg nyomán éneklésre szánt műfajokra, az ódákra és dalokra is alkalmazta.

A 18. század közepétől a nyugati dalzene beáramlása révén a vokális darabok megnevezésében általánosan változás következett be. A *nóta* mellett az *ária*, *arietta*, *duetto*, majd a *dal* fogalmakat is elkezdték használni. Míg a *nóta* megnevezéssel általában a kis ambitusú, páros lüktetésű régi magyar énekhagyományt illették, addig az *ária*, *arietta* jelzésű darabok az ettől jól megkülönböztethető, nyugati, műzenei eredetű, illetve jellegű, alapvetően nagy ambitusú, 3/8-os vagy 6/8-os, azaz páratlan lüktetésű, általában szólóénekekre írt hangszerkíséretes műdalokat jelentették.<sup>57</sup> Bár ezzel párhuzamosan a *nóta* megnevezést a 19. század elején fokozatosan felváltotta a *dal* (*Lied*), a 18–19. század fordulóján ez még elsősorban irodalmi műfajmeghatározás volt. A megzenésített vagy dallamra írt szöveget, azaz a műdalt *áriaként* vagy *nótaként* aposztrofálták. Bár a nyugat-európai és a hazai daltípus különbségeit nyilvánvalóan érzékelték a literátorok, a darabok megnevezésében nem voltak teljesen következetesek. A század végén

<sup>55</sup> Virág Benedek levele Péteri Takáts Józsefhez. 1798. január 22. (Idézi PORKOLÁB, 2007, 389.)

<sup>56</sup> Ez abból a szempontból konzisztens hozzáállás volt literátoraink részéről, hogy ők nyilvánvalóan irodalmi és nem zenei műfajpoétikákat írtak, azaz elsősorban irodalmi és nem zenei műfajokat próbáltak rendszerezni. Akkor is így volt ez, ha némelyek a „teljesség igényével” a különböző vokális zenei műfajokat is (opera, kantáta) megpróbálták beilleszteni poétikájukba.

<sup>57</sup> Később Udvardy János és Színi Károly ezeket nevezte „nemesi népdaloknak”. Az *ária* és *nóta* különbségéről lásd még TARI, 1998, 15.

még gyakran neveztek *nótának* mindenféle énekelt verset, akár külföldi, műzenei, akár régebbi magyar eredetre mutatott, illetve következetesen *nótaként* emlegették a műzenei eredetű, de a korban igaz magyarnak tartott verbunkost (ami valóban a magyar hagyomány részét képezte).

Am annak ellenére, hogy a korabeli műfajpoétikák a lírai költeményeket eredendően „dallásra alkalmasnak” tartották, a dalok éneklését korántsem fogadta minden literátor kitörő örömmel. Hangsúlyozandó azonban, hogy általában csak a gyakorlati megvalósulással voltak problémáik, hiszen elméletben még az a Kazinczy is a muzsika fontosságát hangoztatta, aki költészetét egyébként igyekezett függetleníteni a dallamoktól. A literátorok illetően eltérő hozzáállására az egyéni műveltség és gondolati háttér mellett a különböző felekezetiesség, illetve az azokhoz kapcsolódó kulturális hagyományrendszer is szolgál némi magyarázattal.

### 3.2. KÜLÖNBÖZŐ FELEKEZETISÉG – KÜLÖNBÖZŐ HOZZÁÁLLÁS

A 18–19. század fordulójának magyar énekelt költészete a dallamok stílusát és eredetét tekintve – korabeli zenekultúránk heterogenitásának megfelelően – igen vegyes képet mutat. Céljuk és szándékuk szerint költőink az elit és a populáris regiszter dallamait egyaránt felhasználták. Elitnek számítottak a korabeli külföldi érzékeny-klasszikus ének- és táncdallamok (menüett, stájer, lengyel, ékuzé stb., illetve a török mint egzotikum) és a magyar verbunkoszene. A popularitásban használt dallamvilág önmagában is rendkívül változatos volt, hiszen abban régi és új, egyházi és világi dallamok éltek együtt, amelyek variánsokat képezve gyakran kontaminálódtak, egyszerűsödtek vagy akár díszítettebb formában terjedtek tovább. Mivel a dallamok alkalmazása a dalszerző műveltségétől, céljától és nem utolsósorban felekezetiességétől függött, alább íróinknak az énekköltészethez való viszonyulását elsősorban a felekezetiesség, illetve a felekezetiességből adódó eltérő kulturális hagyományrendszer felől vizsgálom. Az énekek melletti vagy elteni állásfoglalás természetesen sokkal bonyolultabb annál, mint-

sem katolikus és református hagyományra szűkíthetnénk, de mivel jelentős különbség volt az egyes felekezetek zeneoktatása között, ki-ki hozzáállását az énekelt dalokhoz némiképp ez is megmagyarázza.

A *katolikus* iskolák mindig is nagy hangsúlyt fektettek a korszerű vokális és instrumentális zenei képzésre. A szerzetesrendeknek tágas lehetőségeket kínált az a sokirányú kulturális viszonyrendszer, amelyben éltek, illetve a katolikus főnemességgel való kapcsolatuk is állandóan gazdagította és napra készre tette zenei műveltségüket.<sup>58</sup> A szerzetesek magas fokú képzettségére utal a rengeteg idegen nyelvű librettófordítás mellett az is, hogy tökéletesen tisztában voltak a különböző nemzeti zenék és nyelvek természetével.<sup>59</sup> Révai Miklós például igen megbotránkozott azon, hogy egy olasz zeneszerző úgy komponált zenét francia nyelvre, hogy annak törvényszerűségeit nem ismerte.<sup>60</sup> Mivel az oktatás zenekultúrája nem a popularitás szintjéhez kapcsolódott, a korábbi énekhagyomány elvetése nélkül, azt átmentve próbálták megvalósítani a modern európai törekvéseket. Az énekelt költészet számukra nem egy elavult, megtagadandó rendszert jelentett, hanem olyat, amibe vállaltan integrálhatták a korszerű ízléstö-

<sup>58</sup> Révai Miklós és Versegly Ferenc dalainak forrásfeltárását főleg Gálos Rezső kutatásainak köszönhetjük. Lásd a szerző erre vonatkozó tanulmányait: GÁLOS, 1932; GÁLOS, 1933; GÁLOS, 1940.

<sup>59</sup> Ezeket vagy eredeti zenéjükre, vagy valamilyen népszerű, illetve éppen kéznél lévő dallamra írták. Ilyen például a számtalan Metastasio-fordítás mellett Kreskay Imre *Békesség* című munkája, amely „Olasz Drámmák” rájáán készült Esthajnali *Énekes Inneplés* Musikabeli zengedezésekre, és Játék-szinre alkalmaztatva.” (Pápa, 1806, autográf. OSZK Kézirattár, Quart. Hung. 202, 29a.)

<sup>60</sup> Egy autográf Révai töredéken a [*Kelj fel, Uram! Kérlek!*] kezdetű librettó részlet után a következő szöveg olvasható. „Ez egy Muzika Egyezés volt, *Concert*, melylyet egy Prokátor vezetett, musikába bele bolondult egy ember volt, melylyet soha se tanult, főképpen pedig az Olasz Musikába, a’ melylyet tsak néhány, Rómába, és Frantzia Országban meg vesztegetett fatytyú *Operákból* esmért. Itt tehát bele kezdének egy hoszszú Frantzia Elmondásba (Recitatíf), a’ melylyet musikába vett egy Olasz Ember, a’ ki a Frantzia nyelvet nem tudta. Hasztalan mondogatták néki, hogy a’ Musikának ezen neme, melly nem egyéb, hanem morára vett óralat [idómérték elvei szerint készült beszéd], szükségképen követi a’ nyelvnek természetét, és hogy semmi se lehet nevetésesebb a’ Frantzia Játéknál, ha Olasz módra énekeltetik, és viszont az Olasznál, ha Frantzia ízlésbenn énekeltetik.” (OSZK Oct. Hung. 432/2, 29a.)

rekvéseket. Ezért hivatkozott Révai Miklós még Anakreon-fordításainál is a magyar nóta szokására, és ezért keresett komponistát Virág Benedeknek antik mértékű ódáihoz.<sup>61</sup> A műfajpoétikáktól függetlenül a szövegek éneklése vagy nem éneklése a katolikusoknál nem minőségi különbséget jelentett – egyszerűen csak egy olyan lehetőséget, illetve másságot, amivel érdemes volt élni. A császári udvarhoz kötődve a 18. század közepén-végén, a zongorakíséretes szólóének divatjának kibontakozásakor a katolikus literátorok (akik szinte kivétel nélkül [ex]szertetesek voltak) főleg a bécsi dalirodalmat, azaz Steffan, Raffael és Haydn műveit fordították.<sup>62</sup> Mivel az osztrák *Klavierlieder*ek világát a népies elemek mellett továbbra is erősen meghatározta az olasz és francia operaáriák nyelvezete, ezek általában jóval díszítettebbek voltak, mint ama német dalgyűjteményekben található dalok, melyeket többnyire protestáns felekezetű költőink használtak.

Bár a líra éneklése katolikus körben mindig természetes volt,<sup>63</sup> az érzékeny stílus, illetve ennek eszmeisége nemcsak a klerikusok „szerelmi nyájaskodásait” legitimálta, de egyházi-világi zene viszonyát is megváltoztatta. Annak okát, hogy a szerzetesek gond nélkül ír(hat)tak divatos, érzékeny-klasszikus világi dallamokra vallásos szövegeket, nem feltétlenül a rendek elvilágiasodásában kell keresnünk. Sokkal inkább a strofikus daloknak a szívre „afektusoktól mentesen ható”<sup>64</sup> egyetlen dallamában látott egység-élménye volt az, ami lehetővé tette ezt. Bár a világi dallamokra való éneklés Verseghy *Rikóti*ja szerint a katolikusok körében sem aratott mindenütt osztatlan sikert,<sup>65</sup> a felvilágosult és zeneileg

<sup>61</sup> VIRÁG, 1807, Előbeszéd.

<sup>62</sup> Révai és Verseghy dalainak forrásairól lásd GÁLOS, 1933.

<sup>63</sup> „Ami az »Ének« nevezetet illeti [...] a szónak mesterségbeli tulajdon értelmében, az ugyan Faludinak sem az I-ső és IV-dik Könyvben található Énekeire, sem egyéb verseire nem illenek; ámbár ezen jeles Poétának most említett Énekei többnyire valósággal énekelteni szoktak.” BATSÁNYI, 1823, 430.

<sup>64</sup> A világi dallamok egyházi felhasználása egyébként mind a vallásos népének gyakorlatban, mind a műzenében korábban is szokásban volt. Gondoljunk csak a *Cantus Catolichi* egyes dallamaira (lásd SZABOLCSI, 1950, 90–97.), vagy Bach és Händel kantátáira.

<sup>65</sup> „Oh! ne engedjétek a musikosoknak, / kik urai vagytok a szent chórusoknak, / hogy felséges helyén az imádságoknak, / nótáit zengessék a szokott táncoknak,

magasan képzett szerzetesek folyamatosan erre törekedtek. Ezt követelték a korabeli műfajelméletek is, melyek a dal egyik meghatározó jegyének az érzés egyneműségét tartották. Verseghy írta *Analyticájában*: „Bármely érzésnek ugyanazt a tónusát kell megtartani az elejétől a végéig [...] a dal ugyanazon érzés különböző fokozatait sem tűri, természete tehát megkívánja, hogy egyetlen tárgya legyen. [...] Bármely dal első szakasza az összes többi mintája kell legyen, az ódában pedig ez csak a versemérték tekintetében lesz minta.”<sup>66</sup> Ezért bár a lírai műveknek „szerves tartozéka az ének”,<sup>67</sup> „a dal mindig éneklésre van szánva [...] az ódát pedig vagy csupán olvasásra szánják, vagy ha dalolandó, akkor mindig egyik strófának külön dallam biztosítandó”.<sup>68</sup> Amikor tehát a zenészként is elismert Verseghy<sup>69</sup> strofikus világi dallamokra írta vallásos énekeit,<sup>70</sup> akkor egyrészt a korábbi nótautalás hagyományát (is) folytatta,<sup>71</sup> másrészt az érzékeny zene esztétikáját követte.

Ezzel szemben a protestáns felekezeteknél, főleg a *reformátusok*nál, a zenei oktatás még a 18. század végén is meglehetősen elmaradott volt. Gáti István 1802-ben döbbenetesen írta, hogy „tsudálni lehet, hogy a’ Musikai Kóták’, és Éneklés Mestersége, a’ Reformátusok leg-főbb Oskoláikban sem tanítatik Magyar Országban.”<sup>72</sup> A református felekezetnél egyrészt a többszólamú éneklést is csak nagyon későn, a 18. század közepére sikerült meghonosí-

// vagy hogy operákból a symphoniákat, / s balétokból játsszák az ouvertúrákat, / vagy, bármelly pompások, a sarabandákat.” Verseghy Ferenc: *Rikóti Mátyás* (1804). (In: VERSEGHY, 1989, 127.)

<sup>66</sup> VERSEGHY, 1817, III/7, 770.

<sup>67</sup> VERSEGHY, 1817, III/7, 749.

<sup>68</sup> VERSEGHY, 1817, III/7, 768.

<sup>69</sup> „Versegi Ferencz expaulinus. Budán privatizál. Nagy tudományú, nyílt elméjű, igaz lelkű derék férfiú. A hárfát úgy veri s e mellett oly szépen énekel, hogy hozzá fogható alig van a hazában erre nézve.” Batsányi János – Aranka Györgynek. Kassa, 1791. aug. 8. (In: BATSÁNYI, 1865, 245.)

<sup>70</sup> Verseghy ezt a bejegyzést írta *Parnassusa* 17. oldalára: „Ezen Hetedik és Nyoltzadik Ének egyforma lábu versekből áll az Ötödik, Harmadik, Második, és Első Énekekkel, azért ezen 6. éneket lehet akármely notára azok közül, mellyek alájok vannak írva, sött a következendő Ariakra is énekelni.”

<sup>71</sup> A *Parnassus hegnyén zengedező Magyar Músa* tele van ilyen keresztutalásokkal. A Priamus és Thisbe dallamára énekelteni pl. A *világtól el-váló Léleknek tuskodásait* és a *Lélek kegyelmet óhajt* című vallásos énekeket.

<sup>72</sup> GÁTI, 1802, 74.

tani (az érdem Maróthi Györgyé volt), másrészt valószínűleg a hangszerhasználat tilalma miatt – a hangszeres zenét a puritán kálvinizmus még a 18. században is üldözte<sup>73</sup> – a régi magyar dallamvilágra jellemző parlando előadásmódot igen nehezen cserélték fel a ritmushoz szoros(abb)an ragaszkodó kötött stílusú éneklésre. A taktusokat be nem tartó éneklésért képzetesebb literátoraink azokat a kántorokat és tanítókat okolták, „a’ kik a Mesterséges Énekléshez nem értenek: tehát másokat, főkép a’ népet arra meg nem taníthatják”. Ezt a gyakorlatot a templomi énekléshez hasonlítva így jellemezte Gáti István: „A’ Templomi Énekeknek szótagjai közönségesen egyforma hosszúsas ideig nyújtattatván, a’ Musikai Taktusnak benne majd semmi helyek nem lehet; a’ honnan minden ilyen Taktus nélkül való Énekeket és Nótákat, *Khorálmódú* (Choralmässig) Énekeknek vagy Nótáknak mondanak.”<sup>74</sup>

Az érzékeny dalok fordításához a protestáns felekezetű versírók göttingai kapcsolataik miatt főleg azokat a *Musenalmanach*okat használták, amelyek a berlini daliskola darabjaiból, azaz elsősorban Krause, Voss és Sperontes gyűjteményeiből közölték a korabeli népszerű német költők (Hagedorn, Gellert, Ramler, Klopstock, Lessing, Gleim, Bürger stb.) klavírra alkalmazott, illetve megzenésített dalait (Schulz, Rheineck, Zelter stb.).<sup>75</sup> Mivel az ezekben található, Herder népdalfogalmának hatása alatt formálódott díszítés nélküli, népies melódiák nagy része közel állt a református zoltár- és népénekekhez, illetve dallamviláguk jóval egyszerűbb volt, mint az osztrák dalalbumoké, rendkívül népszerűek voltak és könnyen terjedtek. A protestáns literátorokat általában nem zavarta, hogy eme érzékeny-klasszikus dallamok egyszerűségük-nél fogva nemcsak a zoltárénekekre, hanem az újabb, divatos „utcai és korcsmai” énekekre is emlékeztet(het)nek, sőt ezt ki-

<sup>73</sup> Jellemző például, hogy bár a Pápai Kollégium az érzékeny zongorairodalom divatjának engedve „már” 1803-ban engedélyezte a Clavicordumot, hiszen ez „ha drágátska is [...], betses s tisztességes volta mindenkor kipótolja sokszorosan a Hegedü oltsóságát s hasznavehetetlenségét,” a hegedülést, mint „minden okos Tzél nélkül való Musikát” (Idézi SZABOLCSI, 1930, 51.) és az erkölcs megrontóját, még ekkor is tiltotta.

<sup>74</sup> GÁTI, 1802, 73.

<sup>75</sup> A dalok egy részének kritikai kiadását lásd FRIEDLÄENDER, 1970.

használva a terjesztés érdekében írták rájuk verseiket. Mivel a református kultúrközegben a dallamok általában orálisan terjedtek, a régi magyar dalhagyományhoz hasonlóan a használat során különböző módon egyszerűsödve és variálódva gyorsan beépültek a már ismert dallamvilágba. A falusi, mezővárosi közegben szocializálódott Horváth Ádám joggal értetlenkedett Verseyhy elitista kifogásain, hiszen ő a nyugati műdalirodalom mintájára (is) terjesztette dallamokkal érzékeny énekeit, sőt a klavírjáték divatjának eleget téve naponta verte hangszerét „harmonice, mint Deák korunkban szoktunk énekelni, három hangra, de csak fél kézzel, mintegy fél óráig”.<sup>76</sup> Megjegyzendő, hogy bár kulturális kapcsolataik révén az evangélikusok is inkább a német dalhagyományt használták, a zongorakíséretes szólóénekeket magas zenei műveltségüknek köszönhetően (mely a német polgári közegből fakadt) többnyire eredeti formájukban ismerték.<sup>77</sup>

Mintogy a kálvinistáknál a világi énekelte vers írása elsősorban a popularitás létmódjához kötődött, az újítás tőlük formai tekintetben sokkal inkább megkövetelte a korábbi hagyományokkal való szakítást, mint a katolikusoknál.<sup>78</sup> Ebből adódott, hogy Csokonai a dallamok használatát tekintve közelebb állt a valódi műdalok írásához, mint a katolikusok, akiknél a nótautalás hagyománya, vagyis különböző szövegeknek ugyanarra a dallamra való énekeltetése nem jelentett problémát. Míg ugyanis ők az adott

<sup>76</sup> Horváth Ádám – Kazinczynak. Petrikeresztúr, 1816. március 5. (In: KAZLEV. XIV/16. 3146. sz.)

<sup>77</sup> Ráday Pál az 1720-as években írta fia nevelőjének, hogy a gyermeket „a mód nélkül való játszásrul el kell szoktatni, inkább Musicat tanulnyon, leg főképe hegedülést a fel jedzett kottákbul”. Ráday Pál: *Oktatás. Miképen az Paedagogusnak a reá bízott Gyermekek mind erkölsére, mind pedig egészség s tanulásra gondot kellyen viselni és vigyáznia.* (In: A Dunamelléki Református Egyházkerület Ráday Gyűjteményének Levéltára. Ráday I. Pál iratai. IV. h. 12. sz. Közölte FEHÉR, 1992, 221.)

<sup>78</sup> „A protestáns felekezetek, elsősorban a református kollégiumok oktatási gyakorlata [...] merev és zárt volt. Végső soron ebből a helyzetből érthetjük meg azt az első pillantásra paradoxnak tűnő jelenséget, hogy a radikálisabban újító törekvéseket főleg református oldalon képviselték és fogalmazták meg. [...] Egy merev és zárt hagyomány hevesebb ellenkezést vált ki, az újító szándékot egészen új utak keresésére kényszeríti, mint a nyitott és alakulóban lévő, amelyben nem látszik annak feltétlen szüksége, hogy az egészszel szembeforduljon a modernizáló törekvés.” DEBRECZENI, 2000a, 160.

formakészleten belül továbbra is szabadon cserélgették a dallamokat, Csokonai – az alkalmi költemények kivételével – szinte minden dalát más-más melódiára írta. Sőt a strofikusságtól elszakadva gyakran készítette végigkomponált dallamokra szövegeit, amelyek rendkívül bonyolult heterometrikus, unikum strófászerkezeteket eredményeztek. A műdalok írásakor tehát, valószínűleg épp a popularitástól való távolság hangsúlyozása miatt, Csokonai a legmagasabb (zene)esztétikai követelményeknek akart megfelelni. Erre utal az is, hogy zeneelméleti elszólásaiban Rousseau-ra hivatkozott, francia chansonokat másolt ki a *Musenalmanachok*-ból,<sup>79</sup> és a legjobb hazai zeneszerzőkkel próbált kapcsolatot teremteni.

Az énekelt dalok írása, elfogadása vagy propagálása tehát a 18. század végén annyiban a literátorok felekezetiességétől (is) függött, amennyiben az eredendően meghatározta egy adott költő zenei közegét, zenéhez való viszonyulását és ebből fakadóan zenehasználatát is.

### 3.3. AZ ÉRZÉKENY ÉNEKEK NÉPSZERŰSÉGE

Az 1720–1730-as évektől a Nyugat-Európát elárasztó új dallamosság hamarosan hazánkat is elérte, és a kis hangközökből építkező „népies” dalok, illetve a daljátékok és operák fokozatosan egyszerűsödő áriái<sup>80</sup> nálunk is rendkívül népszerűek lettek. A külföldi dalok sikere az egyszerű, ugyanakkor tetszetős nyugat-európai dallamok könnyű befogadhatóságának volt köszönhető, amelyek ráadásul az „elavult”, régi magyar parlando dallamokhoz kötődő strófászerkezetek helyett újabb, divatos formákkal ismertették

<sup>79</sup> MTAKK K 755, 14a–17a. (autográf): öt francia érzékeny dal modern lejegyzésben. Az egyik dallam egészen más szöveggel Rousseau *Les consolations des misere de ma vie, ou Recueil d'airs et dous* című dalgyűjteményében (Paris, 1781) is megtalálható.

<sup>80</sup> Természetesen az egyszerűbb melodikára való törekvés a korabeli operairodalomnak csak egyik irányzata volt, amire főleg a nápolyi iskola komponistái (ők is elsősorban az opera buffában) törekedtek. Ezzel párhuzamosan a hangszeres barokk zene mellett, az opera seriák többségében a bravúráriák is megmaradtak, sőt továbbfejlődtek.

meg a magyar közönséget.<sup>81</sup> A külföldi dalok népszerűségére utal Kreskay Imre következő megjegyzése: „De íme mely hamar jutotunk arra, hogy ha Nemzetünknek szebb, s gyengébb nemét énekelgetni halljuk is csak a dallnak pusztá hangja csiklandoztatja füleinket, nem értjük idegen verseit. Szégyenlenek tudniillik már haza nyelven énekelni, mert az idegen Szeretők azt nem értik. [...] holott tegye fel bár fejét amaz [ti. az idegen dall], de ugyan sem Gyöngyösy, sem Amade, sem Faludy, sem más számtalanok énekes verseinek s a régi magyar dalloknak elmésségét fel nem múlja.”<sup>82</sup>

Bár a rokokó-érzékeny dalok terjedésével az éneklés kultúrája az 1770–1780-as évekre hazánkban is jelentősen megváltozott, a zenélés még jó ideig nem hordozta magában a polgári művelődés ama eszményét, amely a nyugat-európai esztétikák szerint a társasági daléneklés lényege volt. Igaz ugyan, hogy a zene, amely addig elsősorban a férfimulatozás egyik fő kellékét jelentette, a szalonéletben is egyre inkább helyet kapott, ám ez az 1790-es évekig csupán a külföldi dalok hazai divatjának lecsapódása volt,<sup>83</sup> amit a literátorok-esztéták nem utolsósorban a dalok népszerűségének engedve voltak kénytelenek kanonizálni. A másik probléma a dalok idegen nyelvűségéből adódott, hiszen Amade és Faludi énekei kívül a 18. század második harmadában tulajdonképpen még nem volt olyan magyar nyelvű líra, ami az új, társasági divatnak megfelelt volna, illetve amelyet az új, külföldi dallamokra énekelni lehetett volna.<sup>84</sup> A hagyományos, többnyire Balassi-

<sup>81</sup> Érdemes megjegyezni, hogy a zene használatára alapvetően jellemző – kortól függetlenül –, hogy általában a legújabb dallamok divatosak. Beszédés például a *Síralmas Ének a Sáskárról* 1749-es, második kiadása, mely 1748-as első megjelenése után már „e’ második Editióban új Nótával meg-ékesítettett”. Közreadta SZABOLCSI, 1950, 104–105.

<sup>82</sup> KRESKAY, 1788, 82a–83b.

<sup>83</sup> „Csak a XVIII. század másodfelében és folyó századunkban, [...] a magyar zenét nemcsak táncmulatságokra, hanem műveltebb társalgási körökbe is bevívén, gyakorlatilag kezdék felkarolni.” Mátray Gábor: *A magyar zene és a magyar cigányok zenéje* (1854). (In: MÁTRAY, 1984, 315.)

<sup>84</sup> Az idegen nyelvű könyvek olvasására ehhez hasonlóan, szintén a magyar nyelvű könyvek hiánya készítette ifjainkat. Vö. „Ez kénszeritt bennünket az idegen nyelveken irt könyveknek olvasására, melyekben vagy mulatságos indulatokat kecsgettyük, vagy olly gondolatokat szedegetünk, melyekkel született nyelvünket segítsük.” ÁNYOS, 1984, 100–101.

vagy Gyöngyösi-strófában megszólaló szerelmi költészet sem kifejezésében nem elégtette már ki az elvárásokat, sem formakészlete nem volt alkalmazható az újabb nyugat-európai metrikus dallamokhoz. A külföldi érzékeny-klasszikus dalok és áriák népszerűsége hamar szembesítette literátorainkat a magyar nyelvű „műdalirodalom” hiányával, illetve a fordítások szükségességével. Szilágyi Sámuel már 1752-ben lefordította Metastasio ama három áriáját, amelyet az általa felállított helyi Collegium Musicum énekelve adott elő. „Itt én Collegium Musicumot állítottam fel, minden héten kétszer Concertet tartatok. [...] Vadnak Operai textusink melyeket olaszul énekeltetek, némelyeket magam Magyarul írtam, az Olasz textushoz accomodalván, mellyekben az énekesünk vagy maga componál notákat, vagy én accomodálom az olasz operai áriáknak notájokhoz a verseket”<sup>85</sup> – írta Ráday Gedeonnak. A levélben Szilágyi a már lefordított három áriát is elküldte barátjának, hogy az „a Versekről is tehessen ítéletet”.<sup>86</sup>

A műdaléhséget az elsők között, még mindenféle esztétikai-elméleti háttérmagyarázat nélkül, csupán gyakorlati okokból Amade László barátja és sajtó alá rendezője, Mészáros Ignác próbálta kielégíteni. Ő 1765-ben kottával együtt úgy készítette elő nyomtatásra Amade verseit, hogy a *Tallala fallala... Lála lala Dalila... stb.* jellegű, túl sok zenei töltelékstöt tartalmazó énekeket kihagyta a kötetből, és csak az új kívánalmaknak eleget tevő érzékeny dalokat rendezte sajtó alá. Bár az Amade-kiadás végül cenzori engedély hiányában elmaradt, saját regényének, a néhány évvel később kiadott *Kártigám*nak a betétdalai<sup>87</sup> olyannyira népszerűek lettek, hogy hamarosan „nem volt magyar leány, mely ne szégyenlette volna *Kártigám*ot nem ismerni, s mely annak szomorú énekeit ne dalolta volna”.<sup>88</sup> Beszédes az is, hogy Mészáros Ignác máig kéziratban maradt érzékeny regényét, a *Három Nap-Keleti Történeteket* is kottás dalbetétekkel akarta közreadni. Igaz ugyan,

<sup>85</sup> Idézi GÁLOS, 1954, 490.

<sup>86</sup> A három gagliarda ritmusú áriát lásd GÁLOS, 1954, 490–491.

<sup>87</sup> 1772, kottákkal 1780. A négy érzékeny ének a következő: [*Ím egek! látjátok szívemnek habjait*], [*Ne kételkedj szavaimban*], [*Nints szebb vígság, mint egymást szeretni*], [*Tenger búknak közepette*].

<sup>88</sup> TOLDY, 1867, 446.

hogy a versek, melyek Szerelemhegyi András *Nemzeti Melódiáira* készültek, nem kapcsolódtak szorosan a történetekhez, de azzal, hogy Mészáros a főszereplők nevét írta az áriák fölé (Arsanes vigadalma, Orus siralma, Szerelem hatalma), betétdalként funkcionálhattak a darabok.<sup>89</sup>

Mivel a 18. század végének elit énekelt dalköltészete mindenképp előtt annak az üres helynek a betöltésére szolgált, amely a kialakuló műveltebb polgári rétegben a külföldi műdalirodalom nyomán keletkezett, a korabeli magyar énekelt dalirodalom nem a zenei *empfindsamer Stil*, hanem az érzékenység, mint a társas élethez tartozó viselkedési minta és modor felől ragadható meg leginkább. Ez a divat csak az 1810-es években töltődött fel a nyugat-európai filozófiai esztétikák gondolatiságával, addig – egy-két kivételtől eltekintve – inkább az a pragmatikus igény alakította, amelyet a külföldi énekelt dalirodalom népszerűsége hívott életre. Hogy érzékeny műdalirodalmunkban a zenei stílusjegyek sohasem váltak olyan meghatározóvá, mint Nyugat-Európában, annak legfőbb oka a 18. század végi magyar zenekultúra állapotában keresendő. Lévén ugyanis, hogy magyar nemzetiségű (és nyelvű) zeneszerző még az 1700-as évek végén is ritkán tűnt fel a muzsikusközött,<sup>90</sup> hazánkban a zeneszerzők helyett többnyire a literátorok vállalták magukra a zenekedvelők igényeinek kielégítését.

Ebből adódott, hogy bár literátoraink a megzenésített *Liedet* szerették volna pótolni, azaz céljuk a magyar műdal megalkotása volt, zenekultúránk elmaradottsága miatt ez korántsem a nyugat-európai formában valósult meg. Amellett ugyanis, hogy valódi műdalaink nem voltak, illetve számuk elenyésző volt, a sperontizmusnak, azaz a szövegek dallammal való párosításának is egy sajátos válfaja alakult ki. Költőink főleg a magyar énekköltészeti hagyomány korábbi technikáit alkalmazva vagy lefordították és ritmusában a zenéhez igazították az idegen dalok szövegeit, vagy a régi énekvers szokása szerint az eredeti szövegeket teljesen fi-

<sup>89</sup> Mészáros Ignác: *Három Nap-Keleti Történetek* (Buda, 1795, autográf kézirat. OSZK Kézirattár, Fol. Hung. 158.) Az *Orus siralma*nak kottája a 29. és 30. lap közé van befűzve, a *Szerelem hatalma* a 41a–42b, az *Arsanes vigadalma* pedig a kézirat 94b oldalán található. A dalokról bővebben lásd ISOZ, 1929, 20–24.

<sup>90</sup> A témához kapcsolódóan lásd FARKAS, 1991.

gyelmen kívül hagyva egyenesen dallamra írták verseiket. Zenei műveltségüktől függően írásban (is) rögzített és csak szóban terjedő melódiákat egyaránt használtak. Mivel ebben az értelemben a szerzői intenciót és a végeredményt tekintve nincs jelentősége szöveg vagy dallam elsődlegességének, a korban dallamkövetőnek nevezhetünk minden olyan szöveget, melyet a költők egy adott dallamra írtak, vagy utólag igazítottak valamilyen dallamot már meglévő szöveghez. Természetesen azokat a verseket is a dallamkövető kategóriába sorolhatjuk, melyeknek dallamát a költő maga szerezte. Bár ez korántsem volt általános gyakorlat, mégis számolnunk kell vele, hiszen például az énekelt költészet esztétikájával és prozódijával részletesen foglalkozó Horváth Ádám munkásságát ez igen erőteljesen meghatározta. A *dallamkövető vers* terminus technicus tehát csak azon utólagos megzenésítéseket zárja ki, amelyek nem esnek egybe a szövegíró szándékával (quasi a költő nem hagyta jóvá őket),<sup>91</sup> illetve azokat az antik-időmértékes, szövegversként született, de éneklésre szánt verseket, melyek metrikája alapvetően különbözik a vele utólag összepárosított dallamétól.

Bár a külföldi érzékeny, társasági dalok népszerűsége fordításra, illetve magyar nyelvűek írására „kényszerítette” a literátorokat, a meglévő társasági igény ellenére az első érzékeny daloskönyv megjelenése még sokáig váratott magára. Az énekelt dalok kanonizálása ugyanis a zene korábbi „duhaj, mulatós, szórakoztató” konnotatív jelentése, és az énekek témája („szerelmi nyájaskodások”) miatt nem kis problémát okozott. A megoldást itt is az a jól bevált *utile et dulce* sztereotípiája jelentette, melyet a 18. század közepétől a literátorok szinte minden munkájukkal kapcsolatban előhívtak.<sup>92</sup> Az 1780–1790-es évektől egyrészt a német populárfilozófusok<sup>93</sup> esztétikája nyomán az önmagukban is gyönyörköd-

<sup>91</sup> Ide tartoznak például Spech János, Fusz János vagy gróf Sztáray Mihály Csonkai megzenésítései.

<sup>92</sup> Ezzel kapcsolatban lásd SZAJBÉLY, 2001, 33–38.

<sup>93</sup> „A populár-filozófia néven jelzett svájci és német elméleti irodalom a 18. század közepétől bontakozott ki. Ennek az iránynak az elve nem az új eredmények és rendszerek kialakítása a legfőbb törekvése, inkább összefoglalják a meglévő eredményeket, s igyekeznek népszerűvé tenni azokat. [...] Az esztétikai ideálok ekkor kezdenek szociális ideálokká válni. [...] Az esztétikai elveket úgy nép-

tető művészetek végső célját is az erkölcs- és szívnemesítésben határozták meg,<sup>94</sup> másrészt a mindent átható tudós hazafiság beszédmódja szerint<sup>95</sup> az énekelt dal „kicsinálását” is a magyar nyelv ügyére hivatkozva próbálták meg legitimálni.<sup>96</sup> Az érzékeny dalköltészet kanonizálásának eme két útja természetesen szorosan összefonódott, hiszen az énekek írásával a tudós hazafiak a magyar nyelv ügyének szolgálata mellett a lélek gyönyörködtetésével az esztétikák által megkövetelt erkölcs- és szívnemesítésnek is eleget tettek.

szerűsítik, mint a polgári nevelés egyik formáját s elsősorban az érzelmek nevelésével akarják jobbá tenni az embereket.” MEZEI, 1974, 25–26. A populárfilozófia nevesebb elméleti írói A. G. Baumgarten, J. G. Sulzer, J. J. Eschenburg és M. Mendelssohn voltak.

<sup>94</sup> A románirodalmat ezzel párhuzamosan szintén az erkölcsnemesítésre hivatkozva sikerült elfogadtatni. Lásd DEBRECZENI, 2003.

<sup>95</sup> „A magyar nyelv felemelését fontosnak érző bármely rendű és rangú személy a korban a »tudós hazafiak« virtuális közösségébe tartozott, amely egyfajta »res publica litterariát« testesített meg. E közösség tagjai egy nyelvet beszéltek (még ha nem is mindig magyarul), konvencionális témákat és érvelési módokat használva.” (Debreczeni Attila: *Kazinczy Ferenc Orpheusa: program és szerep*. In: ORPHEUS, 2001, 365.) „A tudós hazafiság beszédmódjához politikai-ideológiai kontextusban egy értelmezői közösség (a »tudós Hazafiak« közössége) rendelhető, irodalmi összefüggésekben azonban nyilvánvaló az eltérő értelmezői közösségek jelenléte. A »tudós Hazafiak« számára a nyugati nemzetek példája az irányadó, s ebből következően támogatandó a fordítások, amelyek a mintakövetés kézenfekvő eszközeinek látszanak. Amikor azonban arra kerül a sor, szorosabb irodalmi problémaként, hogy mit és hogyan kell fordítani, már megoszlanak a vélemények. Ugyanígy egyetértés van abban, hogy az irodalom, a poézis – az »utile dulci« horatiusi elve értelmében – a komolyabb tudományok felé vezető lépcsőfok, eszköz, mely a gyönyörködtetéssel megédesíti a nehéz ismeretszerzést, viszont a gyönyörködtetés jellege, tartalma és jelentősége már különbözőképpen tűnik fel az egyes használói közösségek előtt. Megegyeznek abban, hogy a magyar nyelvű művek írása a nemzet felemelését szolgálja, de vannak, akik kétségbe vonják minden mű ebből fakadó feltétlen értékét.” (DEBRECZENI, 2000b, 391.)

<sup>96</sup> Mindezekhez gyakorlati oldalról a cenzúra enyhülése is hozzájárult. Azzal, hogy II. József a központosítás miatt 1782-től megszüntette a jezsuiták vezetése alatt álló pozsonyi cenzúrát, az egyházi befolyás jelentősen gyengült. Ettől kezdve 1803-ig, a recenzuráló bizottság felállításáig a világi (dalos)könyvek jóval könnyebben láttak napvilágot. Erre vonatkozóan lásd GRANASZTÓI, 2007.

## 4. Az énekelt dalok kanonizálása az „utile et dulce” nevében

### 4.1. ERKÖLCS- ÉS SZÍVNEMESÍTÉS

A magyar nyelvű „szerelmi nyájaskodások” kanonizálásának egyik útja a hasznosságelv hangsúlyozása volt. Mivel a költészet gyönyörködtetve tanító jellegét a 18. század végén a horatiusi maxima mellett a korabeli nyugat-európai (elsősorban német) esztétikára hivatkozva is vallották, a Poézis hasznossága több oldalról is bizonyítottatott. A practicista szemléletben a magyar nyelvű költészet továbbra is a magasabb tudományokhoz vezető út egyik pillére volt,<sup>97</sup> illetve a szív érzékennyé tételével az ember erkölcsi nemesítését is szolgálta. Az előbbiben, mely szerint a költészet feladata a tudományok befogadásának előkészítése, a szerelmi téma nem játszott fontos szerepet, hiszen itt elsősorban az észbeli fogékonyság fejlesztése került a középpontba, aminek a magyar nyelvű és a könnyen befogadható verses formájú poézis csak az egyik biztosítéka volt. Ezért írhatta Ráth Mátyás, hogy „a régi és mostani népeknek példája azt mutatja, hogy a versszerzés szokott leginkább a nemzet tudósodásának és híresedésének kezdete lenni. [...] Ezeket így gondolóra vévén, abból sok jót jövendölhetünk hazánknak és nemzetünknek, hogy most köztünk a versírásnak oly jeles divatja vagyon, és hogy a mélységes tudományokat magyar versekben kezdik fejtegetni.”<sup>98</sup>

<sup>97</sup> „Valaki csak, bár múltfélben is [futólag], megtekénti virágzó állapotjokat a kimivelt külső nyelveknek, azonnal tapasztalni fogja, hogy arra első leghathatósb eszköz volt a versírogatás. S minden nyelvnek ott tenyészik mintegy melegágyban, ott nevedik, ott épül minden szépsége, minden kellemetessége és minden ereje.” RÉVAI Miklós: *Felhívás régi költői emlékek és népdalok gyűjtésére*. (Magyar Hírmondó 1782. jan. 16. In: MAGYAR HÍRMONDÓ, 1981, 362.) „[...] sok igaz magyarok mintegy öszvevetett vállakkal most abban dolgoznak, hogy dűlőfélben lévő nyelvünket támogassák, s nevezetesen lábra állítsák a poézist, amely eleitől fogva volt minden nyelveknek s nemzeteknek pallérozó mestere [...]” *Péczei József cikke verstani kérdésekről*. (Magyar Hírmondó 1786. jan. 11. In: MAGYAR HÍRMONDÓ, 1981, 423.)

<sup>98</sup> Magyar Hírmondó 1781. aug. 1. In: MAGYAR HÍRMONDÓ, 1981, 352.

A poézis esztétikai megközelítése szerint viszont a művészetek hasznossága nem az elme pallérozásában, hanem kifejezetten az „érzékenyítésben”, azaz a befogadóra gyakorolt erkölcsnemesítő érzelmi hatásban rejlik, amire a szívet és érzékeket megindító érzékeny, szerelmi énekeket tartották a legmegfelelőbbnek. Hazánkban ez a nézet elsősorban az ún. populárfilozófia révén terjedt, ami az esztétikában, azaz az érzéki megismerés tudományában<sup>99</sup> annak igazolását látta, hogy a művészetek mindenekelőtt a jó és igaz elfogadására nevelik az erkölcsöket.<sup>100</sup> A szerelmi nyájasságok illetően hasznosságának bizonygatása, illetve a szerző tárgytól való távolságának hangsúlyozása még sokáig témája volt az esztétikai írásoknak és az énekeskönyvek előbeszédeinek. Verseghy például az erkölcsi igazságot vagy tanulságot közvetlenül nem tartalmazó esztétikabeli műdarabocskákat azzal védelmezte, hogy igaz ugyan, hogy a Poézis végső célja, mint a többi szépmesterségeké az, hogy „az észet érzékeny módokkal megvilágosítsa, a’ szívet pedig meg-nemesítse. [...] E’ fölséges Tzél nélkül, valamint a’ többi szép Mesterségek, úgy a’ Költés is veszedelmes Tündér, és tsábító Szirénis volna. Ebből mindazonáltal nem köll azt következtetni: hogy a’ szép Mesterségeknek ollyas Műdarabjait, és következésképpen az afféle Költeményt is, melly sem valamely igazságot vagy erköltsi tökéletességet köllemetessé, sem pedig ellenben valamely tévelygést vagy tökéletlenséget gyűlölséggé nem tősz, hanem tsak egyedül az *érzékeny szépnek* előadásában foglalatoskodik, az aestheticabéli Műdaraboknak és költeményes Munkáknak számából ki köllene rekeszteni. Mert tudgyuk azt, hogy az efféle indúlatoskodó vagy enyelgő vagy a’ tsupa érzékeny szépségnek előadásában akármiképpen foglalatoskodó Műdarabotok vagy az elmét élesítik, vagy a’ szívet érzékenyítik, vagy a’ jó és helyes ízlést gyarapíttyák.”<sup>101</sup> Az érzékeny szép előadásának

<sup>99</sup> „Az esztétika célja az érzéki megismerésnek mint olyannak tökéletessége, ez pedig a szépség.” BAUMGARTEN, 1750, 19.

<sup>100</sup> Az *aesthetica* fogalmának korabeli magyarországi jelentéstartamairól bővebben lásd DEBRECZENI, 2009a.

<sup>101</sup> Verseghy Ferenc: *Mi a’ Poézis? és ki az igaz Poéta?* (1793). (In: VERSEGHY, 1956, 240–241.)

elfogadtatásához a megfelelő előzményt Faludi költészetében találták meg.<sup>102</sup>

A szerelmi téma személyes, egyes szám első személyű kifejezése a művészi fikció problémájához, azaz fikció és valóság egymáshoz való viszonyának elméleti tisztázatlanságához kapcsolódott. Ennek egyik megnyilvánulási formája az volt, hogy az olvasók jó része nem tudta elvonatkoztatni a literatúrát a valóságtól, azaz képtelen volt megérteni az irodalmi fikció [*Täuschung* – ámulás] lényegét.<sup>103</sup> Ezért volt kénytelen Révai Miklós a *Szerelem Nyájaskodási* (1792) című verseskötetének előljáró beszédében elhatárolni magát a tárgytól, modván, hogy akik az ilyen nyájaskodásokat „a társaságnak multságára készült kellemetes apróságoknak tekintik, savanyú ábrázatot vonyítanak, s néhány énekből az embernek minden gondolkodása és egész élete módjáról hirtelenkedve bal ítéletet tésznek, s annál fogva a szegény jámbort szemtelenül mocskolják. [Pedig] akik ezekre a kellemetes apróságokra józanul éreznek, vagyon azokban érzés nagyságosabb és szentebb dolgokra is.<sup>104</sup> Márton Józsefnek még 1816-ban is hasonló okokból kellett védelmeznie Csokonait. Miként kiadásának előszavában írta, „sajnálni lehet, hogy az ő erköltsi viseletéről némelyek balvélekedéssel vagynak, a’ mire hihető egynehány a’ bor és szerelmről írt remek darabjai adtak tsupán tsak okot, sokan lehetetlennek tartván, hogy valaki tapasztalásbéli érzés nélkül úgy írhasson.”<sup>105</sup>

Bár a „szerelmi nyájaskodások” kanonizálása önmagában is sokáig problémát okozott, a dalok éneklése az 1770–1780-as években még tovább nehezítette a literátorok helyzetét. A szerelmi téma mellett ugyanis egyrészt zenekultúránk elmaradottsága, másrészt a zene korábbi mulatós, duhaj használata miatt az öncélú, veszedelmesen csábító muzsika hasznosságát is bizonyítaniuk kellett.

<sup>102</sup> „[...] mi gyengyült édességgel le ereszkedett az illendőséget értő ártatlan multságokra is, hogyan nyájaskodott, hogyan enyelgett: és az utánn felylyebb emelkedvén, mi hathatós, mi nagyságos a’ való dolgokbann is.” In: RÉVAI, 1785, Előbeszéd.

<sup>103</sup> Lásd Csokonai: *Előbeszéd [a Dorottyához]* (1799). (In: CS/Tanulmányok, 2002, 73–75.)

<sup>104</sup> RÉVAI, 1792, 316.

<sup>105</sup> MÁRTON, 1816, Előbeszéd, XVI.

Ez a 18. század végére, nagyrészt a német populárfilozófiának köszönhetően, áttételesen az elérzékenyítés, azaz a hallgatóra gyakorolt erkölcsnemesítő hatás fogalmával sikerült nekik. Ez az esztétikai filozófia a művészetek legfőbb értékét már nem az észre, hanem a hallgatóra gyakorolt hatásban és az érzések, érzelmek kifejezésében, azaz az *elérzékenyítésben* látta. Éppen ezért fiziológiai okokból a művészetek hierarchiájának csúcsára a „leghathatósabb” muzsikát helyezte. Hazánkban ezek a nézetek elsősorban Sulzeren keresztül váltak ismertté,<sup>106</sup> aki lexikonának *Künste* és *Musik* címszavában<sup>107</sup> részletesen tárgyalta a Muzsika és a Szépmesterségek eredetét, célját és különféle módozatait.<sup>108</sup> A szócikkek 1790–1792-ben, Verseghy Ferenc fordításában jelentek meg a kassai *Magyar Museum*ban.<sup>109</sup> Eszerint „A’ szép Mesterségeknek leg-közelebb-való tzéll yok tehát a’ szívnek hathatós illetéséből; távolabb-való tzéll yok abból, hogy ezen illetések által bennünket a’ jónak szeretetére gerjesszenek; a’ leg-főbb haszon pedig, mely belőlők származik, a’ léleknek pallérozásából, és a’ szívnek nemesíttéséből áll.”<sup>110</sup> A Muzsika „Leg-főbb tzéll ja, az indulatoknak fel-gerjesztéséből és táplálásából [...] áll; hasznos alkalmaztatása pedig akkor intéztetik-el leg-helyesebben, ha mű-darabjai a’ nagy Természetnek az indulatok iránt-való nemes szándékait elő-mozdíttyák. [...] a’ Muzsika a’ hathatósásra nézve a’ többi Mesterségeket mind fellyül-haladgya; mivel egytől sem tapasztallyuk, hogy a’ szívet olly sebensen és olly ellent-állhatatlanul meg-ra-gadná.”<sup>111</sup>

<sup>106</sup> Vö. „Sulzernek Lexikonát ajándékba küldöm az Úrnak. Rá nagy szükségét gyanítom. Kedves könyve volt Verseginék; és méltán.” Kazinczy – Csokonainak. Ér-Semjén, 1803. március 2. (In: KAZLEV. III/33. 578. sz.) „A’ Sulzer kedvesebb ajándék nálam mindennél, a’ mit csak adni szoktak az emberek.” Csokonai – Kazinczynak. Debrecen, 1803. március 15. (In: KAZLEV. III/43. 584. sz.)

<sup>107</sup> (1771–1774) Zenei szócikkeit J. Ph. Kirnberger és J. A. P. Schultz írta.

<sup>108</sup> Sulzer egyébként már korábban ismert volt hazánkban, hiszen 1776-ban *A természet munkáiból vétetett erkölcsi elmékedések*, 1778-ban pedig *A természet szépségéről való beszélgetések* című munkája jelent meg Kolozsvárott Sófálvai József fordításában.

<sup>109</sup> MAGYAR MUSEUM, 2004, 339–348. *A’ szép mesterségekről.*; 353–359. *A’ muzsikáról.*; 405–407. *A’ muzsikáról.*; 442–447. *A’ szép mesterségeknek rövid története.*

<sup>110</sup> MAGYAR MUSEUM, 2004, 344.

<sup>111</sup> MAGYAR MUSEUM, 2004, 357. 406.

Gáti István is hasonlóan magasztalta a muzsika erkölcs- és szívnedesítő hatalmát. „A’ Musikának olly nagy ereje vagyón, hogy a’ vad és pallérozatlan erkölcsöket szelidíti, és pallérozza, a’ durva Embereket nyájasakká és baráttságosakká teszi, gusztust tsinál nékiek, fel serkenti benne a’ Természet szépségének érzését, eleven képzelődésekre szoktatja, az ártatlan gyönyörűségeknek ’s mulattságoknak szeretetére, és keresésére indítja. Ezt pedig úgy viszi véghez, hogy a’ Léleknek indulatit ki tsínosítja, szépíti, mellyek által formálódnak osztán a’ Léleknek erkölcsi tehetségéis.”<sup>112</sup> A muzsika mindenekfelett hathatós voltáról, arról való személyes tapasztalatáról Kazinczy így számolt be a *Pályám emlékezetében*: „Storazzi, a szép énekesné szememet, fületem, lelkemet elbájolta. – Mozart az orchestert igazgatá, fortepianoját vervén. De az oly annyira nem testi örömök felől, melyet a muzsika ád, nem szabad szólani. Hol az a szó, mely azt fesse?”<sup>113</sup>

Mivel a muzsika a szívet hathatósan megindítja, éneklésre a szerelmi költeményeket vélték legalkalmasabbnak. Egyrészt, mivel a szív- és erkölcsnedesítés tekintetében a költészetben belül az érzékeny műdarabotskákat tartották a leghathatósabbnak, azaz ezek illettek leginkább a zenéhez, másrészt így még tovább növelhették mind a muzsika, mind a poézis erejét. A muzsikálás elfogadása így a szerelmi nyájaskodások kanonizálását is elősegítette. Mátray Gábor, miután a *Magyar Muzsika Történetének Első Toldalékában* megjegyezte, hogy az énekelte dalokban „valóban szükséges a mérték; mert a Compositiót nagyon elősegíti, és a muzsikát rythmust könnyítve szépíti”, azt is fontosnak tartotta megemlíteni, hogy „erre tehát Költőinknek figyelmezní kellene, valamint a Muzsika Szerzőnek arra is, hogy érzékeny költeményt válasszon míve tárgyává; mert azt mondja Böcklin, hogy nem a legszebb, hanem a legérzékenyebb versek veszí fel legjobban a muzsikát.”<sup>114</sup>

A klavírjáték és a szerelmi nyájaskodások éneklése, nem utolsósorban a populárfilozófusok esztétikájának köszönhetően, a század

<sup>112</sup> GÁTI, 1802, 3.

<sup>113</sup> KAZINCZY, 1979, 284.

<sup>114</sup> Mátray Gábor: *A Muzsikának Közönséges Története* (1828). (In: MÁTRAY, 1984, 130.)

végére hazánkban is elfogadottá, sőt szívet megindító hathatósága miatt az erkölcsi nevelésben kívánatosná is vált. Olyannyira így volt ez, hogy a muzsika ártatlan hatalma a szép nem nevelésének egyik legfőbb eszközeként hamarosan propagandaeszközzé vált. Mátray Gábor írta zenetörténetének a *Muzsika becséről, erejéről* szóló részében: „Bruce úr így szól: »Az embereknek különösen kellene gondoskodni, hogy a szép nemet a muzsika tanulására vehessék; mert csak ez az egyetlen gyönyörűség mellyet minden mértéken felyül lehet izlelni, mégis amellet a sziv erkölcsös és romlatlan maradhat.«”<sup>115</sup>

A külföldi dalirodalom népszerűségének köszönhetően a muzsika „kanonizálása” olyan jól sikerült, hogy a 19. század elejére a klavírajáték és éneklés<sup>116</sup> az esztétikai és erkölcsi nevelés mellett, mint az érzékenységhez tartozó viselkedési minta és modor, hazánkban is a műveltség kritériumává vált,<sup>117</sup> és a korabeli zenei érzékenység a csiszoltsággal összefüggésben válik láthatóvá.<sup>118</sup> „Nintsen-is semmi, a’ mi kedvesebbekké tehetné őket [ti. a Kisasszonyokat], mint a’ Musikának tudása. Kivált ha ezt az ő kedves Sireni szavokkal meg-ékesítettik. Tsak az ő nyájasságok, és szeretetre méltó voltok a’ szívet meg-olvasztja; mellyet ha még ezen szép tulajdonságokkal-is nevelnek, ki vólna, a’ kit meg ne bájolnának”<sup>119</sup> – írta Gáti István imént idézett írásában. Bár ekkor még, bájosságuk és szeretetreméltóságuk növelése érdekében csak a kisasszonyoknak volt „kötelező” a szívgyönyörködtető dallás, az 1810–1820-as évektől már meglelt férfiak is zenetanulásra adták a fejüket, hiszen a házimuzsikálás hazánkban is egyre inkább a

<sup>115</sup> Mátray Gábor: *A Muzsikának Közönséges Története* (1828). (In: MÁTRAY, 1984, 15.)

<sup>116</sup> „Mintegy 30 esztendő előtt nevezetesen a Klavír és Hegedű csak Professionalisták s Egyházi Muzsikások, Orgonistáknál találtatott, de már ma csaknem minden műveltebb házban lehetni.” Mátray Gábor: *Első Toldalék a Magyar Muzsika Történetéhez* (1830). (In: MÁTRAY, 1984, 185.)

<sup>117</sup> „Gouvervante lesz májusban, de a muzsikus elakaszt. Minthogy én azt hiszem, hogy muzsika nélkül nagy híja van a nevelésnek, (így a Görögöknél,) muzsikus bizonyosan lesz, s minél hamarabb lehet lesz.” Kazinczy – Terhes Sámuelnek. Széphalom, 1816. ápr. 15. (In: KAZLEV. XIV/138. 3187. sz.)

<sup>118</sup> A csiszoltság fogalmáról és jelentéséről magyarországi viszonylatban lásd BODROGI, 2012.

<sup>119</sup> GÁTI, 1802, 12.

humanitasban kiteljesedő érzékeny embereszmény egyik reprezentálója lett.<sup>120</sup> Ragályi Tamás 1806-ban írta Kazinczynak: „A mu'sika leg első passióvá változott bennem 's a' teoriáját is el kezdém tanulni.”<sup>121</sup> Édes Gergely szintén arról vallott, hogy: „Én most kezdek hegedűlni-is 56-dik esztendőmbenn, hogy minekutánna nem írhatok, danoljak, vagy mivel az-is néha nehezen esik, hegedűvel mulassam magamat 's távoztassam únalmit.”<sup>122</sup> Zabolai Sámuel maga és barátai gyönyörködtetésére kezdett klavírt tanulni. „Itt léteimtől fogva, jó alkalmatosságom lévén, Muzsikát is tanulok a' Klaviron, nem lesz ugyan már jó Musicus belőllem 's nem is törekedem arra, anynyira mind azon által mentem már, hogy magamat és barátimat gyönyörködtetem.”<sup>123</sup> Ez összefüggött a társasági élet ama kívánalmával, melyben már nemcsak az urak óhajtották a szebbik nemtől, hogy azok muzsikával mulattassák és gyönyörködtessék őket, de a hölgyek is ugyanezt várták el tőlük. „Én magam-is Violint kezdék tanulni, hogy ő vele [ti. a Grófnéval] játszhasam”<sup>124</sup> Írta Döbrentei Gábor 1810-ben. A társasági élet előtérbe kerülésével a muzsikában való jártasságnak ismét egyre inkább pragmatikus okai lettek, hiszen a szalonéletbeli szórakoztatás mellett a zenélés az udvarlásnak is elengedhetetlen kellékévé vált. Jókai az 1830-as években a következőt írta az általa ismert

<sup>120</sup> „A' Görögöknél minden ifjú verte a' lantot, még pedig úgy hogy versezett is mellette. Miért nem lehetne az nálunk is? Én ha újra születnék, 's valamely Tündér választásomra hagyná, hogy mellyiket akarom, a' Muzsikát e vagy a Versezést? – együtt kapnék mind a' kettő után 's mellé még a Festést venném.” Kazinczy – Gróf Gyulay Lajosnak. Széphalom, 1811. június 19. (In: KAZLEV. XXII/284. 5522. sz.) „Az Úr engemet az Erdélyi Ujságoknak tisztelőjévé teszen. Örömmel hallom, hogy ők a' Muzsikát és a' Magyar Poezist kedvellik. A Muzsika a' lelket emeli. Melly bölcs volt a' Görögök nevelése, kinknél Muzsikát tudni 's Honért érzeni olly szükség volt mint nálunk tudni a' deák gram. törvényeit.” Kazinczy – Zabolai Kiss Sámuelnek. Széphalom, 1810. márc. 28. (In: KAZLEV. XXII/250. 5506. sz.)

<sup>121</sup> Ragályi Tamás – Kazinczynak. Pest, 1806. május 26. (In: KAZLEV. IV/158. 925. sz.)

<sup>122</sup> Édes Gergely – Kazinczynak. Kup, 1819. aug. 23. (In: KAZLEV. XVI/493. 3779. sz.)

<sup>123</sup> Zabolai Kiss Sámuel – Kazinczynak. Marosvásárhely, 1809. szept. 18. (In: KAZLEV. VI/527–528. 1548. sz.)

<sup>124</sup> Döbrentei Gábor – Kazinczynak. Andrásfalva, 1810. febr. 7. (In: KAZLEV. VII/266. 1663. sz.)

érzékeny énekek felsorolása után a német és németes dallamokról: „Nem említem az eredeti német népdalokból átvett stancákat, minők a »Gyöngyöm, Milkám, el kell válnom« vagy az »Isten hozád, te csendes ház«, amelyek nélkül és gitár nélkül magyar dómának nem lehetett udvarolni.”<sup>125</sup>

## 4.2. TÁRSASÁGI DIVAT VAGY TUDÓS HAZAFISÁG?

### 4.2.1. Fordítás – írás

Az érzékeny énekelt dalok kanonizálásának másik módja a 18. század végén, a hasznosságelvvel szintén szorosan összefonódva, a *magyarság* ideáján belül a magyar nyelv szolgálata volt. Íróink az általános erkölcsnevelés mellett az 1780-as évektől a tudós hazafi beszédpozíciójából a magyar nyelv ügyére is hivatkozva, elsősorban a *Magyar Nyelvű* énekelt dalok megteremtésének szándékával terjesztették dallammal verseiket. Bár a magyar nyelvet még ebben a „Vizimogor állapotában is szebbnek és alkalmasabbnak” tartották a „legkipiperézettebb Német nyelvnel”,<sup>126</sup> nyelvünk kiművelése és művelt használata mind az olvasás és írás, mind az éneklés területén elsődlegessé vált. Literátoraink a magyar kultúra és nyelv védelmében egyik legsürgetőbb feladatukat a külföldi dalok fordításában, illetve lehetőség szerint magyar nyelvűek írásában látták.<sup>127</sup>

Nyelvünk kiművelése az énekelt dalok esetében elválaszthatatlanul összefonódott a társasági élet kiszolgálásával-megteremtésével, hiszen míg a társiaság „érzékeny életre” irányuló elvá-

<sup>125</sup> Idézi MOLNÁR, 1955, 106.

<sup>126</sup> Csokonai: *A magyar nyelv feléledése* [1797?]. (In: *CS/Tanulmányok*, 2002, 111.)

<sup>127</sup> „[...] a XVIII. század utófelében a magyar írók megkedveltetni óhajtván a magyar olvasmányt, idegen s névszerint német költeményeket s dalokat gyakran fordítottak magyarra. Innen történt, hogy az illy magyarra fordított német dalok már a múlt század utolsó tizedeiben énekeltek középosztályú hazánkfiai által. [...] Ezeknek s több másoknak ekkor divatozott dallamaik világosan mutatják, hogy nem magyar, hanem német szelleműek.” Mátray Gábor: *A magyar népdalok kitűnőbb sajátóságairól zenei tekintetben* (1852). (In: MÁTRAY, 1984, 275–276.)

rásai fordításokat vagy legalábbis magyar nyelvű dalokat követeltek, addig ezek ismerete később az „érzékeny ember” műveltségének kritériumaivá váltak. Bár íróink nem utolsósorban az olvasók kegyeit akarták megnyerni azzal, hogy a legdivatosabb komponisták, azaz Lavotta, Kossovits, Haydn, Steffan és Raffael zenéjét felhasználva, klavírra alkalmazva tettek közzé – igen változatos témájú, stílusú és színvonalú – magyar nyelvű érzékeny énekeket, ezzel verseik terjesztését is biztosították, hiszen a lírai költeményeket általában még a 18. század végén is a dallam hordozta-terjesztette. Ráadásul mivel a kottaírás és -olvasás erős hiányosságai miatt többnyire még ezek a darabok is orális módon terjedtek, sokkal szélesebb befogadói réteghez jutottak el, mint azt eredeti kontextusuk megengedte volna.

A literátorok tehát az 1780-as évektől kezdve, lehetőségük szerint minél több zongorakíséretes dalt adtak közre folyóiratokban, külön gyűjteményekben vagy akár irodalmi művek részeként. Verseghy például 1791-ben hat dal kottáját mellékelte a *Rövid értekezések a' musikáról* című tanulmányához, 1804-ben a *Rikóti Mátyás* függelékében az *Árgirus nótáját*, illetve saját fordításában Mozart *Varázsfuvolájának* négy áriáját közölte, majd a *Magyar Aglájában* nyomtatott ki újabb húsz éneket. Emellett említésre méltó az is, hogy már 1781-ben sajtó alá rendezte a máig kéziratban maradt *Parnassus Hegyén zengedező Magyar Músának szóziati* című, több mint 70 érzékeny éneket tartalmazó kottás gyűjteményét. Gvadányi a *Nemes Magyar Dámákhoz, és Kis Aszszonyokhoz szölli Verseket* látta el Verbunkos Nótára alkalmazott „*Magyar Dall*”-melléklettel,<sup>128</sup> és bár Csokonainak végül csak a három darabját tartalmazó *Muzsikális Gyűjteményét* sikerült kiadnia (1803), eredetileg több kottás kiadványt is tervezett.<sup>129</sup> Ezek számbavétele után fontos megjegyezni, hogy mivel a kottanyomtatás a 18. század végén még igen bonyolult és költséges dolog volt, a

<sup>128</sup> Pozsony és Komárom, 1790.

<sup>129</sup> Mindezek mellett ott van Horváth Ádámnak egészen 1952-ig kéziratban maradt *Ötödfélszáz Éneke*, melynek legnagyobb része, annak ellenére, hogy alkotás-módját tekintve vitathatatlanul a korábbi nótahagyományban gyökerezik, szintén érzékeny dalokból áll.

magyar nyelvű érzékeny énekelt dalok többsége továbbra is kéziratban terjedt.<sup>130</sup>

Hogy a magyar nyelvű áriák nemzeti-ideológiai jelentésrétegük miatt mennyire népszerűek voltak a század végén, azt jól mutatja ama cikk, mely a Bétsi Magyar Merkurius 1794. március 29-i számában jelent meg, és amely a Pesti Nemzeti Játékszó Társaság *Papagáj* (Kotzebue magyarítása) nevű érzékeny játékaról a következőképpen tudósította az olvasókat: „A’ feles számmal öszve sereglett minden rendű Közönséget, mind a’ jó ízlés, mind az egészséges Magyarság, mind pedig az egészsz történetnek megmagyarosítása a’ szív fatsarodásig érzékenyítette. [...] Ékesítették ezenn fellyül a’ Játékot két Magyar Áriák, mellyeket egészsz hozzájok alkalmaztatott muzsikával együtt szerzett *Szezelemhegyi András Úr*.” Az áriákat az előadók „a’ jádszó szint reszkettető tapsolások közt, a’ N. *Publicum* kívánságára kéttyszer elő-kezdve éneklették”.

A dalok komponálásával az értelmiség – a tudós hazafi beszédpozíciójából – elsősorban a magyar nyelvet, illetve a magyar hazát akarta szolgálni. Világosan fogalmazta ezt meg Schreier János alábbi ajánlásában, melyet a zeneszerző a Rájnis József *Búcsúvételéhez* szerzett, több hangszerrel kísért, kamarazenei jellegű énekdarabhoz írt. A nyomtatvány végén, nyilvánvalóan azért, hogy a társasági életben is könnyen felhasználható legyen, a dal zongorakíséretes kivonatát is közreadta. „Ezen Magyar Áriát, munkámnak ebben a’ Nemben első zsengejét, bátorkodom kegyelmességednek alázatos mély Tisztelettel bé mutatni; lész ez, vélekedésem szerént leg alább, maga nemében első, noha kis Áriákat ugyan tsak magam még ennek előtte hat Esztendővel tsináltam légyen is, mindazonáltal egyről sem emlékezem, melly ez üdönkig Magyar Nyelvben több Musika szereknek egybe segéteésekre ki-dolgozott, meg jelent volna [ti. tenorra, 2 hegedűre, 2 brácsára, 2 fuvolára, 2 kürtre és egy nagybögöre írta], bár ezen, a’ leg nemesebb Nyelvnek méltán egyike, más leg miveltebb Európai-Nyelvek Társai közül a’ Musikabéli hajolhatóságára nézve sokakat meg előzzen is.” A verset azért vette Rájnis munkáiból, mert „hogy nálánál

<sup>130</sup> A dallamra írt korabeli magyar érzékeny dalirodalomról, és annak forrásairól lásd GÁLOS, 1932; GÁLOS, 1933; GÁLOS, 1940.

más magát kellemetesebben nem tette, mind pedig mivel abban a' nyájas Gyangédedést [sic!] Theátrumi érzékenyítéssel együtt fel találni gondoltam.”<sup>131</sup>

A magyar nyelvű műdalnak a tudós hazafiság gondolatkörében betöltött fontos szerepére utal Zabolai Kiss Sámuel 1809-ben Kazinczyhoz írott következő levele: „Úgy gondolom, hogy égy oly jó Poéta, ki Muzsikus is – és a' Poezisban közelittene Csokonaihoz, valamely szép Musikai darabok által hasznos szolgálatot tehetne, a' Magyar nyelvnek jobban való meg kedveltetésére. Magyar Dá-máink közt vagynak még G. Teleki Józsefnék, kik a' Magyar Dallokat a' Nyelvhez való szeretetért, az Olasz, 's más idegen textusú énekeknek elejkebe tennék.”<sup>132</sup>

Érdekes adalék, hogy a magyar nyelvűség kívánalma a 19. század elejére már nem csak érzékeny dalok fordítását és írását követelte meg, hanem tábori marsokét is. Kazinczy írta Döbrentei Gábornak: „Szalárdi Jakkó László Fő Hadnagy a' Stipsics Huszárjai közt egy kötet Tábori dalokat és Oratiókat akar kiadni. Szégyenli hogy a' Magyar Huszár fr[anczia] és német dalokat énekel, mert Magyar éneke nincs. Segédet kér mindenfelől. Az Ur e' nemben szerencsés. Ha van valamije küldje az ő Adresse alatt á Charleville par Temesvár.”<sup>133</sup>

Bár a tudós hazafiak mindent megtettek, hogy a magyar nyelvű dalirodalmat pótolják, a korabeli kulturális állapotokra jellemző, hogy (zeneszerzők hiányában) magyar nyelvű érzékeny énekelhető dal még a 19. század elején is kevés volt, illetve a meglévők semmiképpen sem elégitették ki a társasági élet kívánalmait.<sup>134</sup>

<sup>131</sup> A nyomtatvány az OSzK Zeneműtárában található az *Elegyes magyar kótákba* kötve (Mus. pr. 6696. 3. darab). Rájnis József anakreontikája 1781-ben *A' Magyar Helikonra vezérlő Kalaúzban*, Pozsony jelent meg, Schreier végigkomponált dala pedig 1791-ben Kolozsvárott.

<sup>132</sup> Zabolai Kiss Sámuel – Kazinczynak. Marosvásárhely, 1809. szept. 18. (In: KAZLEV. VI/528. 1548. sz.)

<sup>133</sup> Kazinczy – Döbrentei Gábornak. Széphalom, 1812. ápr. 8. (In: KAZLEV. IX/388. 2200. sz.) Szalárdi kérő levelét (Újpests, 1812. jún. 16.) lásd KAZLEV. IX/502–504. 2250. sz. A témához kapcsolódóan lásd GUPCSÓ, 1982.

<sup>134</sup> Vö. „Hogy a hangversenyi énekek, szövegek nyelve sem volt magyar, ezt talán mondani is felesleges. Előbb meg kellett honosulni a magyar szavalatoknak a Nemzeti Színház művészei által, hogy aztán lassanként, de akkor is csak elvéte tért hódítson a magyar nyelven való éneklés is.” Ábrányi Emil: *Erkel Ferenc élete és működése* (1895). (Idézi MOLNÁR, 1955, 109.)

#### 4.2.2. Az antik-időmértékes versek megzenésítése és éneklése

A magyar nyelvű dalköltészet kezdettől szorosan összefonódott a nyelv- és versújítással. A hagyományörzésen és hagyományteremtésen belül a magyar nyelv szolgálatának egyik formájává vált a különböző verselési nemek (ki)művelése. A társiasság létmódjához tartozó elit énekelt dalköltészettel mindenekelőtt ki-ki a saját ízlésének megfelelő költészeti formát próbálta népszerűsíteni. Míg például Kreskay Imre és Szentjóni Szabó László az egyházi énekek magyaros formáit énekelte meg, addig az időmértékes verselés kedvelői (pl. Révai Miklós, Virág Benedek) Anakreon-, Horatius- és Pindarosz-fordításaikhoz kerestek komponistát.

Az énekelt versformákat illetően külön csoportot képviseltek a divatos nyugat-európai dallamokra metrikai mintaként tekintő, dallamokra írt költemények, és az éneklés kívánalmának ugyan eleget tevő, de a dallam ritmusát szorosan nem követő, azaz utólag megzenésített versek. Mivel a korabeli nyugati műzenére való szövegírás nagyban elősegítette az újmértékes, nyugat-európai formák meghonosítását, a dallamkövető írásmódnak a versújítás történetében betöltött eme szerepét a következő fejezetben részletesen tárgyalom. Alább, ettől eltekintve az énekelt költészetnek csak az utólagosan megzenésített antik-metrikus formáira térek ki.

A 18. század végi érzékeny dalköltészet egyik programja a versújításhoz, illetve a magyar nyelv kiműveléséhez kapcsolódóan az antik-időmértékes versek megzenésítése, énekeltetése volt. A Magyar Hírmondó 1795. február 3-i száma büszkén számolt be arról a hangversenyéről, amelyet Fengler József püspök rendezett a palotájában: „Következett egy Anakreon' rendi-szerént-való Vers, mellyet az imént említett Poeta [ti. Rájnis József] szerzett, T. Schreier János Ur pedig, amaz egyébként is nevezetes, de kiváltképpen a' Musikai tudományja miatt esmeretes Tudósunk, Musikára alkalmaztatott.”<sup>135</sup>

Bár a kadenciás magyar költészeti hagyománnyal szemben az ilyen versek metrikája igencsak megnehezítette az éneklést, a

<sup>135</sup> Magyar Hírmondó 1795. február 3. (Idézi BÁRDOS, 2007, 280.)

társasági divat és a korabeli esztétikák-poétikák a 18. század végén az antik formáktól is megkívánták a dallást. Rájnis József írta *A Magyar Helikonra vezérlő kalauz* előjáró beszédében: „Ki kényszerítheti a Poétát arra, hogy mindenkor azon egy mértékhez szabja verseit? lám, szépen foly az Elegyes vers is. Majd, ha élek, azt is nyilván megbizonyítom, hogy az efféle versekhez a Muzsikának hangjait igen szépen alkalmaztathatni. [a folytatás lábjegyzetben olvasható] Már bé is teljesítettem ez ígéretemet, midőn ő Excellentiájának Zichy Ferenc Gróf Úrnak, a Győri Püspöknek udvarában a Mojzes Énekét az Éneklési mesterségnek régulái szerint elénekeltettem. Az egész Muzsikát örömezt közleném édes Hazámmal, ha valamely Mecénás elésegítené kinyomtatását.”<sup>136</sup> Rájnis idézete világossá teszi, hogy az antik formákat is elsősorban azok népszerűsítése miatt akarták dallammal párosítani, hiszen a lírai költemények terjedését még a 18. század végén is többnyire a dallam biztosította – a szövegversek csak jóval szűkebb réteghez jutottak el.

Ennek a társiassághoz kapcsolódó, a szélesebb olvasóközönség meghódítását célzó *antik-metrikus Klavierlied*nek azonban már semmi köze sem volt ahhoz az iskolai oktatást segítő antik-metrikus énekléshez, ami Honterus *Odae cum harmoniis* című köteté nyomán a 16. században hazánkban is elterjedt.<sup>137</sup> Bár néhány korabeli elszólás szerint még a 18. század végén is élt a metrikus éneklés gyakorlata, ennek gyakorlati-pedagógiai okai voltak, és erősen a deákos műveltséghez tartozott. Kazinczy említi például a *Fogságom naplójában*, hogy ő maga Horatius énekelgetésével „vigasztalta” Verseghyt. „Ez a’ rosz ember [ti. Verseghy] szörnyű alacsonyosságokkal vitte szerencsétlen esetét; sírt, nyivákolt, szent énekcséket énekelgete. Éjjel az ajtó zárához tartám számat, ’s ezt sugám neki bátorítására: *Plejusque leto flagitium timet*, ’s ezt

<sup>136</sup> RÁJNIS, 1773, 32. Az eseményről a Magyar Hírmondó 1795. február 3-i száma is beszámolt. (Idézi BÁRDOS, 2007, 280.)

<sup>137</sup> Honterus János 1548-ban, Brassóban adta ki *Odae cum harmoniis* című homofon négyszólamú ódatételeket tartalmazó énekgyűjteményét, mely az antik versfajok iskolai begyakorlására szolgált. A kötetben előbb a latin énekszövegek olvashatók (összesen 32; Horatius, Vergilius, Martialis, Boethius, N. Borbonius, Prudentius, Lactantius és ismeretlen szerzők művei), majd a huszonegy négyszólamú dallam következik szöveg nélkül. Lásd CSOMASZ TÓTH, 1967.

hangosan énekelve, hogy ha megszólítanak is, azt hazudhassam, hogy én Horáztól énekelgeték, 's csak unalmam' elverésére.”<sup>138</sup> Hogy Kazinczy itt nem a popularitásban ismert, hangsúlyosan átütemezett ódaformára gondolt, azt ama kollégiumi gyakorlat valószínűsíti, mely a közköltészettel ellentétes irányba hatva gyakran a korabeli népszerű, ütemhangsúlyos metrikájú dallamokat is antik-metrikus formákra fogta.<sup>139</sup>

A 18. század végi antik-metrikus strófákra komponált *Klavierlied* már a modern zene törvényszerűségei szerint készült. Ez egyrészt az antik verssorokat, verslábakat is egyenletes ütemek közé szorította, másrészt mivel a főhangsúlyok bizonyos szótagokat önkéntelenül kiemeltek, a hosszú-rövid szótagmérésbe a súlyos-súlytalan reláció is bekapcsolódott. A gyakorló zenész Verseghy ezt felismerve írta le, hogy az ókori görög költészet strófaszervezetei, azok egyenetlen ritmusa miatt nem alkalmasak a mai zenére. „Ma az éneklésre szánt lírai versekben három időcskés mértékek négy időcskésekkel nem váltakoznak, legfeljebb terjedelmes műben, a zene szigorú szabályai miatt, amely rövid alkotásokban nem engedi meg, hogy a taktust minden pillanatban megváltoztassák; jól látjuk, hogy ez a régiek ódáiban vagy Horatiusnál másképpen volt.”<sup>140</sup> Hogy egyenletes ütemmutatóba szeríthessék az antik strófaképleteket, szünetekkel (cezúrákkal) egészítették ki a verssorokat, illetve „a verslábak erőtlenebb moráit”.<sup>141</sup> Verseghy a modern metrikus zene ütemtagolása alapján például bebizonyította, hogy a „*Maecenas atavis edite regibus*”

<sup>138</sup> KAZINCZY, 2011, 75.

<sup>139</sup> Lásd azt a dallamot, mely Kolozsvárott, 1702-ben hangsúlyos tagolással az alábbi címen jelent meg: *A Gyulafehérvári Kollégium Üdvözlő Éneke Székely Ádám és Bánffy Anna Lakodalmára*, és amelyet később különböző latin nyelvű alkalmi szövegekkel szapphikus formában használtak. Közölte SZABOLCSI, 1950, 100–102.

<sup>140</sup> VERSEGHY, 1817, III/6, 704.

<sup>141</sup> „Azokban a verssorokban, ahol a szótagok sajátos találkozása, melyet a szkhion-írók a metrum mélyebb vizsgálata nélkül, minthogy még nem ismerték, tisztán és szinte felületesen képzeltek el, úgy tűnik, mintha akadályozná az erőteljesebb verslábak hosszú szótaggal való kezdődését, nagyobb sormetszetekhez vagy hangközökhöz kell folyamodni, amelyeket a zenében szünetnek hívnak.” VERSEGHY, 1817, III/6, 616.

choriambus tetrameter sor valójában pentameter.<sup>142</sup> Sőt ha valamelyik bonyolultabb antik sorfajt a szótagok licenciáinak számbavétele után sem tudta behelyezni az ütemekkel tagolt, modern metrikus rendszerbe, akkor nézete szerint a „verssorok közül el kell távolítani és a prózához [kell] számúzni azokat, amelyekben megmértékelt töredékek vannak bőven, de a mértékek szükséges kapcsolódásai nélkül”.<sup>143</sup> A komponisták a modern metrikus zene jellegéből adódóan nem is tehettek mást, mint amit Verseghy részletesen leírt, azaz az antik sorképleteket kénytelenek voltak így-úgy átritimizálni. Ezt példázza Csokonainak *A' Békekötésre* című szapphói strófaból álló verse is, melynek – ◡ / – ◡ / – ◡ ◡ / – ◡ / – ◡ és – ◡ ◡ / – – metrumú sorait a zene ritmusa végig trocheusokra játssza át.<sup>144</sup>

Az éneklésre szánt antik-időmértékes verseknél célszerű különbséget tenni az anakreontika alkotásai és az egyéb versformák között. Mert bár a lírát a 18. században eredendően dallásra alkalmatosnak tartották, és az antik-időmértékes verselést, mint legősbibbet, a zene ritmusából vezették le, az ilyen versek dallammal való terjesztése Nyugat-Európában tulajdonképpen az érzékenység által is preferált Anakreón-fordításokat, vagy legalábbis a jambusos énekeket jelentette. Anakreón szelíd örömeiket (barátság, bor, szerelem) megéneklő költészete, mint az érzékeny életérzés kifejezője, rendkívül kedvelt volt a 18. század végén,<sup>145</sup> és mivel a jambusi sorokból álló anakreontikák igen alkalmasak voltak a nyugat-európai verselés „kidolgozására”, illetve mértéküket te-

<sup>142</sup> „A metrum lényegéhez hozzátartozik továbbá, hogy teljesen egyforma mensurából áll. Ebben a versben tehát vagy a choriambus szólal meg olyan időközökkel, amennyivel a spondeus rendelkezik, a jambusnak pedig ugyanezen időköz alatt kell hosszabbodni (gibus), vagy az, amit ugyanebben a versben metrumként adnak el, nem metrum. [...] Magától értetődően az egész verset egyforma metrumba kell tennünk, melynek első lába spondeus, a második daktilus, a harmadik félspondeus, mely az egyik spondeus felével egyenértékű, végül a negyedik és ötödik két daktilus.” VERSEGHY, 1817, III/6, 617.

<sup>143</sup> VERSEGHY, 1817, III/6, 619.

<sup>144</sup> Lásd az 1. mellékletet.

<sup>145</sup> „[...] az ő [ti. Anakreón] Dalai úgy készültek, és arra valók voltak, hogy vígan lakozó vendégségekbenn, vagy más vidám társaságokban, muzsika szerek mellett el énekelthessenek.” Révai Miklós: *Szerelem Nyájaskodási előszava*. (OSZK Kézirattár, Oct. Hung. 431, 35a.)

kintve egybeestek a jambikus nyugat-európai formákkal, a német zeneszerzők az antik-időmértékes sor- és strófafajták közül szinte kizáróan csak ezeket zenésítették meg.<sup>146</sup> Bár literátoraink ebben az esetben is a külföldi énekelt dalköltészet divatja után írták és fordították a darabokat, tanító szándékukat tekintve túlnőttek a nyugati példákon. Mivel a magyar nyelvet az összes antik-időmértékes forma leképezésére alkalmasnak találták, a külföldi megzenésített anakreontikáknál a jambusi metrumot hangsúlyozó eredeti kontextus helyett az antik-időmértékes forma vált meghatározóvá.<sup>147</sup> Ez a törekvés tulajdonképpen abból a hazafiúi buzgalomból született, mely a magyar nyelv elsőbbségét és mindenre alkalmas voltát akarta bizonyítani. A gazdag elméleti lehetőségek ellenére azonban nálunk is elsősorban Anakreón dalait énekeltették. A nyugat-európai dalalbumok meghatározó mintái mellett többek között azért, mert a hét szótagos sorokból álló anakreontikák jól illeszkedtek énekköltészeti hagyományunkba, hiszen a 7-es sorok 6-osokkal és 8-asokkal keverve a régi magyar énekköltészetben is használatban voltak. Miként ezt Révai megfogalmazta, „Mi Magyarok ezt az Anákreon féle Verset [ami 7 szótagú sorokból áll] oly szépen elegyíthetjük, hol három, hol négy egész növő ujjas versekkel [6 vagy 8 szótagú sorokkal], hogy külömb külömb Verskötetek származhatnak belőle, amelyeket Népünk énekszóval is könnyen és szépen elmondhat.”<sup>148</sup> Ám népszerűségük ellenére megzenésítéskor semmivel sem követték hívebben az anakreontikák metrumát, mint a többi antik strófaképletét. Jó példa erre Virág Benedek *A' Barátságának* című jambusos énekének Seyfriedtől való megzenésítése,<sup>149</sup> vagy a már említett Schreier-Rájnis-dal.

<sup>146</sup> A korabeli dalalbumok tele vannak Hagedorn, Uz, Götz és Gleim anakreontikáinak megzenésítéseivel.

<sup>147</sup> A 18. századi magyar anakreontikáról, illetve a versforma szabad vagy szoros fordításáról való vitát lásd OROSZ Beáta, 2003 és DEBRECZENI, 2007.

<sup>148</sup> RÉVAI, 1792, 317–318.

<sup>149</sup> *A' Barátságának* kottáját lásd az I.a. mellékletben, a darab prozódiai elemzését pedig az I.b. mellékletben.

Mivel az antik metrumok szélesebb körben való ismerete és kedveltsége a 18. század végén éppúgy problémát jelentett, mint annak előtte (majd utána is), az ilyen versek énekelhetőségére való hivatkozás mellett, hogy a zeneszerzők és literátorok valódi próbálkozásokat is tettek, mindenekelőtt az antik-időmértékes formák népszerűsítését célozta meg.<sup>150</sup>

## 5. Az érzékeny énekelt dalköltészet dallamai

### 5.1. NYUGAT-EURÓPAI, ÉRZÉKENY-KLASSZIKUS DALLAMOK

A felvilágosodás korának egyik jellemző gondolati sajátossága volt, hogy a megszerzett művelődés és tudomány felsőbb aspektusából a régivel mint elavulttal szemben határozta meg magát.<sup>151</sup> A „mostani ízlés” másságát írók és gondolkodók a művészetek és az élet minden területén hangsúlyozták. Míg a társas életben a gusztus a művelt embertől a jó modort (*mannert*), a zenei jártasság pedig a legújabb, érzékeny-klasszikus darabok ismeretét kívánta meg,

<sup>150</sup> Népszerűsítő céllal Virág Benedek az antik formák írásakor éppúgy a hölgyek érdeklődésére hivatkozott, mint a rímet kedvelők, akik szintén a kisaszszonyok szeretetére apelláltak. Vö. „De a' fülnek tsak az egyforma hangzatú szóknak egygyeztetése tetszik; ezt kedvelik a' Haza' leányai is: Ez régi út. [...] A másodikra azt mondom: hogy valamint a' Római Férjfiaknak, úgy az aszszonyoknak is voltak füleik; és hogy édes örömet hallgatták, énekelték a' mértékre vett verseket: ellenben megnehezteltek volna, ha előttök valamely Versifikátor olvasta volna, p. o. ezeket: unde, abunde, laude, claude. – Buta fejűeknek és szívűeknek tartya Az Hazánk leányait, ki azt véli, hogy tsak az illyentén bundás Kádentziák' értésére, 's érzésére alkalmasak ők. Eddig sem ő benne volt a' hiba.” VIRÁG, 1801, 29.

<sup>151</sup> „Valamint tudniillik az egész emberi nemzetnek, úgy egyenkint mindenik nemzetnek is van, még kultúrájára és nyelvére nézve is, gyermeküdeje, van ifiúkora. Gyermekségében vegyettált akkor nyelvünk, midőn nemzetünk Európában letelepedett; ifiú gyanánt heveskedett és forrott a reformációnak alkalmazhatóságával amaz írásokban, melyeket a polemika szült; és csak harminc esztendőttől fogva lehet mondani, hogy férjfiakhoz illő józan csinítások és kellemetes törvények alá vettetik.” Verseghy: *A tiszta magyarság* (1805). (In: VERSEGHY, 1989, 331.)

addig az írótól az érzékeny poézis az új ízlés szerinti versformák ismeretét követelte.

A korabeli kulturális helyzet miatt hazánkban az új, egyébként rendkívül divatos külföldi klasszikus dallamok kettős megítélés alá estek. Bár a társasági életben és a populáris regiszterben igen népszerűek voltak, az elit (magas) irodalom híveinél a jól kidolgozott esztétikai háttér ellenére sem találtak feltétlenül lelkes fogadtatásra. Annak ellenére, hogy literátoraink tisztában voltak az érzékeny-klasszikus dallamideál mibenlétével, a dallamok populáris énekhagyományra emlékeztető egyszerűségét egy részük nehezen egyeztette össze saját elitizmusával. Igaz ugyan, hogy a korabeli művészetelméletek kategóriáiból kiindulva elméletben a természetességre törekvő dallamokat kedvelték, és a „szív elérékenyítésében” elismerték a muzsika hathatóságát,<sup>152</sup> ám azok az egyszerű dallamok, melyek népies melódiáikkal a korábbi nótahagyomány dallamvilágát idézték, mégis tagadhatatlan ellenszenvet váltottak ki belőlük. Ugyanakkor a popularitás ama dallamai, melyek a külföldi, érzékeny-klasszikus melódiákhoz rendkívül közel álltak (többnyire onnan kerültek át és egyszerűsödtek tovább), akár népszerűek is lehettek a körükben. De határvonalat húzni ebben az esetben (is) lehetetlen, hiszen ezek a dallamok az adott kultúrközegnek megfelelően formálódva ide-oda vándoroltak. Ebből adódtak az olyan furcsaságok, mint például az, hogy a [*Hollakik kend Húgomasszony*] kezdetű „hegyaljai utcai énekre” Verseghy *Örzsike* címmel írt szöveget,<sup>153</sup> sőt Kazinczy a *Tövisek és Virágok* egyik jegyzetében így dicsérte ezt a *Gassenhauert*: „Nem rosszabb Duetto, mint soka azoknak, mellyeket Fortepiánóink mellett ’s az Operákban hallunk.”<sup>154</sup> Csokonai pedig a dallamot a *Karnyónéban*<sup>155</sup> „híres párisi nótának” nevezte. Akár ironikusan, akár őszintén tette ezt, az nyilvánvaló, hogy ebben az esetben a

<sup>152</sup> „Én a mesterséges darabokat únni kezdtem, mert mentől simább a compositio, annál erősebben hat a szívre.” Kazinczy Ferenc: *Bácsmegyeynek öszveszedett levelei*. (Kassa, 1789) – Bácsmegyey Marosyhoz, Buda, Júliusnak 24dikén.

<sup>153</sup> A dalt Verseghy kottával együtt a *Magyar Aglájában* jelentette meg. (Buda, 1806, 229.) Újra közreadta SZABOLCSI, 1979, 194.

<sup>154</sup> KAZINCZY, 1998, 329.

<sup>155</sup> A [*Semmi tsak rá tudjak ülni a’ Banyára*] kezdetű duettöt lásd a 192. mellékletben.

populáris regiszter és a klasszikus-érzékeny dallamok hasonlósága zavarba hozta költőinket, hiszen szembesülniük kellett azzal, hogy ama köz-énekek melódiái, melyek „szívérzékenyítő és ízlésjobbító tárgyak helyett, alávaló gondolatoknak, köz néptől költsönzött sajtalanságoknak, motskos eseteknek, és büdös tréfáknak [...] éneklésére botsátkoznak”,<sup>156</sup> sokban hasonlíthatnak az általuk kívánatosnak és követendőnek tartott érzékeny-klaszszikus dallamideálhoz.

A zenetörténetben jártas, zeneileg rendkívül képzett Verseggy például, bár írásaiban a nyugati ideált követve folyamatosan hangoztatta a természetességre törekvő, egyszerű dallamok elsőbbségét, ha azok egyszerűségükben túlságosan megközelítették a korabeli magyar popularitás nótavilágát, korántsem örült annyira, mint azt „zeneesztétikai” nézetei megkívánták volna. Elméleti tudása, hitvallása és a mindennapok tapasztalata között feszülő ellentétre mutat a románccal kapcsolatos állásfoglalása is. *Analyticájába* ugyanis változtatás nélkül átvette Rousseau *Dictionnaire de Musique*-jéből a *románc* címszót, mely szerint ennek dallama megkívánja, hogy az „mindenféle díszítéseket nélkülözön, egyszóval legyen kedves, természetes és népies, és úgy szerkesztett, hogy magától legyen hatásos, művesség segítségével. Legyen azonkívül őszinte anélkül, hogy feltűnő lenne, a beszéd szavait ne homályosítsa el, hanem érthetően adja elő, és az énekestől ne kívánjon túl széles hangterjedelmet. [...] bizonyos tapasztalat szerint a románc dallamát kísérő bármilyen hangszeres zene csökkenti annak hathatóságát.”<sup>157</sup> Ez utóbbi kitétel azonban, tudniillik, hogy a románcot mindenféle hangszerkíséret nélkül célszerű énekelni, még Rousseau-tól is sok volt Verseggynek, ezért megjegyzésként hozzáfűzte, hogy „szerintem a románc természete azt kívánja, hogy a dallamát sohase kísérje egyszerre több hangszer; mindazonáltal mind a dal szépségének, mind hatásának növelésére jól használható egyetlen lágyabb hangú hangszer, mint amilyen a mandolinon kívül a lant, németül *Laute*, gitár vagy *citera*, közönségesen *hárfa*, amely összhangzatnak tetsző harmonikus hangokat ad. Románccokra példák naponta fordulnak elő

<sup>156</sup> VERSEGHY, 1793, 44–45.

<sup>157</sup> VERSEGHY, 1817, III/7, 788.

énekes játékokban.”<sup>158</sup> Amikor azonban a románcok dallamát nem az egyszerűséget és természetességet követelő esztétikai ideál felől vizsgálta, hanem a gyakran hallott énekes játékokból indult ki, egészen mást mondott. „Ezekben a zenés drámákban, ahogyan ma játsszák őket a színházakban, véleményem szerint az a leg súlyosabb hiba, hogy a daloknak mind szövege, mind dallamai nagyon hasonlítanak azokhoz, amelyeket az utcákon vagy épen a kocsmákban az emberek söpredéke szokott énekelni.”<sup>159</sup> Megjegyzendő, hogy a bécsi-osztrák énekes játékok jórészt valóban a népi tündérjátékokból, varázsböhatatokból és paródiákból nőttek ki, Verseghy párhuzama tehát igencsak indokolt volt. Ugyanakkor, fentebbi elmarasztaló véleménye ellenére, tudós hazafi volta és a közönség tetszésének kényszerítő ereje miatt az első magyar énekes játékot, a *Pikkó herceget* elérzékenyítő hatása miatt ő is dicsérte, hiszen az „a’ mellett hogy melódiás együgyűségével a’ szívre hat, harmóniájával a’ fület is gyönyörködteti.”<sup>160</sup>

Verseghynek a zenére vonatkozó elméletei tehát korántsem voltak homogének. Ha a dalban az érzés egyneműségét fejtegette, akkor a strofikus dallamideált vette példának, ha a klasszikus-humanista poétikák nyomán a rend és mérték fontosságát hangsúlyozta,<sup>161</sup> akkor a régi, népi dallamokat „mértéktelenségük” miatt még a templomban is elmarasztalta,<sup>162</sup> ha pedig a muzsika

<sup>158</sup> VERSEGHY, 1817, III/7, 789.

<sup>159</sup> VERSEGHY, 1817, III/7, 981.

<sup>160</sup> Magyar Hírmondó 1793. V. 24. (Idézi NÉMETH, 1987, 22.)

<sup>161</sup> „Tudván a’ Psychológiából és Aestheticából a’ tökéletes Poéta, hogy [...] a’ Hallgató lelkébe a’ hallásnak szerszámain kell behatni: tudván azt is, hogy valamint a’ szömekeket a’ rend, úgy a’ füleket a’ hangmérték fölöttébb gyönyörködteti [...] valamint hogy ellenben, mihelyt a’ rend vagy mérték megszűnik, az észnek figyelmetessége is a’ tárgytól fölötte könnyen elvonathatik.” VERSEGHY, 1793, 10.

<sup>162</sup> „Az illetékeseknek minden igyekezetükkel azon kellene hát iparkodniuk, hogy az esztétika és a költészet szabályai szerint alkotott és isten tiszteletének előmozdítására, valamint erkölcsi nevelésre alkalmas énekek váltsák fel a régi ilyen fajtaakat, amelyekből azonban a lelkek megragadására szükséges csaknem valamennyi kellék hiányzik. Magukat a dallamokat is, nem véve tekintetbe egyesek elavult göröcsös ellenkezesét, akik újítástól való félelmükben a múlt szedett-vetett kacatait tisztelik és védik, jobb, kedvesebb és a vallás méltóságához inkább illőkre kellene kicserélni. [...] Miként ugyanis a gyarló énekek

hathatóságát emelte ki, akkor Rousseau vagy Sulzer nézeteit recitálta. Sőt képzett zenészként – a korban egyedülállóan – az érzésettétika felől<sup>163</sup> a barokk affektustant is hevesen támadta.<sup>164</sup> Ez az elméleti sokszínűség azonban nem egyedülálló jelenség, hiszen különböző források kompilálása és felhasználása saját nézetek kialakítására, illetve azok igazolására általános volt a korban.

Az elit irodalom egyes híveinek (elsősorban Kazinczynak és Verseglynek) elmarasztaló véleményét leszámítva azonban az egyszerű, könnyen megjegyezhető érzékeny-klasszikus dallamok rendkívüli népszerűségnek örvendtek. Egyrészt, mivel emellett, hogy divatosak voltak, a korabeli esztétikai ideálnak is megfeleltek, másrészt, mivel fülbemászó dallamosságuk biztosította a költemények terjedését. Költőink dalaik jó részét ilyen dallamokra írták. Így például Versegly sok-sok énekét komponálta a korabeli osztrák dalirodalom zeneszerzőinek melódiáira – igaz, ezek jóval díszítettebbek és bonyolultabbak voltak, mint a fentebb elmarasztalt románcok vagy az énekes játékok betétdalai. Révai Miklós, Ányos Pál és Szentjóni Szabó László forrásai szintén a német és osztrák dalalbumok voltak. Ám nem csak a katolikus literátorok, de a református kultúrhagyományban otthonos Csokonai és Horváth Ádám is használta ezeket a melódiákat, csakhogy ők többnyire azok oralitásban egyszerűsödött változataira voltak kénytelenek verseiket írni.<sup>165</sup>

az éneklő elméjének, akként nem mondanak egyáltalán semmit az ő lelkének a belső rendet és szépséget teljesen nélkülöző dallamok se.” VERSEGHY, 1817, III/7, 774.

<sup>163</sup> „A zene – természete folytán – egyáltalán semmi más nem lehet, mint az érzelmek nyelve, eleven kifejezése, vagy egy állhatatos vagy mélyen meghatott ember érzéseinek az ábrázolása.” VERSEGHY, 1817, III/7, 966.

<sup>164</sup> A *Rikóti Mátyás*ban így írt erről: „Jól tud azonkívül a szent énekekhez, / s hogy behathassanak a bűnös lelkekhez, / olly nótákat alkot a verseletekhez, / melyek külfestést is adnak értelmekhez. / Ha verse a bűnöst pokollal ijeszti, / a szelídebb sípot rendre megrekeszti, / s újjait a fejér hangokra mereszti, / vagy a kellemetlen quintákra függeszti. / Így már a léleknek festi jajgatását, / ki az örök tűznek érzi hasításit, / már az ördögöknek képzi civódását, / kik szemére hányják gonosz vágyódását.” In: VERSEGHY, 1989, 114. Lásd még VERSEGHY, 1817, III/7, 784.

<sup>165</sup> Horváth Ádám dallam- és szöveghasználatáról lásd CSÖRSZ, 2011.

## 5.2. A VERBUNKOS, AVAGY AZ ÉRZÉKENY MAGYAR ZENEI STÍLUS

Az érzékeny-klasszikus dallamok mellett a 18–19. század fordulóján az elit zenei réteg másik divatos és jellemző dallamcsoportja a verbunkos volt.<sup>166</sup> A 18. században népszerű földrajzi materializmus elmélete, amely az egyes népek természetének különbségeit a földrajzi, éghajlati tényezők másságából eredeztette, minden területen áthatotta az emberek gondolkodásmódját.<sup>167</sup> Így a nyelvek különbözősége mellett a század közepén a zenére vonatkozóan is megjelent ama nézet, mely szerint az egyes népek dalainak hangvétele és természete összhangban áll az országok klímájával.<sup>168</sup> Csokonai is ezen az antropológiai szemléleten felbuzdulva

<sup>166</sup> Festetics György gróf, a Georgikon s a keszthelyi zeneiskola alapítója az alábbi levelet írta 1809. október 20-i keltezéssel „Kisfaludyné Asszonyságnak, született Szegedy Rózának, Sándor feleségének”: „Jóllehet a’ M. Gróf a’ Tekintetes Huga-Asszonya Bizodalmával ’s nagy szívességével vissza élni látszana, mivel mindazonáltal Ő azon környülállásokban vagyon helyeztetve, hogy Keszthelyen a’ Muzsika Oskolába gyakorta több nagy tekintetű Vendégek fordúlnak meg, a’ kiket némelly Magyar énekekkel ’s Muzsikával örömet akarná mulattatni, azonban szégyenére meg kelletik Ő Exellenciájának vallani, hogy éppen ez az a’ tárgy, melly a’ Muzsika oskolájában leginkább hibázik. Azért bátorkodott a’ Tekintetes Huga asszonyához a’ végett folyamodni, hogy mivel Hazánk ’s nemzetünk díszére törekedő nagy Talentomú Férje a’ Tekintetes Huga Asszonyának némelly Hazai darabokat, ’s azok között az Insurrectióra egy Nemzeti Mársot készített, mellyhez talán valamelyes Magyar Muzsikán Készült Énekjei ’s egyéb darabjai volnának a’ T. Huga Asszonyának, azokatis a’ Muzsika Oskolának nagyobb Díszére méltóztasson megengedni, hogy Ő Exellenciája le írathassa, mely végre Stark Pétert a’ Muzsika Oskolának Professorát bátorkodott ezen kéréssel Sűmegre küldeni Ő Exellenciájá.” (A levelet közreadta BÓNIS, 2000, 31.)

<sup>167</sup> „De vannak ám mindenik nyelvben nemzeti tulajdonságok is, mellyek, valamint az emberi természetnek feljebb említett külső különösségei, az égvonástúl, a honi kultúrának garádicsaitúl és különösségeitúl függnek. Valamint tudniillik mindenik emberben, úgy a nemzeteknek mindenikében is a testnek más-más gépelyezete avvagy organizációja, a nevelés, a táplálék, a levegőég, a szomszéd emberek vagy népek, a környéknek más-más tárgyai, a hideg, a meleg és ezer efféle környülállások, más-más gondolkodásrendet, észjárását, hajlandóságot és indulatosságot szűlnek [...]” Verseghy Ferenc: *A tiszta magyarság* (1805). (In: VERSEGHY, 1989, 358.)

<sup>168</sup> A Montesquieu-tól származó elméletet a zenére elsőként Grétry vonatkoztatta: „A zenét amolyan hőmérőnek is tekinthetjük, amely megmutatja az egyes

akarta Herder nyomán jellemezni a különböző népek dalait, illetve eme szemlélet avatta a verbunkost a magyar lélek egyik megnyilvánulási formájává.

A verbunkos, mely eredetileg katonai toborzótáncként funkcionált, a 19. század elejére a magyar nemzet reprezentáns műzenéjévé magasztosult, és a nemzet hősiességét, vitézségét testesítette meg. Ez a klasszikus zenei alapokra épülő, balkáni, cigány és régi magyar zenei elemeket egyaránt tartalmazó, tipikus dallamfordulataiban jellemző, virtuóz, hangszeres jellegű zene a század végére az érzékeny életérzéssel és modorral társulva az osztrák-német zene helyére lépett, és elárasztotta a kor magyar nyelvű énekelt költészetét.<sup>169</sup> Verbunkos szólt a dalokban, kantátákban, alkalmi költeményekben, bukolikus iskoladrámákban, énekes pásztorjátékokban, színpadi kísérőzenékben, sőt a 19. század elejére-közepére a szerelmi idillek is szinte kizárólag verbunkos zenevel társultak.<sup>170</sup>

Bár a korai verbunkos darabok egy része szöveges dallamok hangszeres parafrázisa volt, a 18. század végére, amikor a verbunkos zene már a magyarságot szimbolizálta, ezekre a díszített, virtuóz futamokban gazdag hangszeres jellegű melódiákra kezdtek szövegeket írni. A lényeg nem a dallam könnyű énekelhetőségén,

népek érzékenységének fokát, lakhelyük éghajlata szerint. Minden nép dalai s még inkább ének módja, hangvétele, lágy vagy szenvedélyes, vidám, bánatos vagy szilaj hangsúlyai és dallamfordulatai összhangban állnak országának klímájával. Persze a kormányformának és az erkölcsnek, szokásoknak is megvan a maguk hatása a nyelv és az azt utánzó ének hangsúlyrendszerére: de ezek a másodlagos tényezők nem semmisítik meg az éghajlatok hatását.” Grétry: *Mémoires ou Essais sur la musique* (1789–1797). (In: SZABOLCSI, 1957, 95.)

<sup>169</sup> A 18–19. századból kéziratban fennmaradt verbunkosok tematikus jegyzékét lásd PAPP, 1999. A 18–19. század fordulóján Bécsben megjelent magyar zenei nyomtatványok bibliográfiáját lásd WEINMANN, 1969, 131–141.

<sup>170</sup> A verbunkoszene egyébként virágkorában, amikor nemzeti romantikánk képviselőjévé vált, hivatalosan is felvette a lírai és a hősi megjelenítés kettős kifejezőmódját. Első, zenéjünkkel együtt fennmaradt daljátékainkban, majd Erkel nagyoperáiban is, bár a nagyobb lélegzetű, drámai jelenetek az olaszos és bécsi operazenét (Rossini, Bellini, Mozart) követték, az idilli, lírai és hősi jelenetek kísérője mindannyiszor a verbunkoszene volt – ám mindez akkor már a romantika irányultsága alapján. (A verbunkos szerepéről első daljátékainkban és operáinkban lásd még SZABOLCSI, 1979, 55–68.)

hanem a *magyarságon* volt. Az 1790-es évektől, amikor minden területen rendkívül fontossá vált, hogy bebizonyítsuk a magyar nemzet és a magyar nyelv kiválóságát, a 18. század végének hazafisága az érzékeny gondolkodásmóddal társulva a verbunkosban találta meg azt az adekvát kifejezési formáját, melynek „ősisége” a régi görögökével, „érzékenysége” pedig a kortárs nyugati nemzetekével vetekedett. A verbunkos gazdag díszítése és frazeálása nagyszerűen kifejezte az érzékeny életérzést, magyarsága pedig nemzetünk ősi méltóságát jelenítette meg. Ezért találhatta meg benne Csokonai a „méltóságos szépséget”, Berzsenyi pedig az „ideális karaktert”.<sup>171</sup>

„Nemzeti nótáinknak belső fő bélyegeit” a következőkben látták: „1) Nemes méltóság [...] 2) Komolyság és szemérmes büszkeség [...] 3) Vídám kedv s Fürgeség [...] 4) Végre valamennyiből kitűnik a) az egyszerűség [...] b) A nemzeti szabad lélek s gondolkodás, melly abból is ki tetszik, hogy nótáink semmi egyéb mesterséges Európai muzsikához nem közelítenek, azoknak szűk határok közé szorított törvényeit nem követik, hanem olly formán folynak, mint-ha valamely természetes, tiszta érzésű, ártatlan szívből ömledzenének, melly erőszakot s kényszerítést még nem tanult esmérni.”<sup>172</sup>

Mivel úgy tartották, hogy „a nemzeti tulajdonság kijelentésére a muzsika legalkalmasabb mesterség, – [és] a nemzeti érzések megerősítésére sincsen kedvesebb s fogatosabb eszköz annál,”<sup>173</sup> a magyar zene felkarolását és terjesztését – gyakran a nyugati dallamokkal szemben – a tudós hazafiak a század végére programszerűen vállalták.<sup>174</sup> Ennek egyik módja, miként azt Mát-

<sup>171</sup> „Én a magyar muzsikában és táncban ideált látok, s azt hiszem innét, hogy nemzetünknek valaha aesthetiás kultúrájának kellett lenni [...]. Ez a tánc oly gazdag különféleséggel bír, hogy az valamint minden kigondolható szép mozdulatokat és erőfejteket, úgy minden szép érzelmeket egyaránt magába foglal.” Berzsenyi Dániel – Gróf Széchenyi Istvánnak és Báró Wesselényi Miklósnak. Nikla, 1830. február 25. (In: BERZSENYI, 1999, 511.) A verbunkos helyéről és szerepéről Berzsenyi esztétikájában lásd FÓRIZS, 2006, 40–45.

<sup>172</sup> Mátray Gábor: *A Muzsikának Közönséges Története* (1828). (In: MÁTRAY, 1984, 136.)

<sup>173</sup> Mátray Gábor: *A Muzsikának Közönséges Története* (1828). (In: MÁTRAY, 1984, 132.)

<sup>174</sup> Vö. „A Játéknak megnyitása jeles muzsika darab volt, és egész folyamatja különösen azt mutatta, hogy Ruzitska Ignác úr [helyesen József], a muzsikának

ray Gábor később megfogalmazta, a verbunkos dalok írása volt: „De mielőtt magyar dallamainkat a külföld gyakorlatilag is használná, elkerülhetetlen volt a szükség, azokat magában édes hazánkban a míveltebb osztályúakkal, különösen pedig a nőnimmel, megkedveltetni. – Erre pedig kettő szolgált eszközül: a dallamoknak hangjegyekkel kiadatása s a színpad. Az elsőt folyó századunk elején Csokonai Vitéz Mihály s Verseghy Ferenc kísérték meg. [...] Legtöbbet tett azonban a színpad. Az ezekben [ti. az eredeti magyar népszínművekbe] iktatott magyar népdalok a míveltebb osztálybeliek, kivált a nőnem ismeretébe jutottak, magyarok és németek tetszését egyaránt megnyerték, s nem sok időre a budai, pozsonyi, jelenleg pedig bécsi színpadokon is zengenek.”<sup>175</sup>

Bár a verbunkos dallamokra való versírásakor literátoraink a magyar zene terjesztésének hazafiúi szándékát hangsúlyozták, ehhez az is hozzátartozott, hogy az érzékeny-klasszikus dallamok mellett ez biztosította leginkább a költemények terjedését. Lehetőségük szerint ezért is alkalmazták minél többször verbunkoszenére verseiket. Csokonai verbunkosra írt [*Ott hol a' Patakotská]-ja*<sup>176</sup> vagy [*Földiekkel játszó]-ja*<sup>177</sup> például az elkövetkezendő húsz-harminc év egyik slágere lett, illetve sorkezdetük, azaz dallamuk és strófaformájuk a melodiáriumok egyik leggyakoribb nótautalásává vált. Gvadányi a *Nemes Magyar Dámákhoz, és Kis Asszonyokhoz szóló Verseket* látta el Verbunkos Nótára alkalmazott „*Magyar Dall*”-melléklettel,<sup>178</sup> Verseghy verbunkosra írta a *Bacchus' dicséretét (Borozó Ének)*<sup>179</sup> és *Az elhagyott Leányt*,<sup>180</sup> Horváth

szerzője különösen a' Nemzeti érzést a közönségesen ismert, és kedvellett Énekeknek és Tántzoknak nótáihoz közelítő előadással kívánta élesíteni.” Hazai 's Külföldi Tudósítások 1826. május 13. (Idézi NÉMETH, 1987, 31.) Ruzitska József *Béla futása* című, 1822-ben írt operájáról van szó. A librettó alapja Kotzebue *Belas Flucht* című érzékenyjátéka volt, melyet Kótsi Patkó János dolgozott át, az áriák verseit pedig a partitúra címlapja szerint Kisfaludy Sándor írta.

<sup>175</sup> Mátray Gábor: *A magyar népdalok kitűnőbb sajátosságairól zenei tekintetben* (1852). (In: MÁTRAY, 1984, 263–265.)

<sup>176</sup> Lásd a 3.a. és 3.b. mellékletet.

<sup>177</sup> Lásd a 11. mellékletet.

<sup>178</sup> Pozsony és Komárom, 1790.

<sup>179</sup> Verseghy Ferenc: *Magyar Hárzás I.*, 1807, 10–11.

<sup>180</sup> Verseghy Ferenc: *Magyar Hárzás II.*, 1807, 4–7.

Ádám, ha tehette friss vagy szomorú magyar nótára írta verseit, a *Hadi és más nevezetes történetek* 1790-es,<sup>181</sup> majd 1791-es évfolyamában pedig több Magyar Tánc is megjelent.<sup>182</sup>

A verbunkos dalirodalom mint hangszeres tánczenére való éneklés nem volt idegen a kortól – tökéletesen illeszkedett az énekelte stilizált táncdalok világába (menüett, polonaise, mazurka stb.). Igaz, bőségesen kolorált volta okoz némi meglepetést, de éppen jellegzetes pontozott ritmikája, azaz a hangok határozott hosszú-rövid viszonya segítette a költőket a versújítás során oly fontos „mértékes” versek írásában. Horváth Ádám írta, hogy „különösen pedig a Magyar nótákra szabott versekben olyan nagyon megkívántatik a hangmértékekre való vigyázás, hogy azokban inkább megengedi az értelem a tekerítést, mint a rövid taktus a hosszú szilabát (értem a szapora Magyar énekeket)”.<sup>183</sup> A verbunkos dallamok követése a popularitás zenekultúráján nevelkedett református literátorainknak kezdetben rendkívül problematikus

<sup>181</sup> „A *Hadi Történetek* 1790. február 5-én kiadott száma mellékleteként küldtek két *Magyar Tánc Nótákat*, melyek klavikordumra vagnak készítve, hanem hegedűn is lehet vonni. Honnan kerültek, másszor megírjuk. (II. 176.) [...] Azon két Magyar Tánc Nóták, melyeket február 5-én küldöttünk, azok közül valók, melyeket *Erzsébet* főhercegasszonynak azon alkalmatossággal ajánlott egy álorcás magyar, midőn 1788-dik eszend. január 31-én hitvesével, *Ferenc főherceggel* szép magyar ruhában jelent volna meg a Redutban. Ki lett légyen az álorcás magyar máig nem tudatik. Azt írhatjuk, hogy a főhercegnének igen megtetszettek a nóták, és gyakorta is mulatta magát vélek a klavikordumán. – Ha mi is a küldöttekkel kedvességre találunk: többekkel is kedveskedni el nem mulatunk. (II. 208.) Ez az álorcás fiatalember az akkor 28 éves Görög Demeter volt, amit csak a kötethez készített Mutatóban árul el annak készítője, Fejér György.” (Idézi MOLNÁR, 1975, 6.) „A főhercegnének ajánlott Tánc nótáknak e volt a címjek: *Contredanses Hongroises pour la Clavecin* présentées á Son Altesse Royale Madame l’ Archiduchesse *Elisabet*, á l’ occasion, qu’ Elle parut avec Son Altesse Royale Monseigneur l’ Archiduc, en habit Hongrois á la Redoute ce 31 Janv. 1788. Pan un Masque Hongrois.” (II. 208. 1790. febr. 12.) (Idézi MOLNÁR, 1975, 89.)

<sup>182</sup> Az 1791-es évfolyamban megjelent két *Magyar Tánc* Kazinczy hagyatékában is megtalálható. (MTAKK K 633/V, 198a–200a.) Az egyiket közölte SZABOLCSI-BÓNIS: *Magyar táncok Haydn korából zongorára* (Zeneműkiadó, Bp., 1958, 5. o. 8. sz.), illetve szerepel még az *Ungarische Tänze für Klavier* (Von Ferenc Bónis. Diletto Musicale 662. Doblinger, 1993, 4. sz.) című gyűjteményben is. A verbunkos táncok korai divatjáról lásd még DOMOKOS, 1993.

<sup>183</sup> HORVÁTH ÁDÁM, 1787, 195.

volt, hiszen a korábbi énekköltészeti hagyomány szerint minden zenei hangra külön szótagot akartak írni (illetve írtak is). Ez pedig gyakran olyannyira *határozatlan metrumúvá* tette a költeményeket, hogy azokban már sem a hagyományos ütemhangsúlyos verselésre jellemző cezúrák nem voltak megtalálhatók, sem az új, „mértékes” kívánalmaknak nem feleltek meg. Ilyen Horváth Ádám több éneke mellett Csokonai [*Ott hol a' Patakotská*]-ja is. Később azonban, az 1790-es évek végére, amikor a futamokat és díszítéseket már valóban díszítésként értelmezték (azaz több zenei hangra egy szótagot írtak), és elsősorban a zene súlyviszonyait vették figyelembe, a verbunkos dallamok követése nyugat-európai, új-mértékes trocheusok írására kezdte inspirálni költőinket.

A verbunkosok megítélése azonban az érzékeny-klasszikus dallamokhoz hasonlóan jó ideig korántsem volt egyértelmű. Egyrészt a cigány előadók, illetve ehhez kapcsolódóan az előadásmód esetleges „tartippos” volta keltett egyesekben megütközést, másrészt a tánc lassú és friss részeivel kapcsolatban alakultak ki eltérő vélemények,<sup>184</sup> harmadrészt pedig, a tánc ama sokféleségét, amit Csokonai oly nagyra tartott,<sup>185</sup> Szép János a „különb-féleségeknek egyeztetése” esztétikai elv alapján például egyértelműen negatívan ítélte meg. Szerdahelyi György nyomán készült *Aesztetikájában* így jellemezte a magyar táncot: „A' dolgok' különb-félesége kelleetlen, és unalmas lészen, ha csak ószve nem egyeztetik. Mert valamint az egyformaság, és hoszszas együgyűség unalmat szerez, ugy az egyetlen különb-féleség, midön az érzéseket, elmét, és annak képeit ide, 's tova rántogattya, untattya magát. [tovább lábjegyzetben] E' regula ellen hibáznok a' Magyar Tánztosok, kik a' Magyar Tánzban elő forduló különb-féleséghez kí-

<sup>184</sup> A lassú-friss vita összegzését lásd Mátray Gábor: *A Muzsikának Közönséges Története* (1828). (In: MÁTRAY, 1984, 134–136.)

<sup>185</sup> „Az ilyen Tánzról tették a külföldiek is azt a' sok jeles megjegyzést. Mikor a' Frantzia háború idején sok Ánglus nagyemberek lakának vala Bétsben, egy Ánglus az ott lévő Magyarok tántzában 300 figurát számlált meg. Ezt produkálni 's hidegvérrel felszámálni – csak Ánglustól és Magyartól telik. Jusson eszedbe édes magyarom! a' halhatatlan Kaunitz-nak ama mondása, hogy nemzeti Karaktere tsak az Ánglusnak és a' Magyarnak van; 's érezvén jobban-jobban nemzeti méltóságodat, – betsüld meg még az aprókban is magadat!” Csokonai: *Dorottya*. II. könyv, 32. jegyzet (In: CS/Költemények, 4, 156.)

vántató egyenlőséget ritkán, vagy soha sem tartják meg; ez keresztbe járja, ama' kerékbe forog, emez másod magával ugrál, midön amaz párjával csendesen forgolódik; ismét más pedig magányosan közibek ugorván, mind a' két párt félre taszítja: hová kell ennél nagyob' egyenetlenség? Van a' Magyar Tántzban elegendő különbézés, mellyet a' láboknak, 's kezeknek sok féle forgatásik tesznek, hogy tehát ez a' különbézés tessék, 's gyönyörködtessen, szükség, hogy azt valamelly kellemetes egy főrmáság kedveltesse, melly akkor történne meg, ha minden Tántzosok eg'gy időben, az az: egyszerre eg'gy forma figurákat mozdulásokat tennének; így osztán az emberek ugyan el nem unják nézni; mert szép volna: de a' tántzolók ki-fáradnak. Hibás tudni illyik eb'en is a' Magyar Tántz, hogy ha egyszer el-kezdődik minden nyugovás, pihenés nélkül sokáig tart; lám a' Németek minden fordulásra meg nyugosznak. Innét nem csudálom, hogy a' közönséges tántz palotákban Magyar Ifjaink magyar nóta helyett, németet kívánnok huzattni, kik közül midön én eg'yet meg szólítottam, mondván: *mért kíván ötyém uram németnótát?* felele: *mert nehéz a' magyartántz.* Igen szükséges volna tehát, hogy kik a' Magyar Tántz reguláinak öszve szedésében foglalatoskodnak, azok köze elegyetendő paúzákra számot tartanának.”<sup>186</sup>

A verbunkos hibájának, a táncfigurák sokféleségével összefüggésben, Verseghy is a szabálytalan ritmust tartotta. Ő „az olyan tántzot, mellyben taktust, vagy ha taktusra menne is, azokra a' lépésekre vagy ugrásokra nézve, mellyekből egy taktus állani szokott, semmi bizonyos rendtartás, avagy rithmust nem tapasztalt”,<sup>187</sup> megvetette. Ez a megállapítás nyilvánvalóan nem a verbunkos későbbi, szalonzenévé nemesedett formájára, hanem korai állapotára, illetve a régi magyar énekekkel és táncsalakkal rokonságot tartó ágára vonatkozott.<sup>188</sup>

<sup>186</sup> SZÉP, 1794, 109–110. A magyar táncról való megjegyzés Szép János saját be-  
toldása, az az eredetiben nem szerepel. (Lásd SZERDAHELY, 2012, 91.)

<sup>187</sup> VERSEGHY, 1791, XI.

<sup>188</sup> Gróf Hoffmannsegg 1793–1794-es útleírásában így emlékezett a magyar tánc  
sajátosságairól: „Ez egész sajátosságos táncz. A zene minden más zenétől nagyban  
különbözik, igen érzésteljes, gyakran lágy, majd megindító. A cigányok híresek  
arról, hogy a legjobban huzzák s én mindenkor nagy gyönyörrel hallgattam.  
A táncz hasonlít a kozákokéhoz, de a sarkantyú pengése elengedhetetlen kí-

A magyar nemzethez illő méltóságos karakter kérdése hívta elő az úgynevezett lassú-friss vitát. Míg íróink egy része a vidámságot is a magyar karakter részének tartotta,<sup>189</sup> addig mások a tánczenéhez tartozó Frisset, mint a nemzethez nem illőt, eszmei alapon elutasították. „A melly dalban vagy kesergés vagy méltóság nincs, az nem magyar [...] úgy látszik, hogy a mái úgy nevezett magyar muzsikából csak az vág öszve a magyar valódi géniusszal, melly az úgy nevezett Lassúé; a Frisses pedig, mellynek nemcsak hangjai, de gyűlölt neve is ellenkezik a Lassú méltóságával, nem egyéb mint korcsosítás” – írta Balla Károly *A magyar nemzeti táncról* című cikkében a *Tudományos Gyűjtemény* 1823-as évfolyamában.<sup>190</sup> A gyors táncot Csokonai is elkorcsosulásnak, sőt idegen, tót eredetűnek vélte. Nézete szerint „az igaz MAGYAR TÁNTZ, a’ lassú Verbunkos, a’ mit boldog emlékü Eleink, kik a’ Nemzeti dolgokat korcsosodó unkáiknál jobban kedvelték, szebb és méltóbb kifejezéssel *Nemeses Tántz*nek neveztek. A’ mi hiú, szapora és rendetlen tántzunk, melyben asszonyszemélyek is ugrándoznak, ölelkeznek, keringenek, ’s kiki magáért és párjáért tántzol, egész formájával megmutatja, hogy tót eredetű, az Ázsiai gravitással és méltósággal átallyában ellenkezik.”<sup>191</sup>

séretül szolgál. Sajátságos az is, hogy néha egyedül férfiak tánczolnak együtt, ketten vagy többen is. Sok ügyesség kell hozzá, hogy a szükséges mozdulatokat megtegyék a nélkül, hogy sarkantyúikkal egymást meg ne sértsék. E táncz tehát egyik oka annak, hogy a sarkantyú még az álarczosbálon is elengedhetetlen.” HOFFMANNSEGG, 1887, 81–82.

<sup>189</sup> Virág Benedek a következőképpen kardoskodott a víg karakter mellett: „A’ kiket megszólítandasz, intsd meg, hogy lugubritas ne legyen az éneken, mellynek a’ mint mondám könnyűnek, tüzesnek, hazai szeretettel tellyesnek kell lenni. Én nem hiszem hogy a’ magyarnak nótája, táncza szomorgó volt kezdetétől: ennek a’ katona, bátor, harcra termett nemzetnek víg Characterűnek kellett lenni, az is volt; a’ szomorúságot rá hozta a’ sok nyomorúság dobse Lászlótól foga.” Virág Benedek – Kazinczynak, 1812. márc. 29. (In: KAZLEV. IX/370. 2189. sz.)

<sup>190</sup> A szerző egyébként arra a vádra, hogy „hát a magyar csak kesergésre született, s a vígságban részt sem vehet?”, azzal válaszolt, hogy a „vígság lehet pajkosság s kítőró maga el felejtés nélkül. [...] Lehet a kesergésben is édesség.” Balla Károly: *A magyar nemzeti táncról*. (Tudományos Gyűjtemény 1823. 07. VII. kötet 85. In: SÁROSI, 2004, 39–40.)

<sup>191</sup> Csokonai: *Dorottya*. II. könyv, 32. jegyzet (In: CS/Költemények, 4, 156.)

A verbunkos „közönséges” előadásmódját, mely a zene verbuváló eredetével, illetve a cigány hegedűjátékosokkal állt összefüggésben,<sup>192</sup> a „csendes gyönyörködtetés” és a „méltóság” esztétikabeli kategóriái alapján utasítottatott el általánosan.<sup>193</sup> A verbunkos nemes előadásmódjának fontosságáról Csokonai a *Cultura* második felvonásában emlékezett meg, ahol Tisztes azzal kérte a lányát klavírozni, hogy: „Probály édes Leányom magyar notát is ütni; mert az mellyek Lavota Urtól kerültek, azok nem éppen dinum dánumok, tsak te édes Leányom Tártippossan ne verd.”<sup>194</sup> Verseghy pedig a *Rikóti Mátyás*ban így jellemezte a magyar tánc helyes járását: „Sem olly sebes nem volt a táncnak járása, / mint a betyároknak falusi forgása, / sem olly zabolátlan figurás mozgása, / mint a verbunkosnak csintalan ugrása.”<sup>195</sup>

Sokáig nem kis problémát okoztak a cigány előadók is. A cigányokat illetően Csehy József egy Cherubini-opera (*Les deux journées*) meghallgatása után írta Kazinczynak, hogy „valljon a mi magyar Színjátszóink mernek e énekes játékokat adni? Országunkban a muzsika sok ideig elhagyattatásban volt 's majd nem egészen Czigányok kezére bízva.”<sup>196</sup> A *Magyar Kurír* egyik hírlap-

<sup>192</sup> „Nosza! kedve duzzan erre bolondunknak, / ki bandáját vélvén jönni a verbunknak, / útát nyit csoportján ifiúságunknak, / s közepére ugrik tömött templomunknak. // Ez az élet! úgymond hangos kurjantással, / felteszi csákóját kába mosolygással, / s megvegyítvén táncát egynehány ugrással, / sarkantyúját veri módos tapsolással.” Verseghy Ferenc: *Rikóti Mátyás* (1804). (In: VERSEGHY, 1989, 128.)

<sup>193</sup> „Gyönyörűség a' szépnek az a' tulajdonsága, melly minket kedves, 's csendes gyönyörködéssel tartoztat. [...] valami maga színével bennünk elevebb' gyönyörködést támaszt, vagy az elmét csudálkozásra, a' szívet kívánságokra, 's más nyughatatlanétó indúlatokra gerjeszti, nem gyönyörűség; ez ugyan az egész lelket el fogja, de gyengédeden bánik, 's szép szerivel hajlandóvá teszi arra a' dologra, melly gyönyörű. Szépnek e' neméhez tartozandók Ánákreonnak versei, és másoknak költeményi, mellyek kedves: de ártatlan édességgel töltenek bé; a' képirásból tavaszi virágok, kertek, mező földek, és a' magányos életnek örömi. Valami a' Musikában, Tántzban tsendes, az Építésben nyúgodalmas, és vígságos, ez a' foganattja, hogy bennünk gyönyörűséget támaszt.” SZÉP, 1794, 149–151.

<sup>194</sup> CS/Színművek, 2, 158.

<sup>195</sup> VERSEGHY, 1989, 147. A verbunkos szót Verseghy itt eredeti verbuváló, katonatánc értelemben használja.

<sup>196</sup> Csehy József – Kazinczynak. Brün, 1807. okt. 9. (In: KAZLEV. V/187. 1178. sz.)

írója pedig az 1822. december 10-i számban fejtegette, hogy „[...] sokan Hazánkban, mihelyt a’ Művész, sőt még az Író is született Magyar, már bizodalmatlansággal vannak jelességéhez [ti. a muzsikának], ’s azon előítélet miatt, mintha mi csak kardra termettek volnánk, elbúsítják a tökéletességre vágyó talentumot [...] ha már valahára a’ játékszíni mesterségben haladni akarunk, oda magyar Muzsikuskok kellenek ’s olly magyar compositiók is, mellyek a’ nemzeti érzés tulajdonságát lelkesen megillethetik. [...] a Magyarnak mostani első muzsikusa mint hegedűs, sőt nemzeti táncz nótáinkra nézve Compositora is, a leglármazóbb cimbalmosig, Czigány.”<sup>197</sup>

Mivel a cigányok kedvelt hangszerét, a hegedűt még a 18. század végén is egyértelműen a duhaj, erkölcstelen mulatozás muzsikaszerszámaként tartották számon,<sup>198</sup> a verbunkos tánczenét általában klavírra alkalmazták, melyek így már a nyugat-európai *Klavierlied* mintájára a társasági szalonélet részévé válhattak. Fortepianóra átdolgozva jelentek meg például Kossovits és Bengráf *Magyar Táncai*, majd 1823–1832 között Ruzitska Ignác szerkesztésében a *Veszprém Vármegyei Magyar Nóták*, illetve Csokonai is klavírra átdolgozva kívánta közreadni Lavotta verbunkosaira tervezett dalsorozatát.

Mindezek ellenére (cigány előadók, hegedű, „tartippos” előadás) a 19. század elejére-közepére a magyar zenét megtettesítő verbunkos rendkívül népszerű lett.<sup>199</sup> Zongorára alkalmazva a szalonélet

<sup>197</sup> In: SÁROSI, 2004, 36.

<sup>198</sup> A Pápai Kollégium tanácsa 1803-ban az alábbi magyarázattal utasította el a diákok azon kérelmét, hogy hegedülést tanuljanak: „Ezen Hegedülésbeli gyakorlás [...] kétség kívül kompániázással lenne össze kötve, a mihez osztán ugrálás, tántz, borozás, lárma, külömbkülömbféle palykosságok, s más számos excessusok járulnának, mint másutt is, a mi rész szerént tsak erkölts megvesztegetéssel [...] eshetne meg.” Idézi SZABOLCSI, 1830, 50.

<sup>199</sup> A törökhöz hasonlóan a verbunkos mint egzotikus zene Nyugat-Európában már az 1780-as évektől rendkívül népszerű volt. Vö. „A második nagyobb palotában lévő társaság 6 pár igaz magyar öltözetű táncosokból állott, kiknek is az ő tulajdon nemzetek-féle muzsikáisaik valának; mind a viseletnek ékessége és illendősége, mind pedig az ő nemzeti táncoknak gyönyörködtető képezése úgyannyira tetszik vala a felséges úri s asszonyi nézőknek, hogy abban való kedvektelését nyilván s felszóval kijelenteni méltóztatának. [...] Sönbrunnban

részévé vált, és a verbunkos dallamok, dalok ismerete, illetve a magyar zene felkarolása szinte kötelessége volt a korabeli magyar hazafi, művelt-érzékeny embernek. A verbunkos ősisége, magyarsága eszmetörténeti szempontból lényegtelen. A kortársak a legnemesebb és a legigazabb magyar zenének tartották, olyan zenének, melynek tökéletessége számukra a korabeli nyugati nemzetekét is felülmúlta.

## 6. Az érzékeny dallamvilág hatására megújuló strófa- és sorszerkezetek

### 6.1. A GÁLÁNS-ROKOKÓ ÉNEKKÖLTÉSZET FORMAVILÁGA (1750/60–1780)

A hagyományos énekköltészet formái az 1740–1750-es évektől kezdve az újabb külföldi, ritmusukban szorosan kötött dallamok elterjedésével fokozatosan alakultak át. A 18. század közepétől főleg az olasz gáláns-érzékeny operaáriák és az olasz, francia, német rokokó-érzékeny dalok szerkezetét követve hazánkban is elterjedtek a kis formákból, apró szimmetrikus képletekből és motívumismétlésekből álló strófaserkezetek. Eközben azok az egyházi dallamokhoz kötődő strófák is mindinkább elvilágiasodtak, melyeknek struktúrája már a 17. században is rendkívül változatos volt.<sup>200</sup>

Mivel a műzenei gyakorlat hazánkban erősen társadalmi rétegzettségűtől, illetve felekezetiességtől függött, az újítás elsősorban a magas zenei képzésben részesülő katolikus szerzetesi és (fő)nemesi réteg érdeme volt. A kiemelkedő és követendő példát mindenekelőtt Faludi Ferenc és Amade László munkássága jelentette.<sup>201</sup> A jezsuita Faludi az 1741–45 közötti római tartózkodása

ez alkalmatossággal a magyar katonafogadóknak (verbungusoknak) a táncok is előmutatott. Ezt pedig a cs. k. testőröző tiszt urak járták [...]” (*Bécsi víg mulatságok*. In: MAGYAR HÍRMONDÓ 1781. dec. 1. / 1981, 230–231.)

<sup>200</sup> Lásd PAPP, 1947, 304.

<sup>201</sup> Faludi Ferenc énekeinek korabeli recepciójáról lásd VOGEL, 2012.

során közvetlen közelről ismerhette meg az olasz dallam- és formavilágot.<sup>202</sup> Ugyanakkor a Grazban a német gáláns költészet befolyása alatt álló Amade László is használta a Faludi által kedvelt formákat, hiszen a 18. század elején a német költészet erősen az olasz pásztor- és zenedráma hatása alatt fejlődött.<sup>203</sup> Amade lelkesedett a tanulóévei során megismert olasz dallamokért, illetve a zenés színházért, és többször említette, hogy „comoedián” volt.<sup>204</sup> 1764-es levelében például szövegkönyveket kért egyik Bécsben tartózkodó barátjától: „Kérem! hogy minémő híresebb és nevezetesebb lettek ezen Hólnapokban: Operák vagy Comoediák! olaszull vagy németüll: azon könyvetskékbüll is külgyn.”<sup>205</sup>

Noha a költemények mintájául szolgáló operák és zenés színpadi játékok dallamait mind meghatározni, mind felkutatni igen nehéz, hatásuk mégis kézzelfogható a századközép lírájában. Kastélyszínházainkban a 18. század végéig több mint félszáz olasz nyelvű operaelőadás került színre<sup>206</sup> – az iskolai színjátékokban valószínűleg ezek mintájára kezdték sűrűn alkalmazni a különböző hangszeres- és énekbetéteket. Az áriák jól illeszkedtek az oktatási céllal készült, mindinkább elvilágiasodó iskoladrámákba, a leegyszerűsödött dallamvilág pedig lehetővé tette, hogy a külföldi divatos műdalokat és áriákat az *amateur*, de zeneileg igen magasan képzett hazai (katolikus) diákság is elénekelje. A katolikus iskolai színjátszás szoros kapcsolatban lévén a főúri családokkal, első kézből kapta az újabb, divatos zenéket.<sup>207</sup> Természe-

<sup>202</sup> A Faludi költészetére tett olasz hatásról bővebben lásd KOLTAY–KASTNER, 1924, 19–27.

<sup>203</sup> Lásd KASTNER, 1922, 55–58.

<sup>204</sup> „Tegnap ugy mint szombathon, az Országgh maga Házánál Comoediát tartott a’ hol csak mink Gavallérok és az Dámák vóltunk, tartott ötöd fél óráigh.” *Amade levele anyjának*. Graz, 1725. febr. 10. (MTAKK M. Irod. Lev. 4r. 187/1, 32.) „Der Bischoff von Vátzen, der hatt musique academie gehalten; und auch darzu Inwitieret worden; aber! mein passion wahr es nicht” – írta 1747. július 22-én kelt levelében a váci püspök Collegium Musicumáról. (MTAKK M. Irod. Lev. 4r. 187/2, 232.)

<sup>205</sup> MTAKK M. Irod. Lev. 4r. 187/3, 488.

<sup>206</sup> Lásd STAUD, 1963–1964.

<sup>207</sup> Az Eszterházy család a soproni jezsuitáknak gyakran adta kölcsön egy-egy előadáshoz a zenekarát. A legfrissebb operalibrettók is kéznél voltak, hiszen

tesen a népi misztériumjátékok nyomán az iskoladramákban a zene addig is jelen volt,<sup>208</sup> de egyrészt Faludi Ferenc fellépéséig a zenés betéteket inkább a populáris magyar dallamvilág jellemezte,<sup>209</sup> másrészt a tempó- és hangfajjelzések, illetve az *ária*, *duetto* feliratok egyértelműen a divatos operák és zenés pásztorjátékok hatására honosodtak meg.<sup>210</sup> Az *ária* és *duetto* elnevezés azonban még mind Faludinál, mind Amadénál a korabeli műfaj-elnevezési szokások szerint (strofikus szólódal = ária) az *ének* ama kategóriájába tartozott, mely elsősorban a nyugati műzenére írt szöveg-műfajt jelölte. A későbbi *dal* fogalmat, mely az érzékeny stílus egyik legkedveltebb műfajává vált, még nem használták.

A gáláns, rokokó énekköltészet az újabb, ritmusában kötött dallamokra való írásmód mellett is még csak átmenetet képez a hagyományos énekköltészet és az érzékeny énekelt dalköltészet között. Az újabb, idegen dallamokat ugyanis – bár szoros, táncos lüktetésű ritmikájukat már általában (legalábbis egy ideig) megtartották –, még a hagyományos énekköltészet szokása szerint kontaminálták, variálták, díszítették vagy egyszerűsítették az azokat felhasználók. Ám az apró ívekből, szekvenciákból, ismétlésekből, variációkból épülő rokokó dallamok szerkezetükből adódóan a magyar költészetben így is addig ismeretlen, rövid sorokból álló, belső rímekkel játékosan töredezett strófaszerkezeteket eredményeztek. Mivel a divatos, mintaadó nyugat-európai dallamok többsége páratlan lüktetésű volt,<sup>211</sup> a költemények sorai

az operarajongó Eszterházy hercegek rendszeresen hazaküldték az olasz és francia szövegekönyveket. Az Eszterházyak színházi életéről bővebben lásd HORÁNYI, 1959. A győri gimnázium 18. századi zenei neveléséről lásd BÁRDOS, 2007, 141–206.

<sup>208</sup> A zene szerepéről az iskoladramákban lásd GUPCSÓ, 2003.

<sup>209</sup> Lásd MURÁNYI, 1954.

<sup>210</sup> Faludinak a *Caesar Aegyptus földén Alexandriában* (1749) című iskoladramájában a betétdalok fölött az alábbi megjegyzések olvashatók: „Arietta prima. Páros Ének. Discanto Alto (*Nehéz jó Barátot / Szives igaz Társot / Találni...*); Arietta secunda. Páros Ének, Alto Concer Alto (*Nem szeretem, nem gyűlölöm / Nem keresem, nem kerülöm...*); Arietta tertia. Magános Ének. Discanto Solo (*Igy jár; aki fuvalkodik...*).”

<sup>211</sup> „Sött hogy a’ Paloták zöngöttek, és porzottak is a’ muzsikátul, és tánczosoktúl, vigan beszéllette. De talán a’ Napnyugotti három fertályos Tactusnak nagyobb kelete volt, mint sem a’ napkeletinek.” *Amade László levele* (1754). (MTAKK M. Irod. Lev. 4r. 187/3, 376.)

leggyakrabban 3+maradék osztásúak. Hangsúlyozandó azonban, hogy Amade és Faludi forma- és metrumújításai még korántsem a magyar líra tudatos megújításának szándékával történtek, sokkal inkább a mintaadó dallamok új formavilágának pragmatikus követése hívta életre őket. Erre utalnak többek között a literátorok olasz és francia nyelvű énekgyakorlatai is. Az újabb ritmusokkal ugyanis mindketten a dallamokhoz tartozó eredeti nyelven is próbálkoztak.<sup>212</sup> Amadénak például fennmaradt egy Metastasiót imitáló dala,<sup>213</sup> Faludinak pedig olasz énekei mellett négy olyan francia éneke, melyeket a Révai<sup>214</sup> utáni Faludi-kiadások rendre elhagytak, mivel Batsányi szerint „azok, valóságos frantzia eredetűek lévén, Párizsban is elég ismeretesek, a’ mint ezt a kiadóját tapasztalásából tudgya, ’s tellyes bátorsággal állíthattya”.<sup>215</sup>

Bár az Amade és Faludi által követett melódiákból csak néhányat tudott azonosítani a zene- és irodalomtörténet, az ezekből is eltűnik, hogy a mintaadó dallamok szerkezetüket tekintve alapvetően két nagyobb csoportra oszthatók. Az egyikbe azok a „tipikus rokokó” dallamok tartoznak, melyek a motívumok ismétlése helyett inkább még azok szekvenciáival és variációval élnek. Így ha nagyszerkezetük a dalműfajnak megfelelően tartalmaz ismétlést (AAB, ABA, AABC stb.), sokkal apróbb formákból épülnek fel, mint az majd a század végi érzékeny-klasszikus dallamokra jellemző lesz. Ilyen például Amade [*Árván sirván szivemet kedve-met*], [*Én angyal-kám, szép-madár-kám*], [*Tovább nem tűrhetem*] és [*Élly vigan már; nem köllesz már*] kezdetű éneke vagy Faludi *Gyenge Klorindája*. A másik csoportba azok a dallamok tartoznak, melyek kiegyensúlyozott szerkezeti felépítésükkel (leginkább 2+2-es vagy 4+4-es ütemekből állnak) és gyakran ismétlődő motívumaikkal már az érzékeny-klasszikus stílus felé közelítenek. Ilyen többek között Faludi *Phyllis* és *Tavaszi üdö* című éneke vagy Amade [*Ah már egyszere engeszteld meg*] kezdetű éneke. A szerke-

<sup>212</sup> Faludi idegen nyelvű verseiről lásd KOLTAY–KASTNER, 1959.

<sup>213</sup> MTAKK Ms 5077/16. Első két strófáját közölte GÁLOS, 1954, 497.

<sup>214</sup> *Faludi Ferenc költeményes maradványai*. Egybe szedte, s előbeszédekkel és szükséges oktatásokkal megbővítve közrebocsájtotta Révai Miklós. I–II. Győr, 1786–1787. II. Megjobbított kiadás: Pozsony, 1787.

<sup>215</sup> BATSÁNYI, 1824, 157.

zeti különbségeket tehát valószínűleg a dalok eredete magyarázza: az előbbi inkább az olasz, francia dallamosság, az utóbbi a német dalforma jellemzője volt.

Amade [*Árván sírván szívemet kedvem*] kezdetű énekének AAB szerkezetű dallama szigorú értelemben nem tartalmaz ismétlést. Le- és felhajló apró dallamívei, variációsán ismételt motívumai mégis tökéletesen kiegyensúlyozott melódiát képeznek.<sup>216</sup> Horváth Ádám ezt az éneket hozta fel példaként „az olyan új és szabadon változtatható formájú Magyar versekre, melyekben az ének hangok lassú vagy szapora volta szerint változtattnak a hangütések mértékei és egyszersmind az egyenlő végezet is megvagyon. [...] Annyival szebb pedig az ilyen énekes vers, mennél rövidebb sorok vagynak benne és mennél kevesebb szilabájú sorokban vagyon a Kádencia: de annál nehezebb is; ilyen szép már az a régi Mars-nóta, akarki írta: *Árván sírván szívemet kedvem veszttem epesztém vígságimat. Senki nincs ki helyettem mellettem szánná vagy bánná aggságimat s a t.*”<sup>217</sup> Horváth Ádám tehát nemcsak formai, de verstani szempontból is fontosnak tartotta az ének újszerűségét, melyben a hagyományos ütemhangsúlyos tagolás mellett a 6/8-os ütemmutató, illetve a dallamritmus következményeként trocheusi verslábak is megjelentek. Míg az egy-egy ütemen belüli ♪♪ ritmus trocheusok írására inspirálta Amadét, addig az ütemhatárok hangsúlyos osztásúvá tették a szöveget. Az ütemhangsúlyos tagolás ütemeken belüli szótagszámát (4+6, 5+4) a dallamhangok mennyisége határozta meg.<sup>218</sup>

Faludi *Clorindájának* 3+2-es ütemhangsúlyos osztását, illetve az azokon belül előforduló trocheusokat szintén a mintaadó roko-

<sup>216</sup> A dallamról bővebben lásd SZABOLCSI, 1930, 82.

<sup>217</sup> HORVÁTH ÁDÁM, 1787, 193–194.

<sup>218</sup> Az ének kottáját, illetve szerkezeti elemzését lásd a II.a. és II.b. mellékletben. A dallamot, a jelzett ismétléssel együtt Bartha Dénes forráskiadása nyomán a sárospataki Kulcsár-melódiáriumból vettem (BARTHA, 1935, 101. sz.) a szövegritmusnak leginkább megfelelő 6/8-os ritmizálásba, G-kulcsba átírva. A szöveget a dallamhoz tartozó szótagszám miatt, mely a 2004-es Amadekiadástól két helyen eltér, szintén ebből adom közre. A dallamot az enyémtől néhol eltérő ritmusértelmezésben, modern átírásban (Bartha Dénes nyomán más dallamvariánst véve alapul) Békési Zsolt Csaba is közreadta. (BÉKÉSI, 2002, 85. sz. 140. o.)

kó dallam gagliarda ritmusa inspirálhatta. Az előjegyzés, ütemmutató és kulcs nélküli, primitív ritmizálásban lejegyzett dallamra, mely egyébként már inkább páros lüktetésen alapuló ütemhangsúlyos metrizálást sugall, egy 18. század végi *Világi énekek* címet viselő kéziratos gyűjteményben találtam rá.<sup>219</sup> Az ének dallamát és szerkezeti elemzését lásd a III.a. és III.b. mellékletben.<sup>220</sup>

Ugyanilyen miniatűr, tipikus rokokó dallama van a leginkább szintén 6/8-ban ritmizálható [*Élly vigan már; Nem köllesz már*] kezdetű Amade-énekek is.<sup>221</sup> A 4 és 6 szótagú sorok 3+1, illetve 3+3 tagolását ebben az esetben is az ütemhatárok cezúrája magyarázza.<sup>222</sup>

Faludi *Tavaszi üdő* című éneke még mindig a páratlan lüktetésű, trocheusi verslábakat imitáló gagliarda énekcsoporthoz tartozik. Az 5-ös sorok 3+2-es osztását, illetve a bennük itt-ott felbukkanó trocheusokat ebben az esetben is valószínűleg a mintaadó dallam ritmusa inspirálta. A dallamot Verseghy *Parnassusa* hagyományozta ránk. Jelen esetben Verseghy aprózó, 3/8-os ütemmutatóját meghagytam, ugyanakkor a mai dallamközlési elvek szerint az eredetileg szoprán kulcsban rögzített dallamot violinkulcsra írtam át.<sup>223</sup> A szöveget az 1985-ös Faludi-kiadásból vettem, amely csak a központozásban tér el a *Parnassus*-belitől. Az éneket és szerkezeti elemzését lásd az V.a. és V.b. mellékletben.

A fentebbi példák után inkább a németes dallamtípust képviseli az AABC szerkezetű [*Én angyalkám, szép madárkám*] kezdetű Amade-ének, melynek autográf kottalejegyzése is megma-

<sup>219</sup> OSZK Kézirattár; Analekta 10. 357, 7a.

<sup>220</sup> A szöveget az 1985-ös Faludi-kiadás alapján írtam a dallam alá. (FALUDI, 1985, 53–55.)

<sup>221</sup> A dallam a korabeli ABCD-nóta távoli rokondallama, strófképletük megegyezik. (Az ABCD-nóta kritikai forráskiadását lásd KÖZKÖLTESZET, 2, 2. sz.) Ugyanakkor Amade saját ABC-nótáját bizonyosan más dallamra írta, mivel az szótagszámában különbözik az [*Élly vigan már*] sorainak felépítésétől.

<sup>222</sup> A kottát, illetve az ének szerkezeti elemzését lásd az IV.a. és IV.b. mellékletben. A dallamot Bartha Dénes forráskiadása alapján a Kulcsár-melodiáriumból vettem (BARTHA, 1935, 68. sz.), a szöveget pedig a 2004-es Amade-kiadásból. (AMADE, 2004, 137. sz.)

<sup>223</sup> VERSEGHY, 1781, I. Rész 4. Ének (10. o.).

radt.<sup>224</sup> Az éneket és szerkezeti elemzését lásd a VI.a. és VI.b. mellékletben.<sup>225</sup>

Szintén inkább a németes daltípust képviseli Amade [*Tovább nem türhetem*] kezdetű éneke. Ennek a tulajdonképpen két A részből álló, páratlan lüktetésű, rokokó-érzékeny dallamnak (mely a+b+c-vel is leírható) kétütemnyi, terc szekvenciából építkező bővülése magyarázatot ad az alapvetően kétszer 6+6+6 sorból álló szövegstrófába beékelődő 3+3-as sorbetoldásra. Az Amade-szövegkiadásban *Filéno és Dóris versengései* címet viselő<sup>226</sup> ének dallama Verseghy Ferenc *Parnassus*ának IV. részében (a szerző nevének említése nélkül) *Ki-adó Vers* címen található.<sup>227</sup> Az éneket – dallamot és szöveget egyaránt – Verseghytől közlöm. A darab kottáját és szerkezeti elemzését lásd a VII.a. és VII.b. mellékletben.

Amade [*Ah, már egyszer engeszteld meg*] kezdetű énekének felépítése egy AABA szerkezetű érzékeny-klasszikus dallammintát követ. A dallamot Bartha Dénes forráskiadása alapján a Zemplényi-kéziratból vettem,<sup>228</sup> melyet páratlan lüktetésben, a szöveg prozódijához ritmizálva írtam át mai kottaképre. A szöveget a 2004-es Amade-kiadás alapján párosítottam a dallammal.<sup>229</sup> A darab kottáját és szerkezeti elemzését lásd a VIII.a. és VIII.b. mellékletben.

Végül, az egyik legnépszerűbb, még a 19. század elején is közismert ének Faludi *Phyllise* volt, mely 87878787/ababcdcd szerkezetével már túlmutat a gáláns-rokokó költészet formavilágán. A 8-as és 7-es sorok különböző váltakozásából álló strófák ugyanis az érzékeny dalköltészet egyik legadekvátabb kifejezési formájává váltak. A szöveg többféle dallammal is fennmaradt, hiszen eme strófaformának a század végére már tucatnyi dallammintáját ismerték. Csak maga Verseghy a *Parnassus*ban három különböző

<sup>224</sup> A kéziratlapot a bõsi kastély kézirtárában Gálos Rezsõ találta meg (lásd GÁLOS, 1936, 76.), ma az MTAKK-ban van az Ms 4866/154. jelzet alatt.

<sup>225</sup> A dallamot Szabolcsi Bence átíratában (SZABOLCSI, 1937, 423.), a szöveget pedig a 2004-es Amade-kiadás alapján közlöm (AMADE, 2004, 39. sz.).

<sup>226</sup> AMADE, 2004, 159. sz.

<sup>227</sup> VERSEGHY, 1781, 108. (IV. Rész 16. Ének).

<sup>228</sup> BARTHA, 1935, 140. sz.

<sup>229</sup> AMADE, 2004, 8. sz.

dallamhoz utalta a verset.<sup>230</sup> Ebből kettő AABA, egy AABC szerkezetű. Horváth Ádámnál (ÖÉ 117. sz.), illetve egy 19. század eleji *Kottás énekeskönyvben* szintén AABA dallammal társul a szöveg.<sup>231</sup>

## 6.2. AZ ÉRZÉKENY ÉNEKELT DALKÖLTÉSZET FORMÁI

Az 1780-as évektől datálható érzékeny énekelt dalköltészet darabjai forma és szerkezet szempontjából alapvetően két csoportba sorolhatók. Az egyikbe a strofikus dallamokat követő strofikus dalok („meghatározott sorú versek”), a másikba a végigkomponált dallamokat követő költemények tartoznak („határozatlan sorú versek”). Ez utóbbiakat, a zenetörténeti terminus technicust átvéve, a továbbiakban pusztán a szövegekre vonatkoztatva is végigkomponált daloknak vagy költeményeknek nevezem. A dalok eme két formáját Csokonai az alábbi módon határozta meg: „Az egy féle 2 féle és több féle sorú versek neveztetnek meghatározott sorú verseknek: mert minekutánna külömb külömb féle módon változtattak volna egymás között egynéhány sor után, ismét az a’ változás kerül elé a’ melly az egész verszetnek elején kezdődött: ez a’ Periodusa vagy is elő meg elő fordulása a’ különböző soroknak, közönségesen Strofának, mondatik, magyarul fordulatnak. Ebben áll már a’ határozatlan sorú verseknek természete, hogy abban semmi fordulat, semmi Strofa nints; hanem az első verstől fogva az utolsóig, szüntelen való változások között follynak le a’ sorok.”<sup>232</sup>

Mivel az énekek népszerűségét nem utolsó sorban a strofikus formák, illetve az ezekhez tartozó dallamok biztosították, a végigkomponált dalok nem voltak túlságosan kedveltek. Bár ezek valószínűleg kivétel nélkül dallamra íródtak, egyedi szerkezeti felépí-

<sup>230</sup> VERSEGHY, 1781, 5. o., 18. o.

<sup>231</sup> Az ének kottáját és szerkezeti elemzését lásd a IX.a. és IX.b. mellékletben. A dallamot a *Kottás énekeskönyvből* (MTAKK RUI 4r. 406, 8. sz.), a szöveget Faluditól veszem (FALUDI, 1985, 80–82).

<sup>232</sup> Csokonai: [*A’ Magyar Prosodiáról*] (1799). (In: *CS/Tanulmányok*, 2002, 25.)

tésük csak néhánynak maradt fenn a melódiája. A végigkomponált költemények szövegei a szabálytalan strófaforma miatt szintén nehezebben terjedtek. Végigkomponált formában készült például Csokonainak a [*Zöld Ferentz, kék Ferentz, T(óth) Ferenc*]<sup>233</sup> kezdetű parodisztikus verse, vagy az *Egy kétségbe esett Maga Gyilkosa*.<sup>234</sup> Ezeknél szöveg és dallam szerkezeti összevetése világossá teszi, hogy a költemények kis- és nagyformáját tulajdonképpen a dallam alakította. Mivel azonban néhány kivételes példától eltekintve a végigkomponált dalok melódiája elveszett, ráadásul az érzékeny dalköltészet idealizált műfaji kívánalmainak sem tett eleget ez a bonyolult forma, a következőkben a strofikus dalok szerkezetét, illetve a dallamoknak ezekre tett hatását veszem számba.

A strofikus énekeknel költőink egyrészt a Faludi és Amade által megújított magyar nyelvű líra formakészletét alkalmazták, másrészt az ettől csak kismértékben eltérő, újabb, nyugati dallamok szerkezetét követték, harmadrészt a nyugati melódiák hatására már korábban megújult egyházi strófaserkezeteket tekintették mintának. Alább néhány példával szemléltetem, hogy mennyire kontinuus volt mind az Amade-féle rokokó formahagyomány, illetve hogy az újabb, klasszikus dallamok periodikus, nagyobb formáikkal (4+4 ütem) miképpen alakították (újra) nagyobb ívűekké, általában 8-as vagy 7-es szótagúvá a sorokat.

Először a magyar dalhagyomány továbbéléséről. A külföldi dalok divatja ellenére, tudós hazafi identitásukból is fakadóan néhányan a korabeli nyugat-európai dallamok helyett inkább azokra a régebbi magyar formákra írták énekeiket, melyek ugyan a század közepétől a nyugat-európai dallamosság hatására erősen átalakultak, de nyilvánvalóan „magyarabbak” voltak, mint az újabb német jambusdallamok. Ilyen volt például az a 667667667...7 egyházi dallamvilágból jól ismert rondóforma, melyet például Kreskay Imre olyannyira kedvelt, hogy nemcsak *Magyar Eklógáját*<sup>235</sup> írta abban,

<sup>233</sup> Kottáját és szerkezeti elemzését lásd az 56.a. és 56.b. mellékletben.

<sup>234</sup> Kottáját és szerkezeti elemzését lásd a 30.a. és 30.b. mellékletben.

<sup>235</sup> OSZK Kézirattár, Oct. Hung. 757, 44–47. (1789, autográf).

de Metastasiót, sőt az ókori latin epigrammákat is gyakran ilyen formában fordította.<sup>236</sup>

A 6 szótagból álló sorok azonban nemcsak a régebbi magyar hagyományban voltak megtalálhatók, de miként azt például Szentjóni Szabó László [*Fakadj piros rózsá fakadj tsendesen*] kezdetű éneke mutatja, nyugat-európai átvételeken keresztül is bekerülhettek a hazai formavilágba. A ' *Czenczi rózsája* című dalt, mely a 18. század végének igen népszerű darabja lett, Ch. Adolf Overbeck *Der Knabe an ein Veilchen* című verséből fordította Szentjóni. Ezt a korban több német zeneszerző is megzenésítette. A strófák szerkezete és a fennmaradt melodiáriumok dallamlejegyzései szerint a költő ebben az esetben a Rheineck-féle megzenésítés<sup>237</sup> után dolgozott. Rheineck dallamának az orálisban egyszerűsödött változatát (az A rész tulajdonképpen ugyanaz, mint az eredetiben, a B viszont eltér attól) a Pataki énekkar dallamtára<sup>238</sup> és Tóth István énekeskönyve<sup>239</sup> őrizte meg. A magyar és német dallam- és strófaformák összevetése a korabeli dalok fordítástechnikájára vet némi fényt. Szentjóni a darab magyarításakor egyrészt összevonta az első négy sor rímelését, másrészt az utolsó előtti sor szótagszámában következetesen eltér az eredetitől. Míg Overbecknél a strófa szerkezete 65656655 /ababccdd, addig Szentjóninál 11(6+5) 11(6+5) 6 6 6 5/ aabcc. Erre az eltérésre Rheineck AABA(◊) formájú megzenésítése ad magyarázatot, mely a német vers AABC szerkezete helyett annak megzenésítésekor az érzékeny-klasszikus dallamok „tipikus” AABA formáját alkalmazta. Igaz ugyan, hogy a vers rövidebb szövegsora miatt a visszatérés motívumát egyetlen hanggal megrövidítette, de a dallamszerkezet ilyen finomságai a szóbeli terjedés során gyakran elvesztek, miként ez nyilvánvalóan ebben az esetben is történt. Szentjóni valószínűleg maga is hallomásból ismerte a dalt, azért követhette szerkezetében inkább a dallam „kisimult”, leegyszerűsödött formáját az

<sup>236</sup> OSZK Kézirattár; Oct. Hung. 757. (1789, autográf). A kézirat az 56. laptól kezdve tartalmazza a *Magyar Epigrammák* című fordításgyűjteményt, melyben Kreskay Iuvenalis, Horatius, Cato, Ovidius, Propertius, Cicero, Homeros, Seneca, Lucanus és Vergilius darabokat magyarított.

<sup>237</sup> Eredetileg 1780-ban jelent meg. (In: FRIEDLÄENDER, 1970, 189.)

<sup>238</sup> (1817–1828) Sp. Nkt. Kt. 1759, 12. o. (STOLL 667.)

<sup>239</sup> (1832–1843) MTAKK RUI 8r. 63, 19. o. 1/35. sz. (STOLL 786.)

eredeti helyett. Az első, illetve második két sor összevonására szintén a dallamra való szövegírás adhat magyarázatot, hiszen az énekköltészetben rím hiányában bevett szokás volt a sorok illetően egybekomponálása.<sup>240</sup>

A régi magyar dalhagyomány formakészlete mellett bizonyos változásokkal a rokokó strófászerkezetek és dallamok is tovább éltek. Így például a szerelmi kettősökben még a század végén is kedvelték az apróra tördelt sorokat. A rokokó és az érzékeny formátípus közötti átmenetet képviselik Mészáros Ignác dalbetétei. Mészáros Ignác *Kartigámja* D. Ch. Walther *Der unvergleichlich-schönen Türckin wundersame Lebens- und Liebes-Geschichte* című, 1723-ban kiadott regényének a magyarítása. A dallamra való szövegírás miatt az eredetiben található költeményeket Mészáros mind tartalmilag, mind formailag meglehetősen átdolgozta.<sup>241</sup> Ebben az esetben tehát eltekinthetünk a német költemények eredeti szerkezetétől, hiszen a magyar dalbetétek formáját egyértelműen a kiválasztott dallamstruktúra határozta meg. A dalbetétek közül a [*Tenger búknak közepette*] és a [*Ne kételkedj szavamiban*] kezdetűek amellet, hogy alapvetően hangsúlyos ütemezésűek, gyakran trocheusi lejtésű 8-as és 7-es sorokból építkeznek. Bár nagyszerkezetük már az érzékeny, periódusokból építkező dallamokat idézi (AABC, AAB<sub>v</sub>c – ez utóbbi valójában egy kibővített szapphikus strófa), belső szekvenciáikkal, ismétléseikkel még a rokokó hagyomány továbbélésére utalnak.<sup>242</sup> Szintén ilyen átmeneti típust képvisel Ányos Pál [*Ím koporsód ajtajánál*] kezdetű éneke,<sup>243</sup> melyben a költő a rokokó énekköltészet technikáit alkalmazva a strófa első részében a rímek elhagyásával összevonta a sorokat, ugyanakkor a versszak második felében lévőket tovább tördelte.<sup>244</sup>

<sup>240</sup> A Rheineck–Overbeck darabot lásd a X.a. mellékletben, a magyar fordítás Tóth István-féle lejegyzését pedig a X.b. mellékletben.

<sup>241</sup> A *Kartigám* dalbetétjeinek mintájául szolgáló német verseket lásd MAY, 1968.

<sup>242</sup> A *Kartigám* e két énekének kottáját és szerkezeti elemzését lásd a XI.a., XI.b., illetve a XII.a. és XII.b. mellékletben.

<sup>243</sup> ÁNYOS, 1984, 126.

<sup>244</sup> Ányos énekének dallamát, melyet egyébként Csokonai is feljegyzett (MTAKK K 672/I, 31b.) Tóth István énekeskönyvéből adom közre a XIII.a. mellékletben (MTAKK RUI 8r. 63, I/72. sz. 120. o.) Az ének szerkezeti elemzését lásd a XIII.b. mellékletben.

A rokokó és a régi magyar hagyomány strófatípusai mellett az érzékeny énekelt dalköltészet legtipikusabb formái a 18. század végére a 8-as és 7-es sorok különféle váltakozásából álló strófái lettek, amire egyértelműen az újabb, klasszikus dallamok 4+4 ütemből álló periodikus struktúrája inspirálta a dalköltőket. A sorok variálását általában a dallamszerkezet, illetve a dallamhangok száma határozta meg. Földi János megfogalmazása szerint: „A hét, és jelesben , a nyolc szótagos Versek, amelyek az apróbb Énekekben és Dalokban leginkább előfordulnak [...] a két Rendeknek egymás között való különkülönféle váltogatásaikkal, a legszebb Dalokat 's Énekeket formálják (kivált a Szökő és Perge versekben). [...] E' szerént származnak sok ezer 's meg ezer különbségeik a Végezetes Verseknek, melyeket mind felhordani lehetetlen, mivelhogy annyi sort, és annyi szótagot vehet fel egy Versre az író, amennyi tetszik, vagy valamely megkedvelt Musikabeli Darab kíván.”<sup>245</sup> A strófaforma népszerűségét biztosította az is, hogy többféle dallamra lehetett énekelni. Horváth Ádám írta, hogy „ezen formájú verseknek sokféle ariaji vagynak, én magam tudok hetet és mind a hét örömet megkívánná, hogy az első 8 syllabából álló tag is kétfelé szakasztasson és cadentiaival szepíttessen”.<sup>246</sup>

A forma népszerűségét jól mutatja, hogy Révai Miklós a *Szerelmem Nyájaskodási* című kötetének nemcsak a „Többnyire Német 's Frantz Énekesek utánn” írt harmadik részét fordította ilyen strófákban, de még a „Többnyire Deák 's Görög Énekesek utánn” készített második részben is a könnyen énekelhető 8787/abab strófászerkezetek (pl. *A' Lutza' szépsége*, *A' szökevény Kupídó*), illetve más divatos énekformák (a *Szerető kívánság* például 884466/aabbcc) az uralkodók.<sup>247</sup>

<sup>245</sup> FÖLDI, 1790, 301, 303.

<sup>246</sup> HORVÁTH ÁDÁM, 1794, 331.

<sup>247</sup> Révai a verseskötet második részében természetesen antik strófaformákat is használt, éppen ezért meglepő az újabb énekformák alkalmazása.



# A KÉTSZERES VERSELÉS KIALAKULÁSA AZ ÉNEKELT DALKÖLTÉSZET JEGYÉBEN

*„S e formák [ti. a német dalformák] nem is voltak idegenek a magyar szépnem előtt, nagy része úgy is német nevelésben részesült, a német versformák dallamait igen jól ismerte, hiszen eleget játszta a fortepiánón, énekelte hárfa és gitár mellett s zenéjük szerint tánczolt a mulatságokban. Mindössze a németben megszokott ritmust magyar nyelven kapták most s ily módon összhangothatták hazafiságuk és ízlésük követelményeit.”<sup>248</sup>*

## 1. Előjáróban

A 18. század végén a nyelv- és ízlésfejlesztés szándékával megindított, a nyelvújítással szorosan összefonódó versújítást a „csinosodás” jegyében a magyar nyelvű költészet formakészletének tudatos fejlesztése, megújítása és gazdagítása jellemezte. A hagyományörző törekvések mellett a Kecskés András által hagyományteremtésnek nevezett formaújítások és meghonosítások is döntő szerepet kaptak a korszak verselméleti gondolkodásában.<sup>249</sup> Ebben a folyamatban egyrészt az énekköltészet régi magyar hagyományát folytatva, másrészt az énekelt dalok „fáinabb” nyugat-európai dalkészletéhez igazodva az újabb, klasszikus dallamokat használó érzékeny énekelt dalköltészet is jelentős szerepet játszott.

Bár a verstanok a korabeli verselméleti írásokban olvasható számtalan zenei utalás miatt általában kitérnek arra, hogy a versújítás korában literátoraink a prozódiaát illetően, ilyen-olyan ösz-

<sup>248</sup> NÉGYESY, 1892, 231.

<sup>249</sup> Lásd KECSKÉS, 1996.

szefüggésben gyakran hivatkoztak a muzsikára,<sup>250</sup> ebben a kontextusban a versújítás miértjét és mikéntjét nem vizsgálják mélyebben. Az itt következő fejezet ezt a hiányosságot szeretné pótolni, amikor is az énekelt dalok metrikáját és a versújítás korabeli reflexióit együttesen szemrevételezve a 18. század végi elit énekelt költészetben a Ráday-nemnek is nevezett kétszeres (rímes-mértékes) verselés egyik gyakorlati, inspiráló hátterét fedi fel.

Az érintett énekek prozódiai elemzése és a kétszeres vers korabeli jelentésrétegeinek megragadása során előtűnik, hogy a nyugat-európai hangsúlyváltó versrendszer magyar formáját, illetve az ezzel szoros kapcsolatban álló kétszeres verselési rendszerünk kialakulását, a nyugat-európai nyelvekhez hasonlóan – többek között – a metrikus zene használata, azaz a 18. századi énekelt dalköltészet hívta elő.<sup>251</sup> A következőkben a 18. század közepétől fokozatosan tért hódító nyugat-európai, kötött ritmusú dallamok használatát helyezve a középpontba egyrészt feltárom azon előzetes történéseket, amelyek a tudatos nyelv- és ízlésfejlesztés mellett pragmatikus módon ösztönözték, sőt bizonyos értelemben kikényszerítették nyelvünk prozódiai és metrikai rendszerének megújítását, másrészt ezzel összefüggésben a szimultaneitás egyik lehetséges eredetére mutatok rá.

A nyugat-európai verselés bekerülése, illetve ezáltal a szimultaneitás kifejlődése a magyar versrendszerben természetesen nem kizáróan a dallamkövető írásmódból származott. A versújítást olyan elméleti tudatosság jellemezte, mely hagyományújító és -teremtő törekvéseivel az európai műveltségisményt akarta megközelíteni. Ehhez céljának megfelelően és szükség szerint ugyan a dallamokat is segítségül hívta, de a rímes-ütemhangsúlyos versek „megmértékelése”, vagyis a magyar nyelvű költészet egyik látványos formaujíttása az érzékeny-klasszikus dallamokra való

<sup>250</sup> Vö. „a nyugat-európai formákat első híveik a szöveg és dallam egyeztetésének igényével alkalmazták” OROSZ László, 1980, 140.

<sup>251</sup> Azt, hogy a 18. század második felétől a nyugati metrikus dallamok prozódiai szempontból igen erőteljes hatást gyakoroltak a magyar nyelvű lírára, a 18–19. századdal kiemelten foglalkozó zenetörténészek (Bartha Dénes, Szabolcsi Bence, Molnár Antal), illetve Gálos Rezső személyében többé-kevésbé az irodalomtörténet-írás is hangsúlyozta. Lásd MOLNÁR, 1955, 123. és GÁLOS, 1932, 372.

versírásnak nagy részben ugyan, de csak részben köszönhető. A 18. század végén literátoraink a metrumok konnotatív jelentését rendkívül fontosnak tartván, az érzékeny stílnak és életérzésnek megfelelő apró lábakat a dallamokra való versírásán kívül, tudatosan, a modern német és angol irodalmi mintákat követve is próbálták meghonosítani. Az akcentuson is alapuló jambusok és trocheusok, illetve a jambizált és trochaizált spondeusok így egyrészt a dallamok ritmusát és hangsúlyviszonyait követve, természetes módon, mintegy önkéntelenül jelentek meg és terjedtek el kadenciás énekeinkben, másrészt a nyugat-európai nyelvek verselésének törvényszerűségeit kutatva, költőink a század végére már dallamok segítségével, pusztán a német (esetleg angol, olasz vagy francia) szövegversek mintájára írták jambusi és trocheusi mértékre vett rímes dalaikat.<sup>252</sup> A dallamkövetéssel, vagyis azzal, hogy a szöveg (idő)-mértékét próbálták összeegyeztetni a dallam ritmusával (a dallam hangjainak hosszúságával és a zene súlyviszonyaival egyaránt), előzetes elméleti okfejtések nélkül kezdett kialakulni, azaz *meghonosodni* a kétszeres verselés. Ugyanakkor azok a versújítók, akik elsősorban az érzékenységek egyik igen kedvelt műfajához, az apró dalokhoz, énekekhez keresték az adekvát kifejezési formát, már mindenekelőtt a nyugati megújult költői nyelveket próbálták követni, és tudatosan, esztétikai céllal *honosították meg* a Ráday-nemet. Míg a korabeli divatos, érzékeny dalok szorosan mértéktartó, dallamra való fordításának következtében kialakuló kettős verselés *passzív*, addig az alapvetően nyugat-európai nyelvi mintákat, törvényszerűségeket követő rímes-mértékes verselés kialakulása *aktív* mozzanatot rejt magában. A passzív és aktív irányultság természetesen szorosan összefonódott, de egyrészt kronologikusan, másrészt céljukat és gondolkodásmódjukat tekintve mégis elkülöníthetők egymástól. A kezdeti, pragmatikus okokat ugyanis (néhány alkotótól eltekintve) foko-

<sup>252</sup> A jambusok meghonosodását és elterjedését, elsősorban Balassi Bálint és Szechenyi Molnár Albert munkásságára vonatkoztatva Szuromi Lajos is a hangsúly metrikai értékének tulajdonította, de a zene ritmusmeghatározó szerepét nem vette figyelembe, és a jambusok megjelenését kizárólag a „spontán nyelvi hangzás, a hangzó metrum érzékelésével magyarázta”. Lásd SZUROMI, 1990, 98–99.

zatosan váltotta fel az esztétikai nézőpont. A zenei, illetve nyelvi indíttatású kétszeres verselés között azonban nem csak az eredet, illetve az eltérő irányultság miatt célszerű különbséget tenni, hanem prozódiai különbségeik miatt is. Mivel a gyakorlati énekszerzésből kiinduló Lantos költemények célja elsősorban a muzsika taktusaihoz való szövegalkalmazás volt, ez a dalköltészet a szövegversekben is bevett szokásos, szabályos formák mellett az adott dallamminták követése révén rendkívül variábilis metrumkészletekkel és unikum strófaszerkezetekkel is kísérletezett. A 18. század végi elméleti reflexiókat és a korabeli énekelt költészet írásmódját megvizsgálva tehát kijelenthető, hogy a szimultán verselési rendszerünk alapját képező, többnyire akcentuson alapuló jambusok és trocheusok meghonosodása egyrészt a korabeli divatos érzékeny-klasszikus dallamokra való szövegírás gyakorlatából, másrészt a már megújult nyugat-európai nyelvek mintakövetéséből eredeztethető.<sup>253</sup> A témából adódóan a következőkben a tudatos, zenei alapok nélküli versújítástól eltekintek, és a nyugat-európai, illetve szimultán versrendszer kialakulását csak a dallamkövető írásmóddal összefüggésben vizsgálom.

A részletes kifejtés előtt azonban a versújítással összefüggésben még szükséges röviden kitérni a századvégi popularitás zenei világára. A populáris énekkultúra bár mennyiségileg aránytalanul nagyobb részét képezte a korabeli kulturális életnek, mint a jórészt Nyugat-Európából importált elit zene, az újabb versformákat, illetve a szövegek metrikus lüktetését tekintve csak elhanyagolható mértékben befolyásolta a megújuló magyar versrendszert. A popularitásban továbbra is a szótagszámlálás gyakorlata dívott, és a régi énekköltészeti hagyományt folytatva, többnyire szabadon alakítottak egymáshoz szöveget és dallamot. A zene metrikus lüktetésének követése, a ritmusnak az időmértékes verslábakkal való összefüggése ebben az énekgyakorlatban értelmetlen és ér-

<sup>253</sup> Szuromi Lajos szerint „a szimultán verselés élménye [...] az időmértékes verselésen belül alakult ki”. (SZUROMI, 1990, 102.) A szimultaneitásnak nyelvünkben rejlő eredendő lehetőségét, ami a kétféle monometrikus verselési rendszer természetes interferenciájából adódik, én is vallom, ám a szimultaneitásnak közvetlenül az időmértékes verselésből való fejlődését, illetve spon-tán nyelvi hatásokból való eredeztetését nem tartom kizárólagosnak.

telmezhetetlen maradt.<sup>254</sup> A versújításban tevékenyen és tudatosan részt vállaló elit literátor réteg felekezettől függően kisebb-nagyobb mértékben, de elméletben és gyakorlatban egyaránt elhatárolódott a popularitásban szokásos énekgyakorlattól. Az, hogy többé-kevésbé az írók eme rétege is otthonos volt a populáris zenekultúrában, nem befolyásolta a költők tudatos versalkotását, hiszen az érzékeny dalok írásakor, épp az újabb nyugat-európai formák hagyományteremtésének okán, kivétel nélkül a divatos, nyugati dallamokat követték. Énekelt dalok „komponálásához”, fordításához nemcsak a katolikus (ex)szerzetesi réteg használt műzenei dallamokat (Steffan, Raffael, Haydn műveit), de érzékeny dalainál a református Csokonai is ezekre írta szövegeit (lásd *Muzsikális Gyűjtemény*). Mindezért tehát a popularitás énekköltői gyakorlatát csupán annyiban és ott vontam be a vizsgálat körébe, amennyiben és ahol ezt a téma valóban megkívánta.

## 2. A „csinosb rend” szükségszerűsége, avagy az énekelt dalok szerepe a kétszeres verselés történetében

A 18. század közepéig senkit sem zavart a hagyományos énekköltészet szabad dallamkezélése, illetve az ütemhangsúlyos versek éneklése, sőt miként azt Révai Miklós megjegyezte, „az éneklés is sokat könnyebbít rajtok, hahol vagy lankadtabb, vagy rosszabb a kiejtés, hogy azt nem annyira vesszük észre”.<sup>255</sup> A lírai költemények éneklése az *usus* jogán olyan evidencia volt a korban, amit a megváltozott dallamvilág ellenére – pedig ez alaposan megnehezítette és rúttá tette a hagyományos, mérték nélküli kadenciás versek

<sup>254</sup> „Említenem kell még a magyar népdalokban divatos prosodia abbeli sajátosságát, mellynél fogva a leghosszabb hangzó betű is igen gyakran, kissé tompítva ugyan, de röviden énekeltetik, anélkül, hogy a magyar hallgató különben e tekintetben igen kényes fülét sérteni látszanék; a rövid hangzó sokszor hosszú hangjegyre vétetik, melly szabadságot már Tinódi dalaiban is tapasztalám.” Mátray Gábor: *A magyar népdalok kitűnőbb sajátosságairól zenei tekintetben* (1852). (In: MÁTRAY, 1984, 284.)

<sup>255</sup> RÉVAI, 1781, 120.

énekletés<sup>256</sup> – a literátoroknak sem jutott eszébe megkérdőjelezni. A kényesebb fülű poéták nem az éneklést ellenezték, csupán azt a problémát akarták megoldani, amit az 1780–1790-es évektől az új, külföldi dallamok beáramlása, illetve ezeknek a dallamoknak a kadenciás, „mérték nélküli” versekkel való párosítása okozott. Az énekek hangmértékessé tétele ugyanis csak azután vált evidenciává, hogy a század közepétől a gáláns és érzékeny-klasszikus dallamok előbb az elit társasági életben, majd fokozatosan a popularitásban is átvették a régi dalhagyomány helyét. Ettől kezdve, azaz az 1790-es évektől literátoraink lépten-nyomon az énekelt szövegek mértékessé tételéről írtak, megállapítva, hogy „az énekes verseknek természetek, hogy a hangmérték, a taktus benne meglegyen”.<sup>257</sup> Szöveg- és zeneritmus egyeztetésének igénye abból az új, nyugat-európai dallamosságból fakadt, aminek szigorú, határozott ritmikája már nem engedte meg szöveg és dallam egymáshoz alakításának ama szabadabb módját, ami a korábbi énekköltészetre a dallamok parlando jellege miatt jellemző volt. Többek között ezért kérték és ösztönözték a literátorok a kadenciás énekszerzőket „hangmérséklésre”. Révai írta, hogy „hanem én [...] kérném az Énekszerzőket, ha már a párosvéghangzásba oly igen beleszerettek. Megvizsgálván elébb a nótának, amint már megszoktuk nevezni, az ő tulajdonságát, s főképpen arra ügyelvén, hogy hol húzódik inkább és hol ejtődik sebesebben; vajha legalább arra volna gondjok a párosvéghangzáson kívül, hogy, amennyire lehet, csak oda ne vessenek rövid tátatot [szótagot], ahova a nóta húzósat kíván. Mert ez igen rútul esik. [...] Igen így határozta el a Német is a hangmérséklést, s nem éppen a Görög és Deák törvény szerint.”<sup>258</sup> Az eredeti zeneritmus megtartására irányuló törekvések immár megkövetelték, hogy a szavak rövid-hosszú szótagjai

<sup>256</sup> „[...] a Poéták [ti. ókori görögök] a magok verseiket Muzsika mellett énekeltek, amelyben mivel sokféle hosszú és szapora Ugrások, taktusok vagynak, ha azokhoz nem alkalmaztatik a szilaba, semmit sem ér az ének és lehet sok *Dallokban* tapasztalni, hogy hang nélkül mondva szépek, ha pedig énekelik az ember, majd kitörik a szája belé.” HORVÁTH ÁDÁM, 1787, 188.

<sup>257</sup> HORVÁTH ÁDÁM, 1787, 189. Lásd még BATSÁNYI, 1823, 430.

<sup>258</sup> RÉVAI, 1781, 120.

lehetőleg egybevágjanak a rövid-hosszú zenei hangokkal.<sup>259</sup> Révai Miklós írta verseskötetének előszavában, hogy „már ami a Versmérséklést illeti, régtől barátja vagyok én a hosszú és rövid hangzásra ugró versnek, nem is ok nélkül, kivált az Énekekben. Érzi azt a kényesebb fül, mikor valami nótára énekeltetnek a páros sarkú Verseket, melyekben a hosszú és rövid hangzásra éppen semmi vigyázat sincs, akárminthet essenek is: mi éktelenül húzódnak benne a rövid szóízek, *syllaba*, ahol a nota tulajdonsága vagy törvénye hosszúságot kíván; és viszont mi dísztelenül szorulnak a hosszú ízek, ahol a nótának sebesen kell leereszkedni vagy emelkedni. Csak ennek eltávoztatásáért is jobb a hangmérséklés, és éppen az Énekekben.”<sup>260</sup> Horváth Ádám olyan fontosnak tartotta a versmérték zenei ritmussal való egyeztetését, hogy fő hivatását ennek terjesztésében látta: „szájtátás szerént ne írjon hát a Poéta soha éneket, ez vagy amaz régibb írott ének soraihoz alkalmaztatva, hanem *előbb tanulja meg az áriát*, s abból látni fogja, hol micsodás Quantitások kellének. [...] A caesurát is a lekótázott ária jóformán megmutatja, hol illik s hol elmúlhatatlanul szükséges. [...] Én tehát ha Poétát tanítanék, sohasem hagynám másként verset írni, hanem előbb mindennemű versnek egy valamely nótáját megtanítanám, úgy adnék neki dolgot, mintha éneket írna, és ő két-három próba után észrevehetetlenül rászokna a Quantitásra vigyázni [...] és még mielőtt tudná mi a hexameter, már hexametert csinálna.”<sup>261</sup>

A változás természetesen nem egyik pillanatról a másikra történt. A kadenciás énekek az új dallamok feszes ritmusának szoros követésével fokozatosan alakultak mértékessé.<sup>262</sup> Horváth Ádám

<sup>259</sup> „Az olyan versekben, melyek musika alá valók, nem csak a' tökéletes rythmus, hanem még az is el-kerülhetetlenül szükséges, hogy a versekben lévő rythmusoknak valamennyi nemei, a' musikában lévő rythmusoknak valamennyi nemeivel tökéletesen meg egyezzenek.” VERSEGHY, 1791, XIV.

<sup>260</sup> RÉVAI, 1792, 317.

<sup>261</sup> HORVÁTH ÁDÁM, 1794, 328–329.

<sup>262</sup> „A' Hexameterek nem kedvesek e már füleimben? Kedvesek a' magok' nemében; írok én olyanokat most is és sokaknál szerentsébben. – Míg meg nem ismerkedtem a' Magyar, sőt más idegen, de mostani áriákra is alkalmaztatható Odák' derékségével, én is csak a' régiektől vettem a' mértéket, ha hang mértékre kellett írnom, noha akkor is, a' nélkül, hogy Systemát tudtam volna tsinálni az ének-tactusú versezetekben: észre vehetetlenül is sok éneket musacai

„önkéntelen” metrikus énekírási gyakorlatáról így számolt be Kazinczynak: „bátran állithatom, hogy én azon énekben a’ Trochaeus mértékre nem aggottam, mert az, hogy énekeimben a’ musika tactust szorosabban meg tartsam; nem régi dolog nálam: ámbár hát én az egész Énekben igen kevés Trochaicus mértéket találok, vagy talán nem is találhatok, mert nem tudom hogy a’ Német mellyik positiós syllabát meri rövidnek tenni bizonyos törvénnyel,? sem azt (a’ melly talán mind egy), mellyik vocalissa rövid neki, vagy hosszú accentus nélkül is? de tsak ugyan mivel kész régi Ariára irtam azt, mellynek természet szerént kellett lenni tactusának; az izasztó munka közben is figyelmeztem arra, vagy talán figyelmetlenül is vonatódtam, hogy a’ tactustúl erőszakkal ne különbözzön a’ quantitás.”<sup>263</sup> Miután a dallamritmus ösztönös követését fokozatosan felváltotta a versszerzők tudatos-sága, a mértéknek erre az új, „fáinabb” rendjére akár régi énekeiket is átírták a költők.<sup>264</sup>

Mindez azonban szinte kizárólag az elit zenei kultúrközegre, illetve a zene „elit” használatára vonatkozott. Mivel a régi, illetve a popularitásban (is) élő dallamokat mind ritmus, mind melódia tekintetében továbbra is viszonylag szabadon variálták, ezekben, illetve az ezekre készült nótákban a mérték megtartása sohasem vált elengedhetetlen követelménnyé. Erre vonatkozóan jegyezte meg Horváth Ádám, hogy „ha éneket írok, ritkán, igen ritkán írom azt Quantitás nélkül [...] noha a közönségesebb nótára írott énekekben, vagy az olyanokban, ahol a tactust is szembetűnés nélkül lehet változtatni, szabad a Quantitást is meg nem tartani, vagy

lábakra írtam; tsak a’ 13 szótagúakkal élek vissza, kivált a’ Correspondentiákban; ’s nem rég’ vettem észre, hogy Ennius is írt olyanokat, és szorosabban Trochaicusokat, mint én. Régi Anapestus mértékű Dallal sirattam én el a’ Te Ifigeniádat is, de magam elébb hasonló mértékű Ariát tsináltam neki; a’ Budai Scena is Trochaicus mértékű, néhol egy kis Poetai szabadsággal; Imé küldöm azt is, és még többet is, ha és a’ mennyit egy egyes Posta el bír.” Horváth Ádám – Kazinczynak. 1814. aug. 3. (In: KAZLEV. XII/7–8. 2708. sz.)

<sup>263</sup> Horváth Ádám – Kazinczynak. Petrikeresztúr, 1814. aug. 25. (In: KAZLEV. XII/42. 2721. sz.)

<sup>264</sup> Vö. „[...] igaz, ezt a csinosb rendet azelőtt én sem tartottam meg oly igen az én énekelhető páros sarkú Verseimben [...] de most már meggyőződvén íránta, hogy mi jobb s mi szebb mégis, előbbi rendetlenségemet az ilyenféle Énekeimből is, amennyire lehetett, elég gondosan kiirtogattam.” RÉVAI, 1792, 317.

legalább nem éppen rút.”<sup>265</sup> A kadenciás versek mértékessé tétele tehát mindenekelőtt a korabeli nyugat-európai műdalfordításokra, illetve az ilyen dallamokra írt versekre vonatkozott.

A ritmus szoros megtartásának, mint alapvető követelménynek, komoly esztétikai háttere is volt a 18. század végén. A Baumgarten nevéhez kötődő általános esztétika ugyanis kimondta, hogy a muzsika a többi szépmesterséggel együtt „csak akkor gerjeszt állandó és hathatós érzékeny indulatot a szívben, ha abban mérték és rend találtatik”.<sup>266</sup> A ritmuseelv fontosságának érzékeltetésére érdemes hosszabban idézni Verseghyt: „Én az olyan musikabéli darabot, melly taktus nélkül szűkölködik, a’ minők a’ mi falusi népünknek az ő egyházi, akár világi dúdolásai, és azok a *szinfóniák*, vagy inkább *diszfóniák*, mellyeket a’ mi Tzigányaink olly nyomorúlttúl le-majmozni szoktak; úgy szinte az ollyan darabot, mellyben a’ taktus, leg alább nagyobb részént, és az egy kadentzia meg van ugyan, de a’ taktus ízeire nézve semmi rend, avagy rythmus nem találtatik, a’ minők a tántzra való tzigány nóták, és a’ közönségesebb magyar énekek; – nem különben az ollyan tántzot is, mellyben taktust, vagy ha taktusra menne is, azokra a’ lépésekre vagy ugrásokra nézve, mellyekből egy egy taktus állani szokott, semmi bizonyos rendtartást, avagy rythmust nem tapasztalok; – elvégre pedig azokat a verseket, mellyekben a’ caesurán, és a’ kadentzián, az az, a’ rythmusnak a’ leg alsóbb grádittsán kívül, semmi egyéb rendet és mértéket nem érzek; – mind ezeket, mondám, semmihez jobban nem hasonlíthatom, mint egy ollyan Kótyogósnak a’ járásához, a’ ki minden rend és mérték nélkül, már kisebb, már nagyobb lépéssel, idestova tántorog; ki vévén, hogy minden második

<sup>265</sup> HORVÁTH ÁDÁM, 1794, 328. Vö. még: „[...] elhagyjuk-é egyáltalán a’ Kadentziás Verseket? Nem, megmaradhatnak azok *I-szor Az Istenitiszteletre tartozó Himnuszokbann* [... mert] éneklés’ közbenn, a’ köznép a’ Tactust, melly nélkül elvész a’ mértékek’ betsi, nem tudja megtartani [...] *II-szor A’ Társasági Dallokbann*, és a’ köznép’ énekeibenn, melly mivel a’ tökéletes Tactusra nem vigyáz, ’s nem-is ért a’ mértékekhez, hadd gyönyörködtesse füleit a’ már úgy nevezetett Rithmusok’ hangjával. Énekelheti ezt az ártatlan Szerelmet a’ maga kadentziáinn.” VÁLYI NAGY, 1807, 246.

<sup>266</sup> „A figyelmetesség és általa táplálatni szokott érzékeny indulat csak ott lehet állandó, ahol az emberi szív néminemű mértéket és rendet, vagy, hogy az esztétikának mesterséges nevezetjével éljek ritmust talál.” VERSEGHY, 1791, IV.

vagy harmadik lépés után caesura helyett meg botlik, 's meg áll; azután pedig minden negyedik vagy hatodik lépés után, a' falhoz ütven magát, kadentziát tsinál."<sup>267</sup>

Mivel a ritmus a szépművészetek és szépmesterségek minden területén rendkívül fontossá vált, a literátorok elhatárolták magukat a régi „mérték nélküli” nótáktól, és a „magok verseiket Muzsika mellett énekelő” antik görögökre hivatkozva kimondták, hogy a lírában szükségszerű az (idő)mérték megléte. A metrikus jellegű, hangsúlyviszonyokon alapuló korabeli elit zenekultúrához azonban nemcsak a mértéktelen kadenciás versek nem illettek, de az antik-időmértékes költemények sem. A megoldást, a zenei súlyviszonyokat is leképező németes, „félmetrumos” verselés jelentette.<sup>268</sup>

### 3. A nyugat-európai és a kétszeres verselés kapcsolata

Bár a verstanokban megtalálható a nyugat-európai, a szimultán és a 18. század végén használatban volt kétszeres vers fogalmának jelentése is, ezek zenei vonatkozásáról, illetve a közöttük lévő „zenetörténeti” összefüggésekről általában nem olvashatni. Mivel megközelítésem alapvetően interdiszciplináris jellegű, röviden, a téma részletes kifejtése előtt e fogalmak zenei vonatkozását veszem számba.

A *nyugat-európai verselési* mód Nyugat-Európában általánosan a metrikus zene hatására alakult ki. Ennek lényege, hogy annak ellenére, hogy benne eredendően valamennyi szótag teljesen azo-

<sup>267</sup> VERSEGHY, 1791, X–XI.

<sup>268</sup> „Az ódáknak a görögöknél és a rómaiaknál meghonosodott strófái a mi zenénk-re nem alkalmasak, mivel általában hol egyenletes, hol egyenetlen mértékű verssorokból tevődnek össze; viszont arra a tapasztalat tanított meg [...] hogy azok a versek, amelyeket ma éneklésre szoktak szálni, olyan rövidek, hogy a görögök és rómaiak mértékére, amely a szótagok időtartamától függ, szigorúan aligha szabhatók. Úgy ítélem tehát, hogy az éneklésre szánandó magyar versekben a rímen kívül az angolok, az olaszok és a németek pusztán a hangsúlyoktól függő prozódiaját eredményesen lehet alkalmaztatni.” VERSEGHY, 1817, III/6, 647.

nos időértékűnek számít, a hangsúlyos és hangsúlytalan szótagok szabályozott váltakoztatásával olyasféle képleteket mintáz, mint az időmértékes vers a maga hosszú és rövid szótagjaival (ezért nevezik újmértékes verselésnek is). Nyugat-Európában 1600 körül a zenében az ütemen belüli időértékek a menzúra régi *menyiségi* hosszúság vonatkozásai helyett, valószínűleg a tánc hatására, az új, *minőségi* akcentus- vagy hangsúlyfokokozatok szerint rendeződtek el. Az ütemvonal, amely a 16. században a partitúra jelzővonalára volt, metrikus jelentést kapott (utána következik a főhangsúly). A németeknél elsőként Martin Opitz, a franciáknál Philippe Quineault adott az új dallamokhoz igazított versírással metrikus lejtést a szövegeknek. A nyugat-európai nyelvek verselésének zenei kapcsolata, illetve az, hogy ezen nyelveknek az éneklés, azaz a dallamok ritmusa ad(hat)ott bizonyos metrikát, a 18. század végén literátoraink számára nyilvánvaló volt. Batsányi írta a francia költészettel kapcsolatban, hogy „[J. J. Rousseau-nak] egyik kis munkájából (*le Devin du Village*) és Quineault operáiból nyilván láthatni, miképpen lehessen még a bizonytalan prozodiájú nyelv szavainak hangjait is a muzsikabéli mértékkel s rhythmussal öszvegyeztetni”.<sup>269</sup>

Mivel nyelvünkől hiányzik a jelentésmegkülönböztető szóhangsúly, a nyugat-európai hangsúlyváltó verselés magyarul eredeti formájában ugyan nem valósítható meg, ám, mivel a német, angol, francia és olasz dalokat a 18. század végén gyakran dallamaikkal együtt fordították, bizonyos szótagok, illetve a magyar nyelv szavainak élhangsúlya a zene súlyviszonyainak megfelelően egyre gyakrabban kapott metrikai értéket is. Bár a magyar költészet nyugat-európai versformáit, azaz a *quasi magyar nyugat-európai verselést* kezdetben a klasszikus időmértékes szótagmérő ritmuselv határozta meg,<sup>270</sup> ez, nem utolsósorban a kötött ritmusú külföldi műdalok éneklésének köszönhetően, sokszor keveredett a hangsúlyos-hangsúlytalan szótagok váltakozásával mért verslábakkal. Ebből adódóan a nyugat-európai, újmértékes verselés magyar nyelven gyakorlatilag az (idő)mértékes és ütemhangsúlyos monometrikus verselési rendszereket összekapcsoló szimultaneitás

<sup>269</sup> BATSÁNYI, 1808, 378.

<sup>270</sup> Ezzel kapcsolatban lásd KECSKÉS, 1991, 169–170.

alapját képezi, a kettő mégsem azonosítható.<sup>271</sup> Ritkán ugyanis, de születtek olyan versek, melyek mértékes jellegét egyrészt nem a klasszikus szótagmérő ritmuselv, hanem a szóhangsúly metrikai értéke adja, másrészt olyanok, melyek rímes-mértékes voltak ellenére nem tagolhatók ütemhangsúlyosan (vagy legalábbis az ütemhangsúly cezúrái nehezen egyértelműsíthetők).

A nyugat-európai, újmértékes verselés mindenekelőtt a Révai, Földi és Csokonai által *kétszeres vers*nek nevezett, a „hangmér-séklést” és „párosvéghangzást” összekapcsoló verselési módban<sup>272</sup> játszott meghatározó szerepet. Mert bár a kétszeres verselés elsődlegesen a rímelést a klasszikus időmértékkel összekapcsoló verselési módot jelentette (ebben a történeti elsőség a leoninusé volt), egyrészt néhány literátor kifejezetten hangsúlyozta, hogy ez a kapcsolat nem a görög időmértéken, hanem a németek kevésbé tökéletes verselési módján alapul,<sup>273</sup> másrészt az elméleti tudatosság növekedésével, a rímes-mértékes verselésen belül egyre gyakrabban elkülönítették az ókori görög és deák mintára, illetve a németek példájára írott költeményeket.<sup>274</sup> A kétszeres vers tehát rím és időmérték hagyományos kapcsolatán kívül<sup>275</sup> olyan szimul-

<sup>271</sup> Vö. „A kétszeres vers jelentése rímes-időmértékes vers, s ezt kellő indoklás nélkül szokás nyugat-európainak nevezni.” SZUROMI, 1990, 185.

<sup>272</sup> „Hátha valaki mind a hangmér-séklést, mind pedig a párosvéghangzást megtartja! Bizony nagy nehézséggel küszködik: Itt már kétszeres a mesterség.” RÉVAI, 1781, 120. „A kétszeres versek azok, melyekben a vers külső alkotására mindezen előadott két módok, t. i. a szótagok Hangmértékjeik, és az egyező sarkok egyesítetnek.” FÖLDI, 1790, 307.

<sup>273</sup> „Leköttek mindezen előadott két módok által [ti. Hangmértékes vers, a régi Görög és Római mód szerint és Végezetes vers, avagy Ríthmus, sok mai Németek szerint], és lesz Kétszeres vers, a Németek szerint.” FÖLDI, 1790, 269. Révai így jellemezte a németek mértékes verselését: „A Németek is Deák mértékre kötik már a verseket. [...] észrevén azt a szép hangzást, melyet okoz a rövid és hosszas hangváltozás, ezt az ékességet is igyekeznek megszerezni verseiknek: noha a rövid és hosszas hangzásokat nem a Görög és Deák hangmér-séklésnek szabásai szerint határozzák el; hanem inkább nyelveknek különös tulajdonságát követik.” RÉVAI, 1781, 114.

<sup>274</sup> Lásd Csokonai: *Előbeszéd [a Lillához]* (1803). (In: *CS/Tanulmányok*, 2002, 85.)

<sup>275</sup> Vö. „Földi János és Csokonai Vitéz Mihály a kétszeres vers fogalmát alkalmazza, mindketten ugyanazt nevezik meg általa: a rímes és az időmértékes verselés összekapcsolását, s nézetünk szerint mindketten ugyanazt érzik mögötte, az ütemező és az időmértékes verselés szimultán kapcsolatát.” SZUROMI, 1990, 14.

tán verselési módot jelöl, melynek mértékes alapját nem csak a klasszikus időmérték, hanem az a nyugat-európai újmérték is képezi, mely a hosszú-rövid szótagokból álló verslábakat hangsúlyos-hangsúlytalan szótagok váltakozásával imitálja. Szimultán és nyugat-európai verselési rendszerünkben a szótagok hangsúlyos vagy hangsúlytalan volta természetesen sohasem vált önmagában meghatározóvá, de a klasszikus szótagmérés egyik fontos járuléka lett.

A németek szerinti jambusi és trocheusi formák zenei inspirációja, azaz a nyugat-európai *Klavierlied*ekkel való kapcsolatuk a kétszeres vers fogalmának elsődleges kontextusában gyakran előtűnik. A korabeli nyugat-európai mintára írt kétszeres verset ugyanis sokáig elsősorban azokra a jambusokból és trocheusokból álló apróbb dalokra és énekekre alkalmazták, amelyek „többnyire valamely muzsikai nótához” készültek. „Ez a szoros lekötötése a Versnek, ne légyen mindennemű Darabokhoz való általánfogva; hanem csak némely Lantos, vagy Musikai Énekhez és Darabokhoz, és leginkább a Szökő és Perge versekben, és apróbb Darabokban” – írta Földi János versírásról szóló tanulmányában.<sup>276</sup> Ugyanígy a kétszeres verselés mértékes alapját képező „németes”, Verseghy szóhasználatával élve *félmetrumos* prozódíát, szintén kifejezetten az énekelt dalokra alkalmazták, sőt csak azokban tartották megengedettnek. Verseghy is elsősorban az énekekre költött, muzsikai darabokhoz ajánlotta a németek verselését, de csak a könnyebbség kedvéért, és csak addig, míg nyelvünk a tökéletesebb állapotát el nem éri: „Az ő [német és anglus] fél métrumos verseik közül mindazáltal nagyon szükségesnek tartom a magyarban a trochaicusokat, dactilicusokat és jámbicusokat akkor követni, mikor musika alá énekeket költünk: mert enélkül még az efféle rövid versekben is a szoros deák metrum szerint kellene dolgoznunk, ami felette nehéz volna. [...] Egyéb fél métrumos verseiket, vagy még ezeket is, mikor musika alá nem költünk, nem tartom méltónak, hogy kövessük, mivel a tökéletesebb deák metrum szerint könnyen költhetünk.”<sup>277</sup> A kétszeres vers zenei vonatkozására utal még, hogy az ennek szinonimájaként elterjedt Ráday-nemet, mely egy-

<sup>276</sup> FÖLDI, 1790, 307.

<sup>277</sup> VERSEGHY, 1806, 364.

értelműen a nyugati mintára írt rímes jambusokat és trocheusokat jelentette, Kazinczy a dallamra való versírással határozta meg.<sup>278</sup> Igen beszédes az is, hogy a literátorok kezdetben az olvasásra szánt kadenciás verseknél továbbra sem kívánták meg a hangmérseklést.<sup>279</sup> Kettős versek írására még az a Horváth Ádám is csak az énekekben kötelezte magát, aki egyébként igen büszke volt a quantitás és cadentia egyeztetésében szerzett tudományára.<sup>280</sup>

#### 4. A versújítás zenei-metrikai tényezői

A 18. század végi poézis értelmezésekor a prozódiai törvények kialakulatlansága, és ezzel összefüggésben a licenciák nagy száma miatt elkerülhetetlen a metrumok történeti vizsgálata. Mivel metrizálásunk, hangzásélményünk koronként, a kor esztétikájától függően is változik, a metrumok történeti interpretációja során

<sup>278</sup> „A harmadik nemére [a verselésnek] Ráday adott mind példát, mind leckét. Érezvén, hogy a nem skandált ének örök ellenkezésben van a muzikai kompozíciókkal, s szertelen olvasása szerént járatos lévén a németek, franciák és olaszok literatúrájokban, kik verseiket skandálatlanul soha nem írták, ezeknek példája szerént kezdette mérni dalainak lábait.” KAZINCZY, 1815, 408.

<sup>279</sup> Vö. „[...] egyéb Versekbén, amilyenek közönségesen a tizenkét szóizekből állók, amelyek csak olvasásra íratnak, nem pedig éneklésre, s amelyekben untig elégséges kellemetesség a sarkoknak párosan egyeztetett kimenetelek, a bévett szokást követvén, le nem köteleztem magamat erre a szorosabb törvényre: noha igenis érzem, hogy tekéltesebbek volnának ezek is, ha vagy nővő vagy eső ujjakra íratnának, amennyire lehetne.” RÉVAI, 1792, 317–378.

<sup>280</sup> „Valamint a Cadentia megkívántatik, úgy örömet megkívánám én a Quantitást még a Cadentias versben is, értvén a Quantitáson akar új mértékeket, melyeket magam valamely ének Tactusához képeest csinálók, akar a régiek közül valamelyik metrumnak Quantitásait: így már a mostani 12 syllabájú cadentias verseket a régi Asclep. Versek mértékére lehetne alkalmaztatni, vagy más akkora sorú metrumra, az én 15 syllabájú verseimet Trocheus mértékre kellene venni, ha nem restellené aaz ember: Amint hogy én, ambagini narrationibus, nemigen hallgatok a Quantitásra, \* \* \* s megelégszem az egy cadentia szépségével, vagy ha ez nincs, a másikkal, de ha éneket írok, ritkán, igen ritkán írom azt Quantitás nélkül (aminthogy az énekeim nehezebb értelműek is), hogy minden syllabám mértéke a Tactusall megegyezzen, és enélkül az Ének oly ocsmányul hangzik, hogy a Német énekeket, ha szinte legszebb ész tündöklök is belőlök, nem szenvedhetem, éppen ezen hiba miatt.” HORVÁTH ÁDÁM, 1794, 328.

még nyelvünk belső természetére, azaz az élhangsúlyra hivatkozva sem vetíthetjük rá régebbi korok költeményeire mai ritmus- és metrumértelmezésünket. Ebben a tekintetben rendkívül tanulságos Arany, Bajza és Jókai hozzáállása a 18. század végének színpadi deklamációjához és énekelt dalaihoz. Ők ugyanis erősen ki- szóltak azon „teljesen szabad” hangsúlyozású előadásmód ellen,<sup>281</sup> ami a jambusok hangzó érvényesítése érdekében a magyar nyelv élhangsúlyát figyelmen kívül hagyta, és ami a dallamok és a nyugati nyelvek követése miatt oly divatos volt a 18. század végén.<sup>282</sup> Am csupán azért, mert a népnemzeti irányzat esztétikája nyelvünk természetének megfelelően a logikai hangsúlyt újra a zenei fölé helyezte, és mivel ez nyilvánvalóan közelebb áll mai metrum-érzékelésünkhöz, mint a 18. század végének viszonylag szabad hangsúlyozású gyakorlata, a versújítást kontextuálisan és történetiségében vizsgálva semmiképp sem „helyesebb” vagy „igazabb” ez a metrizálás, mint a 18–19. század fordulójának „éneklő jambizálása”. (A teljesség kedvéért megjegyzendő, hogy a versek eme sokat kritizált éneklő előadása a századfordulón nemcsak a jambikus verssorokban, de az antik sorfajtákban is elfogadott volt. A nyugat-európai formákat követő éneklő jambizálás tökéletesen illeszkedett az antik-időmértékes versek előadásmódjának gyakorlatába, annak hagyományát folytatta.)<sup>283</sup>

<sup>281</sup> A jambus egyik meghatározó jegyének a *Magyar ritmus, jövevény versidom* című tanulmányában Horváth János is a hangsúly teljes szabadságát tartotta. Lásd HORVÁTH JÁNOS, 2004, 112.

<sup>282</sup> A jambusok korabeli szavalásának „megbotránkoztató”, „elferdült ízlésre valló” leírását Bajza és Arany visszaemlékezésében lásd HORVÁTH JÁNOS, 2004, 119.

<sup>283</sup> Négyesy írta a magyar nyelvű antik-időmértékes verselésről: „Nyelvünkben a szótagolás ép olyan határozott és tiszta, mint a latinban és görögben; időmérték tekintetében aránylagos számmal vannak hosszú és rövid szótagjaink, melyek közt éles a különbség; a hangsúly nem nyújtja meg a szótagot, nem is oly erős, hogy elhallgattatása nagy erőfeszítésbe kerülne. Némi idegenszerűség van ugyan benne, mikor e természetes hangsúlyozás helyett: **H**ósvértől pirosult **gy**ásztér, **s**óhajtva köszöntlek, – a rendes nyomatókakat elhallgattatva s más szótagokat kiemelve így skandalunk: **H**ósvértől pirosult **gy**ásztér, **s**óhajtva **k**öszöntlek, – éppen ez teszi szokatlanná a hexametert a nagy közönség előtt; de a tanultak beleszoknak; mint megszokták a rómaiak is, mikor a görög formákat átvették.” NÉGYESY, 1892, 95.

A mai, szövegversben gondolkodó verstanokkal ellentétben a 18. század végén a literátorok metrikai fogalmai valamilyen módon mind zenei vonatkozásúak voltak. A metrikai fogalmak korabeli értelmezése egyértelművé teszi a korszak verstanának zenei indíttatását, szövegritmus és zenei ritmus összefüggését.<sup>284</sup> Ráadásul, miként azt Arany verstana és dalgyűjteménye bizonyítja, még a 19. század prozódíája is zenei alapokon nyugodott, csupán a dallamideál, illetve azzal együtt a verselési rendszer divatja változott. A felütéses, nyugati dallamok helyett ekkor már inkább a hangsúlyos ütemkezdetű, tempo giustójú (nép)dalok követése határozta meg a szövegek prozódiját, ami természetesen az ütemhangsúlyos verselés kiemelésének kedvezett.<sup>285</sup> A versújítás megértéséhez tehát elengedhetetlen a metrikai tényezők korabeli jelentésrétegeinek felfejtése, alább ezek zenei vonatkozásait veszem számba.

Mivel az időmértékes versrendszer és a zenei ritmusrendszer a hangok hosszú-rövid relációját tekintve egymásnak könnyen megfeleltethető, az időmértékes verselés eredetét a 18. század végén (is) általánosan az éneklésben határozták meg, és az antiklasszikus verslábakat gyakran zenei ritmusképletekkel írták le.<sup>286</sup> Ebből következett, hogy a kadenciás verseket háttérbe szorítva általában az időmértékes verselés történeti és értékbeli elsőbbségét vallották.<sup>287</sup> „Ha közönségesenn meggondoljuk a’ Poézisnak természetét, úgy találjuk, hogy annak külső formája a’ Mu’sikával, mellybenn a’ hosszú és rövid hangok által az idő mérettetik, szorossann egybe van kötve: hogy pedig annak a’ Vers megfelelőjen, szükség, hogy bizonyos számú lábakra, mellyekben a’ hosszú

<sup>284</sup> Verstanának megírásakor még Arany János is zenei vonatkozású fogalmakat használt. Vö. „Hogy eddig azt, a mit közönségesen sormetszetnek (caesura) vagy illetőleg verslábnek (pes) hívunk, a zenétől kölcsönzött *ütem* (tactus) szóval fejeztem ki, nem ok nélkül történt.” Arany János: *A magyar nemzeti vers-idomról* (1856). (In: ARANY, 1998, 318.)

<sup>285</sup> Ezért vannak mind átütomezve Csokonai dalai Arany dalgyűjteményében, ezért nem bírta hallgatni Jókai Szentjóni Szabó László népszerű jambusos énekét, és ezért érzekelte „idegenszerű, modoroskodó” hangsúlyozásának a korabeli operák magyar fordításának jambikus lejtését Molnár Antal a *Nyugatis magyar dallamokról* szóló tanulmányában. Lásd MOLNÁR, 1955, 110–111.

<sup>286</sup> Lásd VERSEGHY, 1806, 365–369. és ARANY, 1998, 332–337.

<sup>287</sup> Lásd RÉVAI, 1781, 107–108; FÖLDI, 1787, 177; VÁLYI NAGY, 1807, 239.

és rövid hangok úgy légyenek megmérve, a' mint az ütés, (Tactus) kívánja, vétettessen. E' minéműség pedig, melly a' Mu'sikára egyáltaljábann megkívántatik, nintsen meg a' kadentziás Verssekben; a' Mértékes Vers azért a' Poézis' természetéhez illendőbb, mint emez"<sup>288</sup> – magyarázta Vályi Nagy Ferenc a poézis és muzsika kapcsolatát.

Bár a verstani leírásokban a literátorok csak a hosszú-rövid hangok-szótagok egyeztetésének fontosságáról írtak, ez az újabb, ritmusában szorosan kötött dallamokra való versírásnál kezdettől összefonódott a *zenei ictus* = *hosszú szótag* alkalmazásával, illetve a zenei hangsúly szótagnyújtó szerepének felismerésével. Ám annak ellenére, hogy a nyugat-európai (dallam)mintát követő kétszeres verselésben igen korán felismerték a hangsúly metrikus szerepét, ennek egyezményes megnevezése a verstani leírásokból sokáig hiányzott. Mivel az *akcentus* hangsúlyt jelentő értelme a nyugat-európai nyelvek törvényszerűségeinek felismerésével, illetve a metrikus zene használatával párhuzamosan fokozatosan jelent meg a korabeli verstani gondolkodásban,<sup>289</sup> a hangsúlyt sokáig a legkülönbözőbb módon írták körül a literátorok.<sup>290</sup> Az akcentusnak nem (csak) ékezhosszúságot, hanem hangsúlyt (is) jelentő értelme általánosan az 1810–1820-as évektől datálható. Ezt a jelentésváltást érhetjük tetten Batsányi egyik 1823-ban kelt tanulmányában, ahol a költő az éneklésre szánt versek prozódiajának mikéntjét így írta körül: „a muzsikai *tactus*nak tulajdonképpen csak a versbéli metrum felelvén s felelhetvén meg, szűkségképpen megkívántatik, hogy a muzsikára s éneklésre szánt költeménynek sorai bizonyos lábmértékre vétetve légyenek, s hogy e szerint a poétai *rhythmus* a muzsikabélivel illendőképpen meg-

<sup>288</sup> VÁLYI NAGY, 1807, 237.

<sup>289</sup> *Akcentuson* még a 18–19. század fordulóján is elsődlegesen szótag fölötti megvonást, azaz hosszúságjelző ékezetet értettek.

<sup>290</sup> Földi János például a következő idézetben „a szónak felemelt hangja” körülírással határozza meg a hangsúlyt. „Ez a Régula a Német Versmívvel éppen megegyez, kik nem a Mássalhangzóknak helyheztetések; hanem egyedül a szónak felemelt hangja vagy megvonása (accentus) által tésznek hosszú szótagokat. Ugyanez mindazonáltal a mi Görög lábainkban [dactilusokban] tűrhetetlen, mivelhogy ottan a versnek esmérhetetlen lábakat és nagy zavarodást okozna.” FÖLDI, 1790, 307.

egyezzen. Ezt a Magyar Versszerzők kétféleképpen cselekedhetik, két úton vihetik végbe: vagy ama voltaképpen meghatározott, szebb, igazabb, és tökéletesebb prozódia szerént tudniillik, mely a Görög, Deák és Magyar nyelvnek, s ezeken kívül egyedül csak az Indusok régi szent nyelvének, különös tulajdona; vagy pedig, és még könnyebben, az úgynevezett *accentuatio* szerént, mely minden emberi nyelvben feltaláltatik, s mely az Európai tudós Nemzetek Költőinek a versalkotásban és hangmérséklésben közönséges fő törvények szokott lenni. Ugyanezt cselekszik, ugyanazon *accentuatióra*, s annak vezérlő fő regulájára vigyáznak az efféle versek készítésében különösen a Francia Poéták is, már több időktől fogva.”<sup>291</sup> A hangsúlynak a kétszeres verselésben betöltött szerepéről kicsit alább ezt írta: „Elég, ha, muzsikára s éneklésre való verseket írván, ők is, mint más idegen nemzetbeli Poéták, és ezek után már a múlt században egynéhány Magyar Versszerzők is, (Gr. Rádai Gedeon, Dr. Földi János, Versegi Ferenc, s több mások) az említett második mód szerént, csak az accentusra vigyáznak.”<sup>292</sup> Szemere Pál 1812. december 29-i Kazinczynak írt levelében már szintén hangsúlyjelentéssel telített az *accentus* fogalma.<sup>293</sup>

A hangsúly tudatos alkalmazása a nyugat-európai mintát követő kétszeres verselésben kezdetben erősen függött a literátorok zenei műveltségétől. Verseghy például igen korán a zenei ritmusrendszer felől közelített a német mintára írt verslábakhoz, és a németek „félmetrumos” verselésében meghatározó szerepet tulajdonított a hangsúlynak.<sup>294</sup> Az akcentus metrikai értékének felismerésében nagy segítségére volt németes zenei műveltsége, hiszen a német zenében a gyakori felütések miatt a hosszú hang szinte mindig ütemkezdő, azaz egyszersmind hangsúlyos is.<sup>295</sup> „A németek hangsúlya, amelyet helyesen figyelt meg Sulzer a *Prosodie* című cikkben, nem annyira a szótagok értékében, mint

<sup>291</sup> BATSÁNYI, 1823, 430.

<sup>292</sup> BATSÁNYI, 1823, 431.

<sup>293</sup> Lásd Szemere Pál – Kazinczynak. 1812. dec. 29. (In: KAZLEV. X/211. 2363. sz.)

<sup>294</sup> A félmetrumos verselés alkalmazásának leírását saját dalaira vonatkozóan lásd VERSEGHY, 1793, *'Egynéhány előjegyzések'* utolsó előtti oldalai.

<sup>295</sup> A magyar zenében ez természetesen nem így van. Nálunk rövid és hosszú hang egyaránt lehet ütemkezdő, azaz hangsúlyos. Éppen ebben rejlett a jambus „magyarosodásának” lehetősége, amit később részletesen is kifejtetek.

azok kiejtésén és nyomatékán alapszik. [...] Nem áll az, hogy a magyar hangsúly a göröghöz és a latinhoz tökéletesen hasonló, hogy emlékeztessenek, valahogy a németet is finoman utánozza, ahogy a lentebbiekben látni fogjuk.”<sup>296</sup> Azt, hogy a zenei ütem első része mindig hangsúlyos, Verseghy többször is megfogalmazta.<sup>297</sup> Az ütemes [rímest] versekre vonatkozóan írta, hogy „ha az a szabály állítódik fel, hogy az időnek erre a négy részre osztott mértékében az első rész érezhetően erősebb, a három következő pedig gyengébb, a ritmikus mérték [rímest-ütemhangsúlyos vers] időmértékesbe megy át”.<sup>298</sup> A zenei súlyoknak a költői metrumokra gyakorolt illeten hatásáról – az előadói gyakorlatra hivatkozva – Gáti István is beszámolt: „Ha valaki jól rá figyelmez, észre vészi, hogy az Éneknek szintúgy vagyon Prosodiája, mint a’ Beszédnek. Úgy hogy bár a’ Kóták egyforma mennyiségűek légyenek-is, meg-is a’ ki-éneklésben egygyiket valamivel rövidebbre, másikat hosszabbra szabjuk. Ennek meg-világosítására éljünk ezen Jegyekkel: (–) hosszú, (∩) rövid. A’ Taktusban ezt *Arsis*- amazt *Thesis*nek mondják. [...] A’ Taktusokban az első Rész mindég *Thesis*, a’ 2dik *Arsis*, a’ 3dik (ha van annyi része) ismét *Thesis*, a’ 4dik *Arsis*.”<sup>299</sup>

A zeneileg kevésbé műveltek, azaz az énekköltészetet inkább csak ösztönösen művelő költő-literátorok az énekelt dalok írásakor ugyanúgy kihasználták a zenei hangsúly nyújtotta lehetőségeket, mint az ezt tudatosan művelő Verseghy. A szótagok hosszú-rövid relációját tehát alkalomadtán akkor is súlyos-súlytalanra cserélték, ha ezt elméletileg nem konstatálták, sőt elméletben csak a hosszú-rövid hangegyeztetés fontosságáról írtak. Ennek tipikus példája Horváth Ádám egész énekelt költészete, aki, bár elméletében a hangsúlyról semmit sem írt, dallamlejegyzéseiben a rombuszjellel nemcsak hosszú, hanem súlyos hangot is jelölt, azaz a kettőt azonos vagy legalábbis hasonló metrikai értékűnek tartotta.<sup>300</sup> Emel-

<sup>296</sup> VERSEGHY, 1817, III/6, 610.

<sup>297</sup> Lásd VERSEGHY, 1806, 363.

<sup>298</sup> VERSEGHY, 1817, III/6, 605.

<sup>299</sup> GÁTI, 1802, 92–93.

<sup>300</sup> Ezt az ellentmondást Négyesy László is megjegyezte. „[Horváth Ádám] Elméletének még egy hiánya volt, az, hogy csak a szótagmérték egyezését kívánta a dallammal, de a hangsúly egyezését a zenei ictussal nem kutatta. Gyakorlatilag épen megfordítva járt el. Sem magyar, sem német ritmusú verseiben nem

lett gyakran hangoztatta, hogy mivel az ő énekei „muzsikával öszvehangzó énekek”, mértéküket csak az éneklés „kinyomásával” lehet tökéletesen érzékelni. Aki tehát „a nótát nem tudja, a taktust sem becsülheti” bennük. Horváth Ádám munkássága abban az értelemben, hogy a dallamra írt kétszeres verseknél a zenei ritmus fősúlyának szótagnyújtó hatást tulajdonított, nem volt kivételes a korban. A korabeli érzékeny-klasszikus dalokat fordító, vagy azok melódiáira újabb szövegeket író költők mind hasonlóan jártak el. Az akcentus hangsúlyt és hosszúságot jelentő értelme természetesen gyakran öszzemosódott, hiszen a szó- és szólamhangsúly éppen a klasszikus időmérték szerinti hosszúságot helyettesítette, illetve erősítette.

Az akcentus mellett a 18. század végén a metrumnak, a rímnek, a cezúrának és a kadenciának is voltak zenei vonatkozásai. Bár a *metrum* és a *ritmus* jelentése már ekkoriban magában hordozta azt a verstanban később kialakult megkülönböztetést is, mely a metrumot elvont ritmusmintaként, a ritmust pedig a metrum tényleges megvalósulásaként értelmezi,<sup>301</sup> mindkettőnek konkrét zenei jelentése is volt. Amellett, hogy a metrum mint mérték az időmértékes verselés egyik alapfogalma volt, ezt a 19. század elejére a zene taktusával (is) azonosították.<sup>302</sup> Persze attól függően, hogy ki milyen ütemmutatóval írta le a verslábakat, egy metrum egy vagy két verslábból is állhatott.<sup>303</sup> Ezzel párhuzamosan a ritmus

alkalmazza pontosan, szótagról-szótagra a szöveg mértékét a hangjegyekhez, hanem csak nagyjában, úgy hogy egy-egy ritmikai frázis öszzbenyomásában hasonlít a vers a dallamhoz [...], inkább a szakaszok, eltagolások adnak a dallaméhoz hasonló menetet s nem az igazi szótagmérték; ösztönszerűleg a hangsúlylyal dolgozik inkább, még a német ritmus visszaadásában is; kis szótagcsoportkái mindegyikének van hangsúlya; eljárása e tekintetben olyan forma, mint Amade-é volt némely dalában, s mint a Torkos-é lett, vagy nyolczvan évvel később.” NÉGYESY, 1892, 245–246.

<sup>301</sup> A metrum és ritmus ilyen értelemben vett különbségéről bővebben lásd SZEPE-SZERDAHELYI, 1981, 117–118. és SZUROMI, 1990, 13.

<sup>302</sup> „[...] a ritmusos mozdulás a musikában és táncban tactusnak, a versszerzésben pedig métrumnak nevezetik.” VERSEGHY, 1806, 362.

<sup>303</sup> Míg például Verseghy a metrumot egy verslábbal azonosította, addig néhány évvel később Batsányi a metrumot már két antik versláb öszsetételeként határozta meg. Lásd BATSÁNYI, 1820, 417.

is fokozatos jelentésváltozáson ment át, és a rímes szövegvers mellett az (idő)mértékes sorok metrikáját is ezzel nevezték meg.<sup>304</sup>

A versláb és a metrum zenei értelmezéséből következett az *ütemegyenlőség elve*,<sup>305</sup> mely az egy ütemen belüli ritmusérték időbeli azonosságát mondta ki.<sup>306</sup> Az ütemegyenlőség miatt az énekelt költészetben az időmértékes verslábakat nem morák szerint mérték, hanem a zenei taktusnak megfelelő ritmusképlettel azonosították. Például 2/4-ben azonos időértéküként kezelhették a daktilust és a trocheust, vagy a gagliarda ritmusban a 3+2 szótagot.

A *cezúra* („megszakasztás”) és a *rím* („fél kadencia”) használatakor szintén zenei törvényszerűségeket követtek. Ezeket a zenei nyugvópontokhoz igazítva a mintaadó dallamok ívei, periódusai, záratai és szünetei határozták meg.<sup>307</sup> Ez a hagyományos énekköltészetben is így volt,<sup>308</sup> csak míg ott a ritmikailag kötetlenebb parlando dallamok hosszabb sorokat és ütemeket engedtek meg, addig a 18. század második felétől a kisebb ívekből és periódusokból álló újabb dallamok hatására a csinosabb ízlés rövidebb

<sup>304</sup> A ritmus korabeli jelentésváltozásáról lásd KECSKÉS, 1991, 91.

<sup>305</sup> „A’ Taktus vagy Dalláb áll a’ Nótának vagy Éneknek bizonyos és egyforma időre való ki-mérésében. Ez az, a’ mitől függ a’ Nótának szépsége, hathatósága, és érthetősége. Kinek-kinek tapasztalása bizonyíthatja, hogy ha a’ Musikáló vagy Éneklő Taktusra nem vigyáz, azt hol rövidebbre, hol hosszabbra szabja, hol el-hágy belőle, unalmassá, érthetlenné, sőt sokszor el-szenvedhetlenné teszi a’ külömben érzékeny és hathatós Nótát-is.” GÁTI, 1802, 46.

<sup>306</sup> Az ütemegyenlőséget megkérdőjelező verstani vitát feleslegesnek tartom ismertetni, hiszen a korabeli verselméleti okfejtések mélyebb vizsgálata és a szövegeket dallamukkal összevető metrikai elemzések egyértelműen megmutatják a tétel történeti igazságát. Nem véletlen, hogy az ütemkiegyenlítődélmélete még sokáig tartotta magát, és a 19. században népdalokat véve példának, ütemhangsúlyos verselésünk alapjának is ezt tartották. Lásd ARANY, 1998, 319.

<sup>307</sup> „Az Éneklő vagy Musikáló, nem minden megszűnés nélkül énekel vagy musikáll, hanem a’ szépség, és az indulatoknak annál tökéletesebben lehető kifejezése kedvéért a’ Nótában gyakran hol hosszabb, hol rövidebb ideig semmi Hangot nem ád, ezt hívjuk Megszűnésnek (Pauzának), a’ Jegyet pedig, mellyel ez jelentetik, Nyugtató Jegynek.” GÁTI, 1802, 41.

<sup>308</sup> „[...] az énekes verseknek, amint írárm, természetek, hogy a hangmérték, a taktus benne meglegyen, azonban az egyforma szabású *Tónusok*, hangok, úgy tetszik, mintha kívánák a *kádentát*.” HORVÁTH ÁDÁM, 1787, 189.

sorokat és kevesebb szótagból álló ütemeket követelt meg.<sup>309</sup> Kitekintésképpen megjegyzem, hogy a verssorok cezúrái a metrikus zene fokozatosan erősödő hatása révén a 19. században még tovább aprózódtak. Míg a régi kadenciás versek sorai és metszetei a parlando dallamok hangzó dallamíveitől, illetve az előadó „egy-egy lélegzetvételétől” függően akár 16 szótagúak is lehettek, Arany János elméletileg már minden zenei ütemhatárra cezúrát tett volna: csak a magyar nyelv természete miatt „engedte meg”, hogy ne egy, hanem két zenei ütem alkosson egy ízt, azaz egy ütemet a szövegben.<sup>310</sup>

## 5. A dallamkövetés prozódiai szabályai a 18. század végén

A magyar nyelvű, nyugat-európai metrikus alapú kétszeres verselés esetében soha nem alakult ki olyan szoros prozódiai közmegegyezés, mint az antik-időmértékes verseknél. Egyértelmű metrikai rendszer nemcsak a dallamokra írt költemények, de a Ráday-nem szövegversformáira vonatkozóan sem jött létre.<sup>311</sup> Igaz, hogy a kétféle írásmóddal készült versek metrikai törvényszerűségében sok átfedés található, mindamellett az énekelt daloknál a Ráday-nem licenciáit tovább szaporította a dallamok egyedi ritmusképe. Batsányi írta, hogy bár az ilyen énekek ritmusának „senki semmi bizonyos regulát nem szabhat, de amelyet mégis minden jobb és

<sup>309</sup> Lásd Csokonai: [*A' magyar Prosodiáról*] (1799). (In: *Cs/Tanulmányok*, 2002, 22.)

<sup>310</sup> Lásd ARANY, 1998, 324–325.

<sup>311</sup> Erre vonatkozóan igen szemléletes Berzsenyi következő leírása. „Ez a metrum egyfelől oly igen muzsikás akar lenni, hogy a poézis és muzsika technikáit egészen összezavarja, úgy hogy még *dur moll*, s ki tudja mi hangokat is tapogát; másfelől pedig épen úgy gondolkodik mint az egyszeri muzsikus: *ha akarom vemhes, ha akarom nem vemhes!* az az tehát, annak egész törvénye csak ez: Hogy jobban láttassál muzsikálni és előmenni mint a zrínyi-verselő, pengesd a szokott metrumot a hol könnyen megy; a hol pedig nem akar menni, ott mondd: hogy a muzsikai metrumban a rövid hosszú is lehet, valamint a' hosszú rövid is, ha a hely úgy kívánja; mert természet szerint az ének mind a hosszut meg-rövidítheti, mind a rövidet meghosszíthatja, p. o. szeerelem, veeszedelme stb.” Berzsenyi: *Kritikai levelek* [Második változat]. (In: BERZSENYI, 2011, 275.)

tehetős elméjű s valóban Poétának termett ember önként megtanulhat, s a hallás- és olvasásbéli gyakorlásból igen jól ismerhet; és amelyet minden kényesebb ízérzésű Olvasó nemcsak az olasz vagy német énekekben – melyek, a nyelvnek tulajdon prozodiája vagy prozodiabéli akcentusa szerint, mind mértékre és számra vagynak véve, – hanem a francia nyelven írt sok ilyen költeményekben is, mint p. o. a híres Quineault operájában, könnyen érezhet, tapasztalhat; noha ezekben nincs a mérték oly szorosan megtartva”<sup>312</sup>

Bár az énekelt dalokban a mértéket nem kellett olyan szorosan megtartani, mint a Ráday-nem szövegversként születő darabjaiban, Révai, Földi és Verseghy, azaz a külföldi műdalokat fordító, illetve azok dallamaira író költők egyrészt mindezt csak a „könnyebbség kedvéért, nyelvünk tökéletesedéséig” engedték meg maguknak, hiszen elvileg az antik-időmértékes szótagmérés volt a céljuk, másrészt az énekeknél is lehetőleg egyértelmű metrikai szabályok kialakítására törekedtek. Az ókori görög szótagméréstől eltérő, modern, metrikus zenei alappal rendelkező énekelt dalok fordítására alkalmas prozodiai szabályokat a következőkben határozták meg:

a) Az ütem egyre eső hangsúlyos zenei hangnak általában nyújtó hatást tulajdonítottak. Bár Berzsenyi az általa *keménynek* nevezett hangsúlyos szótagot határozottan elkülönítette a hosszútól,<sup>313</sup> az énekelt daloknál az ütemkezdő kiséles ritmus kivételével az egyforma hosszúságú hangokból a hangsúly által kiemeltet általában a hosszú szótaggal azonosították.<sup>314</sup>

<sup>312</sup> BATSÁNYI, 1808, 372.

<sup>313</sup> „[...] legyen szabad egyiket technikai intést adnunk azoknak, kik a Ráday-nemben gyakorolják erejeket: Mig a' Hexametrista nem ismeri a' hosszú syllabáknak más nemét, mint a' mellyet vagy accentus vagy az ugy nevezett positio (rövid vocalist követő két consonans) tesz hosszúvá 's minden vocalist, mellynek accentusa nincs, vagy két consonans nem követ, rövidnek veszen: a Ráday-szchémáju Költő az accentus nélkül álló vocalist azért, hogy két consonans követi, *kemény* syllabának ismeri, de nem ismeri hosszunak; ellenben az accentus nélkül álló vocalist is megvonja, némelly helyen (*szeerelem, vee-szedelme*), ha úgy kívánja a' hely.” Berzsenyi: *Kritikai levelek* [Második változat]. (In: BERZSENYI, 2011, 274.)

<sup>314</sup> Horváth Ádám „korális módú” kottairása is egyértelműen ezt mutatja.

b) A hangsúlyos zenei hangra eső rövid magánhangzójú nyílt szótagot az énekekben szinte mindig megnyújtották (pl. szee-relem, vee-szedelem).<sup>315</sup>

c) A zene metrikus jellege miatt a hangsúlytalan zenei hango-  
kat is rövidnek érezték, és igyekeztek rájuk rövid szótagokat írni.  
A hangsúlytalan zenei hang tehát ugyanúgy megrövidíthette az  
esetleg hosszú magánhangzós nyílt szótagot, miként a súlyos zenei  
hang megnyújthatta a nyílt szótagban lévő rövid vokálist.

d) Rövid szótagok hiányában, német mintára bevezették a  
„tetsző rövid”, vagy „közös” szótagot,<sup>316</sup> azaz szükség szerint rö-  
vidnek vették azt a szótagot is, melyben a rövid vokálist két más-  
salhangzó követi. Bár kezdetben ezt kifejezetten a dallamkövetés  
könnyebbségeért vezették be, és csak a Nótákra írt énekekben  
tartották megengedettnak,<sup>317</sup> később már a szövegversként írt  
költemények metrumaiban is alkalmazták.

e) Nyelvünk élhangsúlyos jellege miatt a kezdő jambusi vers-  
lábban az esetleges zenei felütés ellenére megengedett volt a  
hosszú szótaggal való hangindítás, azaz a jambus helyett sponde-  
ust vettek. (Földinél ezt anapesztus is helyettesíthette.) Ugyanak-  
kor törekedtek arra, hogy ez a hosszú szótag legalább mondattani  
pozícióját tekintve súlytalan legyen, azaz ha tehették, kötőszókat,  
igekötőket vagy más egytagú szavakat írtak ilyen helyekre.

Bár az énekszerzők a prozódiai szabályok megfogalmazásakor a  
mértékes versrendszer törvényszerűségeit követve általában csak

<sup>315</sup> Vö. azzal, hogy az *a'* és *e'* névelőt, illetve mutatószavakat hosszúnak vették (ezt aposztróffal írásban is jelölték), bár néha, szükség szerint rövid szótagnak is tekinthették. Lásd Csokonainak a *Trocheus lábakon* című versét.

<sup>316</sup> „A Németek, mivel Nyelvökben igen gyakor a mássalhangzóknak öszvegyülések, megelégszenek az ilyen tetsző röviddel hangmértékre írt verseikben. [...] És e már igen könnyíti, kivált Anákreon-féle Énekekben a verselést: s én ugyan ebben engedtem is magamnak.” RÉVAI, 1792, 319–320.

<sup>317</sup> „Ha már úgy szeretjük az Énekekben a páros sarkú Verseket, igen kívánnám még azokban is, kivált ott, ahol a nóta különösen hosszú vagy rövid ejtéssel jár, ami is többire a versnek végződő három szóizeiben szokott leginkább megessni, hogy valamivel nagyobb gondunk lenne a hosszú és rövid hangzatokra, vagy csak legalább is a tetsző rövidre. Mit értek a tetsző rövid alatt, meg fogom alább magyarázni. [...] Az ilyen szóizek az Énekekben, ha egyébaránt szépek a kimondások, mint rövideknek tetszhetnek.” RÉVAI, 1792, 317. 319.

a szótagok hosszúságára tértek ki, nyilvánvalóan érzékelték azt a zenei befolyást is, amit az ütemkezdő hangok az ütemhangsúlyos tagolásra tettek.<sup>318</sup> A zenei ritmus az énekelt dalok metrikáját alapvetően kétféle irányban határozta meg. A hangok hosszúságárólvidsége a hosszú-rövid szótagmérésen alapuló verslábak írását inspirálta, a súlyos-súlytalan reláció pedig amellett, hogy a verslábakat akcentusosan is mérhetővé tette, ütemhangsúlyosan tagolta a szövegsorokat. A ritmikusan szorosan kötött dallamok a hangok hosszú-rövid, illetve súlyos-súlytalan relációjával nagyban segítették a szimultán prozódia kialakulását. Ha a sorokban nem volt hajlítás, azaz egy hangra egy szótag esett, akkor a dallam páros vagy páratlan lüktetése alapvetően 3-as vagy 4-es szótagcsoportú ütemekbe rendezte a szöveget. Szabályosan, periodikusan váltakozó ütemhangsúlyos osztást leginkább a kötött ritmusú, hanghajlítás nélküli táncdallamok adtak a verssoroknak. A páratlan lüktetésű táncok (menüett, steyer stb.) 3+3+3-as, illetve 3+maradék, a páros lüktetésű táncok pedig általában 4+4+4-es, illetve 4+maradék ütemhangsúlyos osztásúvá tették a sorokat.<sup>319</sup>

Mivel a versújítást kifejezetten a dallamra való versírás felől értelmezem, és elsősorban a zenei ritmusnak a szimultán, illetve a nyugat-európai, hangsúlyváltó verselés kialakulásában betöltött szerepét vizsgálom, a dalok prozódiai elemzésénél a következő metrikai jelöléseket alkalmaztam:

<sup>318</sup> Vö. a cezúra meghatározását, illetve lásd Horváth Ádámnak egy steyer táncnótára írt szövegét és a hozzá fűzött megjegyzését. HORVÁTH ÁDÁM, 1787, 195.

<sup>319</sup> Gáti István írta a különböző nemzeti táncok taktusairól: „A’ Magyar Nótáknak Taktusai mind Egyenesek, a’ Német Nótáké pedig Egyenetlenek. Ez az oka, hogy az Egyenetlen Taktusokban gyakorlatlan Magyar Ifjú nehezen tudja felvenni ezt a’ külömséget, nehezen tudja meg-tanúlni jól az efféle Taktusú Nótákat. Az egyforma Taktusú Nóták, hasonlítanak egymáshoz, annyira, hogy sokszor majd tsak nem a’ lassúságban, vagy sebességben különböznek egymástól; mint a’ Német (Deutsch) Minét, Lengyel: a’ Tántzok-is ezeknek némi-nemű egymáshoz hasonlítanak, leg-alább, némelly lassú Németre el-lehet a’ Minéte, Lengvelt jární, és némelly sebess Minét Nótára a’ Stayert. Így hasonlít a’ Magyar Nótához-is a’ Tót, Kozák, Török, Oláh Nóta. Sok Magyar Nóták-ra el-lehet jární a’ Kozák ’s Tót Tántzokat, és némelly Tót nótára a’ magyar Tántzot. De nem lehet ám a’ Német Nótára Magyar, ’s a’ Magyarra Német Tántzot tellyességel jární.” GÁTI, 1802, 49–50.

a) A verstanban szokásos szövegmetrum mellett az adott versor dallammintájának ritmusát is számba vettem.

b) A szimultaneitásban megkülönböztetett lexikális, relatív és metrikai nyomatékok<sup>320</sup> helyett következetesen a zenei nyomatékokat jelöltem (az, hogy a zenei nyomatékok mikor melyik másik nyomatéktípussal esnek egybe, külön vizsgálat tárgyát képezné). Ebből adódik, hogy a 4/4-es és 6/8-os ütemmutatójú dallamoknál a filológiai pontosság miatt megkülönböztettem ugyan a fő- és mellékhangsúlyokat, de ezeknek más értéke van, mint a szimultaneitás jelölésénél szokásos szó- és szólamnyomatékoknak.

c) A szótagok hosszúságát alapvetően a klasszikus időmérték szerint jelöltem.

d) A Ráday-nemnél bevett közös szótagot (egy rövid magánhangzót két vagy több mássalhangzó követ)<sup>321</sup> az áttekinthetőség kedvéért csak ott tüntettem fel, ahol hosszú helyett rövid szótagot kell venni.

e) Emellett, ha a versláb megkívánta, közösnek vettem a súlyos zenei hangra eső nyílt, de rövid magánhangzós szótagokat is, egyrészt, mivel a „dalírók” a zenei súlynak nyújtó hatást tulajdonítottak, másrészt, mivel ez szükség szerint a szövegversként született nyugat-európai formáknál is megengedett volt.

f) Végezetül, piros színnel jelöltem azokat a szótagokat, illetve metrumokat, ahol a dallam ritmusa-súlyviszonya trochaizálta vagy jambizálta a lejtés tekintetében egyébként közömbös verslábakat.

Mivel a dallamra írt verseken belül célszerű megkülönböztetni a szabályos trocheusi/jambusi formákat követő dalokat, és a szabálytalanabb metrumú énekeket, ezek prozódiai fejlődését alább külön tárgyalom.

<sup>320</sup> Lásd SZUROMI, 1990, 22–23.

<sup>321</sup> Lásd Csokonai: *Jegyzések és Említések a' DAYKA Verseire* (1803). (In: *CS/Talulmányok*, 2002, 69–70.)

## 6. A trocheusi és jambusi nóták mint a hagyományteremtés eszközei

Arra, hogy a literátorok a kétszeres vers alapját képező jambusok és trocheusok írásában nem a görög, hanem a nyugat-európai mintákat követték,<sup>322</sup> nyelvünk korabeli állapota mellett (a sok hosszú szótag nehézkessé tette a szökő és perge lábak írását)<sup>323</sup> a népszerű, külföldi gáláns és érzékeny-klasszikus dalok fordítása szolgáltatott okot. Bár literátoraink a jambusi és trocheusi formák írásakor kitértek a nyugat-európai minták követésére is,<sup>324</sup> a rövid

<sup>322</sup> Szabolcsi Bence részletesen kifejtette, hogy időmértékes verslábak a mintadalamtól függően elszórva addig is gazdagították szövegeinket. (Lásd Szabolcsi Bence: *A habanéra: Jegyzetek egy táncritmus elterjedéséről és magyar kapcsolatairól; adalék a magyar jambus történetéhez*. In: SZABOLCSI, 1959, 155–170.) Bár Szabolcsi történeti fejlődés szerint háromféle magyar jambus-verset különböztetett meg, ezt a rendszert negyedikként célszerű Faludi és Amade jambusos énekeivel kibővíteni. Eszerint az első, ösztönös magyar jambusokat főleg a török közvetítéssel hozzánk került hazadzs-habanéra ritmusú dallamok bátorították, majd az 1500-as évek táján a közép-latin formák utánzása nyomán készült himnuszfordítások próbálták felkelteni a jambusi lejtés illúzióját, történeti fejlődésben ezután következik a rokokó dallamokat és ritmusokat felhasználó Faludi Ferenc és Amade László költészete, végül a 18. század végén a versújítás keretén belül a jambusvers tudatos meghonosítása (Ráday, Kazinczy, Csokonai). A középkori himnuszfordítások közép-latin eredetű „váltakozó hangsúlyú” jambusaival kapcsolatban lásd még Horváth János: *A középkori magyar vers ritmusa* (1928). (In: HORVÁTH JÁNOS, 2004, 206–207.)

<sup>323</sup> „Színjátékaim harmadik Kötetéhez Machbethet dolgoztam jambusokban. 'S egy magyar Példák gyűjteményén, mely azt mutatná, hogy a' poézis és próza ne-  
meiben eddig elé mink van. Soha fárasztóbb' munkám nem volt 's nincs, mert még nem vagyok egészen készen, mint az angoly jambusnak magyar jambusba való fordítása. Az Angoly' szavai többnyire mind két három, legfeljebb négy szótagból állanak 's ennél fogva ő egy jambus rendben sok gondolatot teszen ki, a' mi nyelvünk pedig különbben is tele a' sok hosszú szavakkal. Hát még a' suffixumok mint nyújtják! Egy kis értekezést függesztek Machbethem után a' felől, hogy ha a' kurtítások fel nem vétetnek, nyelvünk soha sem adhatja vissza a' külföld remekeit való mívoltokban.” Döbrentei Gábor – Kazinczy Ferencnek. Kolozsvár, 1821. november 21. (In: KAZLEV. XVII/566. 4023. sz.)

<sup>324</sup> „Trokhéus lábakra is indítottam Verseket. Melyekről haljuk Geszner ítéletét. A Trokhéusi egész Vers ritka dolog; de maga a vers igen szép, könnyű futású és alkalmas a vidámságra, ismét: Egész Verset látni, ritkaság. Én hozzáadom, hogy mind ahová igazít Geszner, a *Catullus Privilegiumára*, mind másoknál, akiket olvastam soha Deákul egész Trokhéus Verset még nem leltem. [...] Ezen Verseknak kétszeres Versbe való írására az indított; hogy Geszner megked-

verslábak alkalmazásában legalább annyira a régebbi magyar hagyományok folytatását látták, mint a nyilvánvalóan új formateremtést. Az idegen minták követése ebben az esetben érdekes módon öltött nemzeti jelleget.<sup>325</sup>

Igaz ugyan, hogy költőink-fordítóink jambusi és trocheusi verslábakat a magyar költészeti hagyományban is találtak, de nem azok verseiben, hanem a nóták dallamaiban. Földi kifejezetten hangsúlyozta, hogy a trocheusi lüktetés nem a magyar szövegeket, hanem a magyar dallamokat jellemzi.<sup>326</sup> „Élhetünk az apróbb Dalokban és Énekekben Kétszeres Versekkel is. Annyival is inkább pedig, mert az eféle Dalok és Énekek többnyire valamely musikai nótához valók; minden igaz Magyar nótáink és Énekeinek pedig minékünk nagyobbára vagy Szökő vagy Perge lábakat kívánnak. Észre vehető gyakran az ily Dalokban és Énekekben, hogy Nótára kezdvén azokat, oly helyekre esnek a rövid hangok, hol iszonyú erőltetéssel kell azokat húzni, viszont oly helyekre a hosszúk, hogy alig győz fordulni a kemény szótagokon nyelve az Éneklőnek.”<sup>327</sup>

Ez az érvelés, mármint hogy a jambusi és trocheusi lábak a régi magyar nótahagyományban gyökereznek, bevált formulája lett a nyugat-európai formák elfogadtatásának. „Mert az ilyen cadentiás verseknek, ha a’ régi magyar íztől messze távozni nem akarunk, vagy mind jambusokból, vagy mind trochéusokból kell állnia”<sup>328</sup> – írta Verseghy. Révai ehhez hasonlóan megállapította, hogy „a nótákat vizsgálván, úgy tapasztaltam többnyire, hogy azokban *növő* vagy *eső* ujjak, *iambi vel trochei*, uralkodnak leginkább. Amint a nóta jár, úgy kell a versmértéket vagy *növő* vagy *eső* ujjakból,

veltetvén velem a Trokhéus Verseket; azon *Catullus Privilegiumát*, hasonló mértékes Versekbe Magyarra fordítottam, hol igen könnyű móddal, néhol-néhol két Versek egyenlő végezetre esvén, a Versek kedvességét nevelték [...] Ezen Verseknek formáját már a végezetes Versírók is követik, mégpedig vagy két egész Versnek csinálván megegyező végezetit; vagy amely szebb: a közepén *eső* megszakasztásra is hasonló végezeteket ejtvén.” FÖLDI, 1787, 186.

<sup>325</sup> Az idegen minták meghonosodásáról lásd KECSKÉS, 1991, 264.

<sup>326</sup> „Sőt a’ mi igaz Magyar Nótáinknak is nagy része (nem a’ versekben, hanem azoknak nótáiban) Trochaicus vers.” Földi János – Kazinczynak. Szatmár, 1789. augusztus 25. (In: KAZLEV. I/442. 239. sz.)

<sup>327</sup> FÖLDI, 1790, 307.

<sup>328</sup> VERSEGHY, 1791, XIII.

sokszor mind a kettőből is, Verseskötetekre készíteni.”<sup>329</sup> Azok a literátoraink, akik a magyar verseskötetek jellegét vizsgálva jutottak arra, hogy a magyar nótákban leginkább jambusok vagy trocheusok uralkodnak, mind a Faludi-hagyományra vagy a „régii magyar ízre” hivatkoztak.<sup>330</sup> A jambikus lejtésű versekről írta Révai, hogy „az efélékből én leginkább szerettem meg az olyan Verskötetet, melynek első verse egész négy ujjú, a második pedig negyedfél ujjú [8787], amilyennel él főképpen Faludi. Igyekeztem is kivált páros sarkú Énekeimet legalább tetszőképpen ilyenekké tenni, amelyek már készen voltak; s így már énekelhetőbbek az első ujjú versnek nótájára nevezetesen ezen Énekeim.”<sup>331</sup>

De milyenek is voltak azok a magyar nóták, melyek saját bevallásuk szerint jambusok és trocheusok írására inspirálták költőinket a 18. század végén? Az a dallamvilág, melyben a literátorok jambusokat fedeztek fel, korántsem a régi magyar parlando típusú énekhagyomány volt. Révai még akkor is német jambusdallamra hivatkozott, amikor Faludi [*Rettentő Marsnak Fajzati*] kezdetű énekét idézte a magyar jambusos énekek példájaként.<sup>332</sup>

Az idegen eredetű, többségében metrikus lejtést tükröző dal-  
lamok száma Papp Géza vizsgálatai szerint hazánkban már a 17.  
században jelentősen megnövekedett, s ez elsősorban a jambikus  
és trochaicus formák mennyiségének és minőségének a javára  
történt.<sup>333</sup> Ám a 18. század közepéig ezeket a dallamokat a hagyományos énekköltészet többségében még erősen átalakította, illetve a parlando, rubato előadás előbb-utóbb „ritmustalanná” tette. A 18. század közepétől azonban az újabb táncdallamok (siciliano, menüett, mazurka) szoros követése valóban gyakran adott trocheikus-jambikus lüktetést a szövegeknek. A metrikus zenéhez való alkalmazkodás következménye a nyugat-európai, újmértékes verselés önkéntelen megsejtése volt. A felütéses jambusdallamok ugyanis hangsúlytalan kezdetükkel a nyugat-európai nyelvekre

<sup>329</sup> RÉVAI, 1792, 317.

<sup>330</sup> VERSEGHY, 1791, XIII.

<sup>331</sup> RÉVAI, 1792, 320–321.

<sup>332</sup> Az ének kottáját és Révai prozódiai elemzését lásd RÉVAI, 1781, 121–122.

<sup>333</sup> Lásd PAPP, 1970, 85.

jellemző akcentusos jambikus metrumot tükrözték, és a ritmus állandó ereszkedő lejtésével megszokottá, vagy legalábbis könnyen érzékelhetővé tették a hangsúlytalan-hangsúlyos szótagok változtatásával imitált jambusi lüktetést a magyar fül számára.<sup>334</sup> Bár a szótagok hosszúságának szükség szerint akcentussal is való mérése csak a század végére, a tudatos versújítás során vált reflektálttá, az idegen, metrikus zene hatásaként a rímes-kadenciás versek „félmetrumos” megmértékelése Amade és Faludi költészete révén már jóval korábban, az 1750–1760-as években beszüremkedett poézisünkbe.<sup>335</sup> Természetesen, mivel a megújuló verselési gyakorlatnak sem Amade, sem Faludi nem dolgozta ki az elméletét, költeményeik mértékes–nem mértékes volta sok vitát okozott a század végén.<sup>336</sup>

A 18. század végén a „régii magyar nótahagyomány” mellett a jambusos énekek másik mintája a német, felütéses jambusdallam volt. Erre hivatkozott Révai, amikor a „magyar dallamokat” követő 8787-es jambusokból épülő strófák bemutatása után megjegyezte, hogy „a Német Költők még hosszabbra is nyújtják, mind a növvő, s mind az eső ujjú verseket, ötödfél s öt, hatodfél s hat, és szinte hetedfél ujjúakra is, s külömb külömb féleképen elegyítik. Őket is követtem némelyekben kivált a nótáért. Ilyen, példának okáért, *Amintas Kesergése*, amely is érdeklő szomorúan énekelte-

<sup>334</sup> Néhány évvel később Verseghy épp a zenei felütés mintájára (az ütemvonalak által meghatározott cezúrák miatt) ütemezte át következetesen trocheussá a jambusokat. „Első silabájok [ti. a jambusoknak] mindenkor felütést (Aufschlag) jelent és rövid. [...] A lépések, az első silaba után kezdvén számláltni, mind trochéusokból állnak. Az efféle jámbicumok tisztáknak vagy szorosaknak neveztetnek. Tactussok három nyolcad üdöcskéből áll. [...] Ha az imént megírt jámbicus versekből elvetjük a felütéseket, szinte annyiféle trocháicus versek támadnak belőlük.” VERSEGHY, 1806, 365–366.

<sup>335</sup> Faludi *Nádasdi Marsja* című énekének Verseghytől közölt kottáját lásd a XIV.a. [VERSEGHY, 1781, IV. Rész 6. Ének (98–99. o.)], prozódiai elemzését pedig a XIV.b. mellékletben.

<sup>336</sup> Batsányi például így vélekedett Faludi verseléséről. „Nem írt ő, mondom, magyar verseket szoros metrum szerint: noha Nádasdiról szerzett IV-dik Énekében mind a harmincöt sort jámbussal végzi. [...] De felette nagy és igen különös rendbéli csalatkozás mindazonáltal mégis azt vélni, s állítani, hogy Faludinak [...] szoros metrumra nem vett versei minden mérték nélkül írott versek.” BATSÁNYI, 1823, 433–434.

tik s növvő ujjas Versekből álló.”<sup>337</sup> Steffan–Kleist *Amyntjának* fordítását Révain kívül Kazinczy, Verseghy és Kármán József is elkészítette. Érdekes prozódiai szempontból összevetni a négy fordítást, megnézni, ki mennyire használta ki a dallamritmus nyújtotta lehetőségeket, mennyire élt az akcentus nyújtó hatásával.<sup>338</sup>

A literátorok által „rég Magyar nótahagyományaknak” nevezett és a korabeli német dallamok között prozódiai inspiráció tekintetében nem volt számottevő különbség. Bár kronológiailag a „rég Magyar nóták” külföldi eredetű dallamai megelőzték a 18. század végi nyugat-európai melódiákat, közös gyökereik és tipológiájuk miatt (felütéses, szorosán metrikus dallamok) egy forráscsoportot alkotnak. A rég Magyar nótahagyományaknak tekintett dallamvilág ugyanis a külföldi jambusdallamok azon rétege volt, mely a 17. század közepétől szervesen beépült a Magyar énekköltészetbe, és amely a 18. század végére már Magyar nyelvű versekkel társult, Magyar nótautalással élt. A külföldinek tartott dallamokat ezzel szemben még eredeti formájukban, német szövegekkel ismerték meg. Az adott nóta idegensége vagy Magyarsága a dalszerzők számára még akkor is elsősorban a nyelviségtől, és nem a dallam milyenségétől (eredetétől, típusától) függött, ha a jambusok és trocheusok Magyarságát akarták kiemelni, és hangsúlyozták, hogy ezeket a Magyar nóták dallamaiban találták meg. Ezekre vonatkozóan írta később Arany, hogy „még nincs messze a kor, midőn legjobb költőink tiszta jambusai vagy trochaeusai német zenére daloltattak; mert az idegen versidom idegen formát követelt a zeneszerzőtől”.<sup>339</sup>

Néhány évtizeddel később a verbunkos dallamok, majd az újabb stílusú népdalok divatjával az 1800-as évek elején valóban megjelent az a Magyar nótahagyomány, melynek dallama is Magyar

<sup>337</sup> RÉVAI, 1792, 321.

<sup>338</sup> A XV.a. kottamellékletben lásd az eredeti német Steffan–Kleist-darabot, a XV.b.–XV.e. mellékletekben pedig az énekek prozódiai elemzését. XV.b. Verseghy Ferenc: *Panasz*; XV.c. Révai Miklós: *Amynt pásztornak kesergése*; XV.d. Kazinczy Ferenc: *Chloe*; XV.e. Kármán József: *Lalage*.

<sup>339</sup> ARANY, 1998, 344.



A trocheusi dallaminspiráció a jambusinál jóval egyszerűbb volt, hiszen a hangsúly szótagnyújtó hatása miatt tulajdonképpen minden ütem egyen induló, egyenletes negyedekből-nyolcadokból álló dallam az arzikus jellegű trocheusok írását segítette, vagy legalábbis trochaizálta a spondeusokat, s ez a magyar nyelv természetének tökéletesen megfelelt. Trocheusi dallamminta a nyugat-európai énekek között és a kezdődő magyar, verbunkos zeneirodalomban egyaránt bőségesen akadt. Ezeknél a hangsúlyos ütemkezdet mellett a hosszú-rövid hangjaival trocheusi verslábát imitáló, gyakori nyújtott ritmus is a trocheusi lejtésű kétszeres versek írását segítette. A páros lüktetés miatt eme verseket többnyire a 4+4, illetve 4+maradék osztású ütemhangsúlyos tagolás, azaz a dierézismetszet jellemzi. Trocheusi nótának nemcsak a konstansan trocheusi lejtésű dallamokat tartották, hanem azokat is, melyekbe a zeneritmustól függően csak itt-ott keveredtek trocheusi lábak. Rendkívül tanulságos ebből a szempontból Horváth Ádámnak a *Magyar Arion* bevezetőjében írt ama néhány sora, melyben a következő énekeit vallotta trocheusinak: „A 21. 16. 15. 6. 4. és 3. [ÖÉ 64. 57. 56. 38. 47. 46.] mind nemzeti áriák, ki régibb, ki újabb s mellyik trochaicusnak van szabottabb mértékje, mint ezeknek? Vagy mellyik más régi szabásúnak szebb?”<sup>347</sup> Akármelyik itt említett énekét elemezzük, kiderül, hogy egyrészt csak a zenei hangsúly miatt nevezte trocheusinak a többnyire egyenletes negyedekből és nyolcadokból álló dallamokat, másrészt akkor is trocheusinak tekintette a nótát, ha a négysoros strófának alig a felében vagy negyedében voltak trocheusi verslábak.

Természetesen voltak olyan trocheusi dallamminták is, amelyek állandó periodikus lüktetésükkel szabályos nyugat-európai formák írását segítették. Ilyen Csokonai *Szemrehányás* című költeménye, melyet egy 6/8-os klasszikus dallamra írt a költő. Érdekes még a Kossovits híres verbunkjára készült *A' Reményhez* prozódiaja is, mely állandó trocheusi lejtése mellett a dallam szerkezetének megfelelően a szokásos nyugat-európai mintáktól eltérő strófaformát vett fel.<sup>348</sup>

<sup>347</sup> Idézve ÖÉ 21.

<sup>348</sup> *A' Reményhez* és a *Szemrehányás* prozódiai elemzését lásd a 11.b. és 51.b. mellékletben.

## 7. A „szabálytalanabb” metrumok dallamai

A korabeli dallamminták természetesen sokkal gazdagabb ritmusképletekkel szolgáltak, mintsem hogy jambusokra és trocheusokra egyszerűsíthetnék őket. A változatosabb metrikával rendelkezők számtalan más versláb írására inspirálták a költőket. Követésük az adott dallamnak megfelelően bizonyos mértékű, de igen szabad, szabálytalanul váltakozó verslábakból álló sorok kialakulását segítette. Az ilyen szabadabb mértékű, nem periodikus sorokról meglehetősen eltérően vélekedtek literátoraink. Azok, akik a versújítás megvalósítását bizonyos szabályokon belül, az ókori és a korabeli nyugat-európai költészet mintájára képzelték el, többnyire értelmetlen szabadosságot láttak a dallam ilyenét szolgáló követésében. Ők dallamkövetéskor is főleg jambusokat, trocheusokat, daktilusokat, spondeusokat és anapesztusokat írtak, azaz csak a legismertebb, leggyakoribb verslábakat, és a már kanonizált sorfajtákat használták.

Ezzel szemben például Horváth Ádám a *varietas delectat* elvét tartva szembe előtt szintén az antik poétikákra és a korabeli esztétikákra hivatkozott, amikor az adott dallamritmust követve különböző heterometrikus képletekkel lepte meg a közönséget, és a legkülönfélébb mértékű verslábakból elegyítette a sorokat. Hogy megmutassa a magyar nyelv mindenre alkalmas voltát, szinte minden általa ismert dallamra szöveget írt.<sup>349</sup> Számára az ének legfőbb és legértékesebb tulajdonsága olyannyira a prozódia volt,

<sup>349</sup> „S hogy működése eredményesebb nem volt, annak oka költői gyakorlata. Nem volt nagyobb költői tehetsége, sem tisztultabb ízlése ami csak bénította hatását. Midőn verseivel zeneritmusokat utánzott, ez eljárás igen gyümölcsöző lehetett volna mind a nyugati, mind a hazai formák technikájára nézve; de utánzás végett mindig a ritkább, a kivételes ritmusokat kereste ki, melyek csupa csenés-bongásból állanak és rövid életűek. Egy-egy fölkapott walzer, menuette, vagy verbungos nóta szeszélyeihez alkalmazta versszövegeit. Ha az ephemer formákkal való bravourkodás helyett a tipikus szerkezetekre adja magát, mint Ráday, Földi és Verseghy, többet tehetett volna. [...] Apróbb verseiben sok a dalszerű elem, de csip-csup dekorációkban gyönyörködik; magyar verseit is valami cifra pillanatnyi nótához szabja, nem az állandó magyar formákat képezi ki. Az egyénit hajhászsa a technikában s ez fordított arányt von maga után: elveszti egyéniségét, modorossá lesz a tartalomban.” NÉGYESY, 1892, 243. 245.

hogy még [*Csipkebokor; kormos agyag*] kezdetű halandzsanótáját is azzal ajánlgatta Kazinczynak, hogy „a’ ki a’ Strassburger notát jól éneкли, ’s az én csipke bokromat könyv nélkül tudja, lehetetlen is annak nem tettetni; mert az érthetlenség mellett a’ tactus a’ quantitással nagyon egyez”.<sup>350</sup> Mivel Horváth Ádám az énekvers-írást (is) elsősorban a nyugati nyelvekkel való versengés terepének tekintette,<sup>351</sup> képtelen volt megérteni a többiek formabeli „elmaradottságát”. Bár verseinek ritmusát ő is antik verslábakkal mérte, a klasszikus strófaképletek helyett inkább a korabeli divatos énekek és magyar áriák metrumkészletét alkalmazta.<sup>352</sup> 1814-ben szemrehányóan írta Kazinczynak: „Alkalmatosságot ad nekem is mind neked, mind Nagy Ferencznek, mind kedves Csokonainknak is szemetekre vetni, vagy leg alább kérdezni: mi kényszerít benneteket ama régi Anakreoni, Horáczi, s más ki avúlt mértékekre; hiszen vannak nekünk mind újabb izlésű, mind még a’ közép időbeli Nemzeti Ariaink, mellyeknek musikai tactussokra igen alkalmatosan esnek az Ódák.”<sup>353</sup>

<sup>350</sup> Horváth Ádám – Kazinczynak. Szántód, 1789. május 13. (In: KAZLEV. I/355. 204. sz.) Az éneket lásd ŐÉ 240. sz. A [*Csipkebokor; kormos agyag*] közköltészeti toposzairól, ritmikájáról lásd CSÖRSZ, 2005.

<sup>351</sup> A magyar nyelv prozódiaiabeli tökéletességét evidenciaként kezelték íróink. „Prozódiaiabeli nagy tökéletességre nézve, mondhatjuk főképpen és legméltóbban hazai nyelvünkről, hogy az európai más nyelvekhez képest, hasonlíthatatlan szépségű tulajdonságokkal bír, s hogy valóban első valamennyi között.” BATSÁNYI, 1808, 372.

<sup>352</sup> „Az a tárgya az én Énekeimnek, hogy a Magyar nyelvnek minden más nyelvek felett alkalmas voltát a Lantos verselésre, megmutassák [...] Hogy idegen táncnótákra is írtam; azért tettem, hogy Magyar nyelvemnek, azokra is, mások felett alkalmas voltát megmutassam; de nem, hogy azokat a Magyar erkölchöz illendőbbeknek, s azért se, hogy szebbeknek tartanám. [...] miért élek hát én is régiekkal? írok Trochaicus, Anapesticus, Jambicus versekben Éneket? Sőt miért idegen Ariákra? miért Stajer, Ekuzé, Kororára, Karamajka táncnótákra? [...] majmolom az Angulus Kontratantzot, Jerusalemi Zsidó Marsot, Requiemet, Varga dalt sat. Csinálok magam fejetül új nótákat, melyek nem nemzetiek? [...] hogy a régiekkal élni nem tilalmas dolog, azt már mondottam (írok én Hexametereket is, Distichonokat is, és szorosabb törvénnyel, mint némelyek) és ha azon hangsorok illenek a dolog érdeméhez, nyertes vagyok.” HORVÁTH ÁDÁM, 1814, 401.

<sup>353</sup> Horváth Ádám – Kazinczynak. Petrikeresztúr, 1814. június 13. (In: KAZLEV. XI/422. 2678. sz.)

A költemények prozódijának egyeztetése a korabeli muzsikával, illetve az ebből származó újabb metrikus képletek létjogosultságának kérdése másoknak is problémát okozott.<sup>354</sup> Korai költészetében – nem utolsósorban Horváth Ádám hatására – Csokonai is kísérletezett szöveg és egyedi dallamritmus prozódijának tökéletes egyeztetésével. Tipikus példája ennek *Az Ekhóhoz* első kidolgozása és a *Dafnis Hajnalkor*.<sup>355</sup> Bár Csokonai később felhagyott az ilyen szorosan dallamkövető versek írásával (később a nyugat-európai formáknak megfelelő szabályosabb ritmusú dallammintákat keresett), ezek az énekek az egyik legnépszerűbb adnotam utalássá váltak a korban, sőt a református kollégiumokban még az 1850–1860-as években is írtak rájuk alkalmi verseket.

Kitekintésként érdemes megjegyezni, hogy bár korántsem olyan szabadossággal, mint az Horvát Ádám énekköltészetét jellemezte, de a metrumok változatossága az 1830–1840-es évektől egyre fontosabb lett. Arany János írta a négyes ütemből álló sorok mértékeiről (choriambus, dijambus, ditrocheus váltakozása): „De hisz ez annyi volna, mint semmi mérték! fognak felkiáltani a »forma« emberei. Épen nem. Ugyanazon szeszélyes változatosság nyilatkozik itt is, a mi főntebb a soroknál. Ám kisértse meg valaki népdalt írni tiszta szökő vagy lejtő (jambus, trochaeus) lábakon s azt épen úgy, mint a mérték kívánja, el is dalolni: türhetlen egyhangúsággal gyötrendi a magyar fület. Ellenben a főntebbi ütemek célszerű vegyítése, metszettel párosulva, oly rhythmust

<sup>354</sup> Verstanti tanulmányában bizonyos kötöttségek mellett például Vályi Nagy Ferenc is lehetségesnek tartotta az újabb muzsikához alkalmazkodó metrikus képletek elterjedését. „Noha mi a' Régieket a' *Rendbenn* az *Ízlésbenn* a' szerént, a' mint a' mai gondolkodás' módja megengedi, követhetjük: mindazáltal a' Mértékeikhez nem olly' szorossann köthetjük magunkat, mintha tellyességgel más új és a' mai Mu'sikához alkalmaztatott Mértékkel, tsak hogy ez közönséges helybennhagyást nyerjen, ne élhetnének. Így Klopstock, a' Németek' halhatatlan Poétája, a' mai Mu'sikához alkalmaztatott Mértékeket készített, 's azokonn éneklette a' maga fennhangú Ódait: addig mindazonáltal, míg illy' Mértékek nem léznenek, a' Rómaival, melly minden Nemzetek előtt ismértes, és kedvességet nyert, mint közönségessé lett Mértékkel, élnünk szükséges lézzen.” VÁLYI NAGY, 1807, 246–247.

<sup>355</sup> *Az Ekhóhoz* [I.] és a *Dafnis Hajnalkor* prozódiai elemzését lásd a 16.b. és 27.b. mellékletben.

ad, mely hangzatosságban fölér bármely idegen formával s azon felül sajátunk, édes mienk.”<sup>356</sup>

## 8. Forma és metrum konnotációjáról

Végezetül néhány szót forma és metrum korabeli konnotációjáról. A humanitas poétikáiból jól ismert aptum-elvet a 18. század végén költőink természetszerűleg az újabb lírai műfajokra és műformákra is kiterjesztették. Földi János például a hangmértékes, végezetes és kétszeres versek jellemzése után a versformák változatoságát, illetve ennek szükségességét így magyarázta: „Az mondja valaki: Mire való lesz e sokféle Vers? Ki lesz mindezekre alkalmazatos? Arra való, hogy el kell helyesen rendelni, micsoda dologhoz mi illik leginkább. Melyiken illik a vitézi Vers, melyiken a dicséret, a pásztori Vers, a játék, az öröm, a szomorúság? s a t. Alkalmatosok lesznek pedig mindezekre a Magyar elmék, alkalmazatos lesz ki egyre, ki másra; nem is szükség, hogy mind mindenekben fő legyen.”<sup>357</sup> Másutt ezt írta: „A Hangütés, mely a különb különb lábknak elegyítésekből és alkalmazatos rendjeből származik, legyen folyó, kellemetes, fontos, derék, a dologhoz képest. A dologgal megegyező Hármónia léssz, ha a víg dologhoz víg hangütéseket alkalmaztatunk, a szomorúhoz szomorút, a gyorshoz gyorsat, a lassúhoz lassút.”<sup>358</sup> Verseghy szintén hasonlóan fogalmazott: „Az is kívánatos, hogy a költemény metrikai lejtése magát az érzelmet is a költő szándéka szerint keltse fel, segítse és erősítse. Ezt a művészetet nem lehet szabályokból megtanulni, hanem szinte csak érezni lehet. Általában mégsem helytelen tanács a költő számára, hogy a különféle versformák ilyen vagy olyan érzések és hangulatok előidézésére alkalmasságának helyes eldöntésében ügyeljen az időérték gyorsabb vagy lassúbb lejtésére, azután pedig a verssorok rövidségére vagy hosszúságára.”<sup>359</sup>

<sup>356</sup> ARANY, 1998, 337.

<sup>357</sup> FÖLDI, 1787, 183.

<sup>358</sup> FÖLDI, 1790, 297.

<sup>359</sup> VERSEGHY, 1817, III/6, 653.

A versnem megválasztásakor a tartalomhoz illő forma fontosságát, illetve az erről való viták és nézetek sokféleségét sejteti Horváth Ádám következő elszólása: „Írnék valamit a versek ne-  
meinek megválasztásáról is, de ez már odiosa matériává lett, azért  
arról hallgatok s csak azt mondom, hogy a metrumot jó a  
materiahoz alkalmaztatni, (értvén a metrumot széles értelemben  
s kiterjesztvén a Cadentias versekre is).”<sup>360</sup> Csokonai többször  
megjegyezte, hogy fordításnál és eredeti művek írásakor egyaránt  
elengedhetetlen a tartalomhoz illő forma (*aptum*) megválasztása.  
„A’ Cadentiás (és így a’ Német modú) Versekben is szintúgy meg-  
kívántatik mint a’ régi Görög és Romai formájú Vers nemekben,  
az hogy a’ Poémának belső természetével Aesthetica meg egyezé-  
se légyen a’ versificatio külsőjének.”<sup>361</sup> Ezért bírálta Dayka Colar-  
deau-fordítását,<sup>362</sup> és ezért választott az eredetitől eltérő formát  
Kleist *Tavaszanak* magyarításakor. „Sokfelé való gondolkodásim  
után arra határoztam meg magamat, hogy versben fordítom, és  
éppen ezekben az aprókban” – írta Kleist-fordításáról. Majd így  
folytatta: „A’ Matéria lágy, szelíd és kedveltető lévén, hasonló  
*Versnemet* kívánt: ez pedig mind azon minéműségekkel bír egyéb  
Versek felett. [...] Az eredeti nyelven Hatmértékűekben vagy  
Hexameterekben íródott a’ Tavasz: de a’ ki a’ német hexametere-  
ket esméri, nem ollyannak képzeli é ezt a’ remek munkát, mint  
az *Eszterházán* lévő kertet, ha az holmi Somogyi vagy Tiszaháti  
girbegurba, egyenetlen, vagdaltt, égetett, tördeltt, vagy önként  
dültt *Hasogatványokkal* volna befoglalva?”<sup>363</sup>

A korabeli esztétikákban szüntelenül hangoztatott *aptum*-elv  
hamarosan a metrumok konnotációját is életre hívta, hiszen egy  
meghatározott műformához általában egy bizonyos metrumcsoport  
tartozott, sőt bizonyos metrumok, lejtésüktől függően, eleve  
konnotatív jelentést hordoztak. E másodlagos jelentéssel elsősor-

<sup>360</sup> HORVÁTH ÁDÁM, 1794, 331.

<sup>361</sup> Csokonai: *Jegyzések és Említések a’ DAYKA Verseire* (1803). (In: CS/Tanulmányok, 2002, 67.)

<sup>362</sup> Csokonai: *Jegyzések és Említések a’ DAYKA Verseire* (1803). (In: CS/Tanulmányok, 2002, 67.)

<sup>363</sup> Csokonai: *Előbeszéd [A’ Tavaszhoz]* (1802). (In: CS/Tanulmányok, 2002, 35–36.)

ban az apróbb dalokhoz és énekekhez illő trocheusok és jambusok telítődtek.

Míg hangsúlyos ütemkezdede miatt a 18. század végén egyértelműen a trocheust érezték vígnak<sup>364</sup> és magyarnak, addig a jambus az idegenség és a komorság konnotatív jelentésével bírt. Csokonai például az *Én poézisom természetében* jambusi strófákkal jellemezte a külföldi sírköltészetet, trocheusiakkal a víg magyart. Földi János pedig ezt írta egyik levelében Kazinczynak: „azt tartom, 's tudom, hogy a ' Trochaicus lábak a' víg dalokhoz sokkal jobban illenek. A' Németek is a' víg dalokat többnyire Trochaicus versekbe írják. Én magamis Trochaicus vig dalt írtam ama' Lakodalmi versben.”<sup>365</sup>

Ugyanakkor az énekelt verseknél, mivel a metrumok a szöveghez kapcsolódó dallam milyenségétől függően további jelentésárnyalatokat vehettek föl, a szövegmetrumok eme konnotatív „alapjelentése” ellentétes irányba is fordulhatott. Ez azonban nem kapcsolható sem a zenetörténetből korábról jól ismert barokk affektustan jelentésteli hangsoraihoz, sem Mattheson és a korabeli német zeneesztétikusok ama szótáresztétikájához, amelyben bizonyos dallamfordulatokhoz és motívumokhoz határozott érzések kifejezését és felkeltését társították. A 18. század végének Magyarországon a zenei műveltség ugyanis (a szerzeteseket és a főnemesi réteget leszámítva) igen elmaradott volt, és a zenei gyakorlatot sokáig semmiféle elméleti, esztétikai tudatosság nem jellemezte. A trocheusokhoz és jambusokhoz tartozó jelentéstársítás elsősorban a verbunkos zene használatából, annak lassú vagy friss voltából fakadt, illetve a korabeli népszerű érzékeny-klasszikus dallamok lassú vagy sebes ritmusa gazdagíthatta tovább a metrumok jelentését egy-egy énekelt dalban. A dallamok kifejezésének „igaz” voltáról, melyek a különböző verslábaknak más-más többletjelentést adtak, így írt Gáti István: „A' Nótákban és Énekekben különkülönféle indulatok uralkodnak, némelly Nóták ugyanis szomorúak, mások vigak, némellyek tsendessek, mások frissek; melly indulatok a' Klávirban, a Nótának belső tulajdon-

<sup>364</sup> Vö. még: „A trocheusi vers igen szép, könnyű futású és alkalmas vidámságra.” FÖLDI, 1787, 186.

<sup>365</sup> Földi János – Kazinczynak. Szatmár, 1789. aug. 25. (In: KAZLEV. I/442. 239. sz.)

ságán kívül, a' Taktusoknak alkalmaztatásában, a' Klávisoknak nyomásában, a' Hangok ki-ütések módjában állanak.”<sup>366</sup>

Mivel a trocheus versláb emelkedő volta és hangsúlyos jellege miatt sokkal közelebb állt a magyar nyelv élhangsúlyos-ütemező tulajdonságaihoz, és mivel a kiséles ritmus kivételével tulajdonképpen majdnem minden ütemhangsúlyon induló magyar dallam a trocheust imitálta, a 18. század végéig literátoraink körében a kétszeres trocheusi vers jóval kedveltebb volt, mint a jambusi. Ráadásul, mivel a verbunkosok frazeálásában nagy szerepet játszott a trocheusnak megfelelő tethető nyújtott ritmus, ez a versláb nem csak akcentusos jellegű kezdete miatt vette fel a „magyar ritmus” konnotatív jelentést, de a verbunkossal való kapcsolata is ezt hívta elő. Jellemző, hogy a trocheusmértékre Horváth Ádám régi és új „magyar áriákat”, azaz verbunkosokat hozott példának.<sup>367</sup>

A dallamokhoz kapcsolódva a trocheusok konnotatív jelentése igen komplex volt, és az évek folytán a verbunkos megítélésével együtt változott. Míg a friss verbunkosra írt trocheusi lábak később is „víg” jelentést hordoztak, a lassú verbunkos méltóságteljességével ugyanezek a verslábak az éneklés során ünnepélyességet kaptak, illetve Berzsenyinél, aki a harmóniás közélet megtestesítőjét látta a magyar zenében, a trocheusok is ilyesfajta jelentéssel (ti. tökéletes harmóniával) bírtak. „[...] igen érezhető az érzelmi vegyület még a' magyar táncmuzsikában is. A' mi komoly toborzónk nem csupa szomor, annyival inkább nem siralom; hanem a' legszebb hős érzelmek' pompás vegyülete; valamint a' mi víg tánczdalunk is nem csupa víg, hanem a' szerelem' vegyes érzelmeinek mosolygó ölelkezete. Ott Hektor búcsúzik Andromachétól; itt a' harczból visszatérő ölelkezik. És a' magyar muzsikának ezen igen idealis karakteréből jött az, hogy Biharinak még halotti nótájából is kimosolyog a' tánczütés.”<sup>368</sup>

A másodlagos jelentés természetesen nem feltétlenül és nem mindig kísérté a jambusok és trocheusok alkalmazását – a metrumok konnotációja olyan lehetséges többletértelmezés volt, ami csak bizonyos helyzetekben jelent meg és vált fontossá.

<sup>366</sup> GÁTI, 1802, 59.

<sup>367</sup> Lásd HORVÁTH ÁDÁM, 1814, 401.

<sup>368</sup> Berzsenyi: *Poétai harmonistica* (1832). In: BERZSENYI, 2011, 393.

# CSOKONAI ÉNEKELT KÖLTÉSZETE

*„[...] mely kedves könnyűséggel mennek azok a' Versek a' Nótára, mellyek annak mértéke szerént vagynak tsinálva: [...] próbálja-meg Csokonai Mihály Urnak, a' többek között ezen Nótáját Szép hajnal emeld-fel földünk felett 's a' t. által látja, melly könnyen foly az ott-is, a' hol a' Nóta legsebessebb. Nem akadozik az Ember nyelve azoknak ki-éneklésébenn.”<sup>369</sup>*

## 1. A Csokonai-dallamokról és azok forrásairól

Bár kutatásom eredendően Csokonainak csak a bizonyíthatóan dallamra írt, ún. dallamkövető verseire épült (volna), a korabeli források hamar nyilvánvalóvá tették, hogy a dallamok közköltészeti létmódja és továbbélése miatt a Csokonai-énekek írásmódját többnyire lehetetlen rigorózusan meghatározni. Sokszor eldöntetlen például, hogy melyik költeményt írta valóban dallamra a költő, vagy melyiket párosította utólag valamilyen divatos melódiával, illetve hogy melyik kapcsolódott és terjedt Csokonai tudtán kívül az adott strófaformának megfelelő vagy éppen nem megfelelő dallammal.

Különösen nehéz meghatározni azoknak az énekeknek az írásmódját, amelyek többféle dallammal maradtak fenn, és a különböző dallamok szerkezete egybevág az adott költemény formájával. Bár a költő intenciójától független utólagos zeneszerzői kompozíciók (pl. Pfeifer Ferenc 1818-as kiadványa) eleve kizárattak a kutatásból, ugyanakkor, némi következetlenséggel a szintén valószínűleg utólag megzenésített *Fillishez, A' Magánnyossághoz* vagy az *Újlesztendei Gondolatok* bekerültek Csokonai énekelt

<sup>369</sup> GÁTI, 1802, 14.

dalköltészetének általam vizsgált repertoárjába. Egyrészt, mivel ezeket anonimitásban maradt dallamszerzőik még a 18. század végi énekelte költészet tipikus létmódjához kapcsolják, másrészt – éppen ennek köszönhetően – ezek a dallamok a versek prozódiai variabilitását teszik láthatóvá (az eredetileg nyugat-európai jambikus lejtésű *Fillishez* és *A' Magányosság*hoz metrikáját például ebben az esetben a zeneritmus egyértelműen hangsúlyosra játssza át). Mivel az énekek ilyesfajta átütetése a 18. század végén rendkívül gyakori volt, ezek a darabok jól példázzák a Csokonai-dallamok továbbélését, illetve a dalok ama későbbi önálló életét, ami a használat és az orális terjedéssel szükségszerűen együtt járt. Bizonyos esetekben tehát a prozódiai változékonyság, illetve a szimultán verselés bemutatása végett egy-egy költemény páros és páratlan lüktetésű dallamváltozatát is bevontam a vizsgálatba. Az egyes énekekben rejlő különböző metrikai interpretációk mellett néhány esetben akkor is kétféle dallam található a mellékletben, ha eldönthetetlen, hogy melyik szolgálhatott Csokonai mintájával.

A dallamokat különböző forrástípusokból merítettem.<sup>370</sup> Bár a kiindulópontot Stoll Béla bibliográfiája<sup>371</sup> alapján a korabeli kéziratok énekeskönyvek jelentették, a kutatás során nyilvánvalóvá vált, hogy egyrészt a régi dalhagyomány megőrzése céljából tudatosan összeírt gyűjteményeket, illetve a 19. század végéig megjelent kottás nyomtatványokat is szükséges bevonni a vizsgálatba, másrészt az iskoladramák betétdalai az élő népzene is forrásértékűvé tették. A mellékletekben megnevezett források között tehát egyaránt szerepelnek kezdetleges lejegyzésű (közösségi és magán-célra összeírt) melodiáriumok, későbbi, modern lejegyzésű, de még saját, házi használatra készített, ezért kéziratban maradt gyűjtemények és különböző zenei nyomtatványok (önálló kottakiadványok és nemzeti dalgyűjtemények).

Hogy a források túlnyomó része kéziratok anyag, azt a zenei nyomtatványok késői megjelenése magyarázza. Európában a zenei nyomtatványok a 18. század közepétől vették át fokozatosan a kéziratok másolatok helyét. Bár hazánkban is jelentek meg kották

<sup>370</sup> A Csokonai-dallamokról és forrásaikról részletesen lásd HOVÁNSZKI, 2006.

<sup>371</sup> STOLL, 2002.

nyomtatott formában már az 1790-es évek végén, illetve az 1800-as évek elején, ezek ritka kivételnek számítottak, és a dallamok tulajdonképpen a 19. század végéig kéziratban terjedtek. A folyóiratokban vagy a néhány oldalas önálló kiadványokban megjelent táncokat, dalokat ki-ki saját gyűjteményébe másolva használta és terjesztette tovább. Ebből adódik, hogy a nyomtatásban megjelent dalok a műkedvelők saját, házi használatra készített gyűjteményeiben is nagyrészt megegyeznek. Ezek a gyűjtemények, bár anyagukban és írásmódjukban már egészen modernnek (*Tóth István és Almási Sámuel gyűjteményei, Külömbféle Muzsikai Darabok Fortepiánóra készítve* stb.), tulajdonképpen a melodiáriumok hagyományát folytatják, ezért is maradtak mind kéziratban.

A melodiáriumok a 18–19. századi kollégiumi kultúra jellegzetes termékei, amelyek rendkívül heterogén szöveg- és dallamanyagot tartalmaznak. Bár dallamjelzésük még igen kezdetleges (az előjegyzés, kulcs, ütemmutató és ritmusjelzés nélküli írásmód az általános), a források összehasonlítása és a néhány minimális ritmusjelzés figyelembevétele lehetővé teszi egy-egy korabeli dallam rekonstruálását.<sup>372</sup> A melodiáriumok igazi érdekessége, hogy bepillantást engednek abba a közegbe, melyben Csokonai is alkotott, és ahol a harmóniás éneklés szabályai szerint még az 1840–1850-es években is hat-nyolc szólamban énekelték az eredetileg hangszeres fogantatású, melizmákkal díszített verbunkos, érzékeny dalokat.<sup>373</sup> Természetesen mindezt leegyszerűsített formában, sokszor már csak nótautalásként, halotti énekek szövegével párosítva. Az 1840-es évek közepétől azonban a még mindig kollégiumi használatra (és sokszor előírásra) készített melodiáriumok is egyre közelebb kerültek a zenekedvelő és zeneértő nemesi-polgári réteg által készített gyűjteményekhez. Bár ezek hangszerkísé-

<sup>372</sup> Természetesen ez csak egy lehetséges olvasat a sok közül, de az anyag kellő ismeretében megpróbáltam a „legautentikusabb” módon rekonstruálni a darabokat. Ilyen esetekben a disztinkcióvonalak megléte, a rövid-hosszú hangok jelzése és nem utolsósorban a prozódia jelentette a kiindulópontot.

<sup>373</sup> „*A Harmonia ki tsinálásának rövid mestersége*” több melodiáriumban is megtalálható. Az 1798-as Szkárosi–Járdánházi-melodiáriumban olvasható szabályrendszert lásd BARSÍ-SZABÓ, 1984, 51.

retet továbbra sem rögzítettek, fokozatosan áttértek a modern lejegyzésre.<sup>374</sup>

A saját, házi használatra készített gyűjteményektől jól elkülöníthetők azok a kötetek, amelyek gyűjtési felhívásra keletkeztek. A különböző dalgyűjtések Ráth Mátyás és Révai Miklós 1782-es Magyar Hírmondó-beli felhívására a 18. század végén vették kezdetüket, de a népdalfogalom fokozatos jelentésszűkülésével valójában csak a 19. század közepétől, a népnemzeti irányzat térhódításával teljesebben ki. A népdal a 18. század végén még stílustól függetlenül népszerű (populáris) magyar nyelvű éneket jelentett. Csokonai „népdalgyűjteményének” töredékén is<sup>375</sup> kizárólag korabeli érzékeny műdalok kezdő sorát olvashatjuk. A forrásul szolgáló népdalgyűjtési felhívásra keletkezett gyűjtemények tehát vegyesen tartalmaznak érzékeny és népies műdalokat, illetve parasztdalokat. Ezek között a gyűjtemények között kéziratok és nyomtatványok egyaránt vannak.

A 19. század első feléből vett szinkrón metszet tehát a legtöbb dalnál egyszerre ad elmaradott, épp csak a dallammagasságot rögzítő forrást, modern lejegyzésű, zongorakiséretet is tartalmazó kéziratot gyűjteményt, gyűjtési felhívásra összeírt kötetet és esetleg önálló zenei nyomtatványt. Hogy egy-egy költeményre vonatkozóan a fennmaradt dallamokból melyiket tekintetem leginkább forrásértékűnek, az a szöveg- és dallamszerkezettől, illetve a prozódiai sajátosságok mellett az adott forrás paratextusától, és a lejegyző szokásaitól is függött.

Végezetül, a források heterogén volta miatt szükséges a kottamellékletek helyesírására is kitérni. A szövegeket általában nem az adott dallamforrásból, hanem a Csokonai kritikai kiadásból közlöm. Ennek több oka is van. Egyrészt a 19. század első felében még olyannyira nem volt egységes a helyesírás, hogy általában ugyanannak a lejegyzőnek is ingadozó az ortográfiája, másrészt a felhasznált dallamok egy részénél a Csokonai-szövegeknek csak a sorkezdeté van beírva, végezetül pedig, mivel Csokonai prozódia-

<sup>374</sup> A Csokonai-dalok melodiáriumban fennmaradt dallamaiból legutóbb Sonkoly István készített átiratokat – ezekre az adott helyen reflektáltam, illetve ha szükséges volt, az újabb eredmények szerint javítottam őket. Lásd SONKOLY, 1967.

<sup>375</sup> MTAKK K 672/IV, 76b.

ja volt a kiindulópont, az ő írásmódját is tekintetbe véve kerestem a megfelelő dallamokat.<sup>376</sup>

## 2. A rendszerezés lehetőségeiről

Csokonai életművének heterogenitása tematikáját, műfajiságát és formaművészetét tekintve is közismert. Eme sokoldalúság hátterében azok a Csokonait ért különböző kulturális és műveltségi hatások állnak, melyeket a költő rendkívüli érzékenységgel építette be költészetébe. A kollégiumi közegben való otthonossága mellett, mely az antik-humanista műveltséget és a populáris regiszter kultúrájának ismeretét biztosította, a korabeli nyugat-európai irodalmakban és modern eszmerendszerekben is jártas volt. Ennek az összetett hatásrendszernek köszönhetően Csokonai énekelt költészete is igen sokrétű. Amellett, hogy természetes módon használta a kollégiumi énekkultúra különböző hagyományait – a liturgikus dallamokat éppúgy, mint a populáris, közköltészeti tematikát –, az érzékenység eszmetörténeti áramlatának hatására az énekelt, lehetőleg klavírral kísért dalt mint a modern érzésmód tipikus kifejezőjét is beemelte költészetébe, illetve ezek mellett, főleg kantáták formájában, a poézis alkalmatosságbeli, barokk reprezentáns funkcióját is művelte. Bár ő is a Debreceni Református Kollégium meglehetősen elmaradott zenekultúráján nevelkedett, és úgymond Horváth Ádám tanítványa volt,<sup>377</sup> a zene

<sup>376</sup> Jelen esetben például ezért elhagyhatatlan akkor is a hangértékkel (is) bíró aposztrófok (') jelölése, ha a 40–50 évvel későbbi források már gyakran kiiktatták ezeket.

<sup>377</sup> „Debrecen két barátot ada nekem. Az egyik Csokonay Mihály, egy sok jeles tulajdonságokkal bíró Ifjú, ki mind virtusiban, mind hibáiban is! – második Horváth Ádám lessz.” Kazinczy – Kis Jánosnak. Regmetz, 1793. július 27. (In: KAZLEV. II/297. 424. sz.) ”Nekem Bersenyim még most sints, a’ te el hitetődésed miatt nagyon szeretném ötet szorosabban öszve mérni Csokonaival; bízom magamhoz, hogy azt részre hajlás nélkül meg is tehetném, noha nekem Csokonay Tanítványom vólt, és – de – engem’ utóbb meg győzött mint a’ fiatal Hesiodus a’ vén Homerust.” Horváth Ádám – Kazinczynak. 1814. aug. 3. (In: KAZLEV. XII/7. 2708. sz.) Csokonai a muzsika és a dallásra való verselés eredetét lényegében Horváth Ádám levele nyomán fogalmazta meg.

különböző stíluszintjeit mindig a saját helyének megfelelően használta. A muzsikára vonatkozó megnyilatkozásaiban semmi nyoma annak a „pajzán” Csokonainak, aki a *Karnyónéban* a különböző funkciókat hordozó népi dallamokkal szórakoztatni akarta közönségét. Az érdeemes publikum előtt mindig a legkomolyabb szándékkal, az időmértékes verselés megkedveltetése vagy a magyar dal ügyére hivatkozva emlegette a Muzsikát, és a művelt dámáknak csak a korabeli külföldi, illetve magyar zeneszerzők (Haydn, Pleyel, Lavotta, Kossovits) érzékeny darabjait szánta.

Csokonai énekelt költészeténél a különböző irodalmi és zenei nézőpontok mellett a költő intenciói is újabb aspektusokat teremtenek. Mindezeket tekintetbe véve Csokonai énekelt versei a következőképpen rendszerezhetők:

I. *Műfajok, műformák szerint:*

- a) önálló darabok (dalok, ódák, dithyrambusok)
- b) kantáták
- c) színművek betétdalai

II. *Dallamok, azaz zenei stílusok szerint:*

- a) nyugat-európai érzékeny-klasszikus dallamok
- b) verbunkos dallamok
- c) népi (paraszti) dallamok
- d) egyházi dallamok (zsoltárdallamok)
- e) a századvégi popularitás dallamai

III. A dalok *kulturális-művelődési rétegződését tekintve* Csokonai énekelt költészetét mindenekelőtt az elit és a populáris regiszter szerinti megosztás jellemzi. Az elit énekelt költészetén belül jól elkülöníthetők egymástól a modern érzékeny dalköltészet (szerelmi tematika és bordalok) és a korábbi, barokk hagyományhoz kapcsolódó, reprezentatív funkcióval bíró alkalmi költészet darabjai. A populáris regiszterhez tartozó szórakoztató, parodisztikus jellegű darabok körébe pedig néhány önálló ének mellett főleg iskoladramáinak dalbetétei tartoznak.

Vö. Horváth Ádám – Csokonainak. Balatonfüred, 1794. aug. 13. (In: CS/Levelezés, 1999, 29–38) és Csokonai: *[A' Magyar Prosodiáról]* (1799). (In: CS/Tanulmányok, 2002, 18–21.)

- a) elit énekelt költészete
  - érzékeny dalköltészet – szerelmi tematika
  - anakreontika (bordalok)
  - egyéb témájú versek
- a barokk reprezentációhoz kapcsolódó alkalmi költészet darabjai
- b) a populáris regiszter énekei
  - önálló, parodisztikus énekek
  - színművek betétdalai

IV. Csokonai énekelt költészetének e sokféle formája a költő intencióját tekintve szerves egységet alkot. Az érzékeny dalköltészethez való hozzáállását éppúgy a pragmatizmus határozta meg, mint a popularitással vagy a barokk reprezentáció kategóriáival leírható darabjait. A negyedik rendszerezésnél ezért a *költő pragmatikus szándékát* vettem alapul, mely szerint Csokonai az énekelt dalokat a következő célok szolgálatába állította:

- a) a magyar nyelv és zene ügye
- b) az antik-időmértékes verselés megkedveltetése
- c) a költemények terjesztése, népszerűsítése
- d) reprezentáció
- e) szórakoztatás

Mivel ezek a rendszerek különböző módokon fedik egymást, Csokonai énekelt költészetének egyetlen aspektusú leírása (amennyiben megalkotnánk) egyszerűsítésével elfedné a költő ilyen irányú munkásságának sokszínűségét. A műfajok felől közelítve, azon belül például a reprezentációs célokat szolgáló kantáták zenei stílusát vizsgálva elmondhatjuk, hogy egyaránt vannak közöttük érzékeny-klasszikus dallamra, verbunkosra és egyházi dallamra írottak. Ugyanakkor, ha a zenei stílusokat tekintjük a rendszerezés alapjának, és ezen belül az érzékeny-klasszikus dallamokat szeretnénk más szempontokkal is körülírni, akkor előtűnik, hogy Csokonai érzékeny-klasszikus dallamokra írt önálló dalokat, kantátákat, sőt a színművek betétdalai között is találunk érzékeny *Klavierlied* dallamára készületeket. Az érzékeny-klasszikus dallamokról az is elmondható, hogy az érzékeny dalköltészet tematikája mellett a barokk reprezentáció alkalmi mű-

veit is gyakran hordozta, célzatosságát tekintve pedig a szórakoztatást kivéve, Csokonai minden másra felhasználta ezeket.

Mivel eme nézőpontok összefonódása mellett Csokonai mindegyelőtt a korban bevett hasznosságelv szerint művelte az énekelt dalköltészet különböző „típusait”, legkézenfekvőbb volt a rendszerezés alapjává is ezt tenni. A következőkben erre fókuszálva előbb Csokonainak a *lyrica éneklő*höz való elméleti hozzáállását tekintem át, majd a költő pragmatikus szempontjai szerint az *utile* különféle megnyilvánulási formáin belül vizsgálom énekelt költészetét, végül pedig a versújításhoz (is) kapcsolódóan énekelt dalainak különböző verselési módozatait veszem számba.

A fentebbi nézőpontok alapján rendszerezett, dallamukkal együtt fennmaradt dallamkövető Csokonai-énekek a következő táblázatokban találhatóak. Az 1. táblázat kereséskönnyítő, melyben a sorszámozás alapja a *betűrend* (a címek mellett a sorkezdet is fel van tüntetve). A többi táblázatban, illetve a kottamelléletekben ezt a számozást követtem:

2. táblázat: *Versnemek szerinti rendszerezés*

3. táblázat: *Dallamok, azaz zenei stílusok szerinti rendszerezés*

4. táblázat: *Elit – populáris megoszlás szerinti rendszerezés*

5. táblázat: *Műfajok, műformák szerinti rendszerezés*

### 3. Csokonai az énekelt költészetről

A költészetet egyrészt az antik-humanista műfajelméletek alapján, másrészt a korabeli francia és német esztétikák nyomán, miként a korabeli literátorok többsége, Csokonai is a zenéből eredeztette. A költészetben belül „a legrégibbnek és legközönségesebbnek az énekelhető vagy dallásra alkalmas verselést” tartotta,<sup>378</sup> és a zenei eredet, illetve a korabeli nyugat-európai dalalbumok meg-

<sup>378</sup> „A Poézisnak minden nemei között legrégibb és legközönségesebb az énekelhető vagy dallásra alkalmas verselés. Jubáltól fogva, e’ máj napig, a’ mellyben ezeket íróm, minden időben és minden helyeken éreznek az emberek. Indulatba jönnek, azt [kiadni] igyekeznek, ’s ha attól szer felett izgattatnak, danlásra, tántzra, mértékbe szedett hathatós beszédekre fakadnak.” Csokonai: *Jegyzések és Értekezések az Anákreoni Dalokra* (1803). (In: CS/Tanulmányok, 2002, 86.)

határozó mintái miatt úgy vélte, hogy „minden Dal főképpen éneklésre és muzsika mellé szokott készítődni”.<sup>379</sup> Ám mindössze ennyi, amit ez a rendkívül muzikális, a *Muzsikális Gyűjtemény* című kiadványával a korabeli „műdalirodalom” egyik legjobbját megalkotó költő leírt a „dallásra alkalmas versek” műfajiságáról.

Mert bár szöveg és dallam egymással való játékát a gyakorlatban zseniálisan kezelte, az énekelt költészet esztétikájával, szöveg és dallam összeegyeztetésének prozódiai problémáival elméleti írásaiban nem foglalkozott. Sőt Sulzer művészeti lexikonának tanulmányozása ellenére nem írt sem a zene szívet megindító hathatóságáról, sem az éneklés társiaságban betöltött erkölcsnevelő, emberformáló (*Bildung*) szerepéről. *Muzsikális Gyűjteménye* és a további kottás kiadványok tervezete is arról tanúskodik, hogy szinte kizárólag gyakorlati szempontokat érvényesített, amikor a társasági élethez tartozó, lehetőleg klavírral kísért dalok írását és kiadását fontolgatta.

Az énekelt dalköltészetet Csokonai is „társ(i)as műfajnak” tartotta, de egészen más vonatkozásban, mint amit a humanista ideál az ember kiteljesedése nevében megkívánt, és amit ilyen értelemben hazánkban leginkább Verseghy és Kazinczy képviselt. A hasznosságelv muzsikához kapcsolódó esztétikáját, mely a zenének a *paideiában*, azaz az ember erkölcsi nevelésében betöltött szerepét hangsúlyozta, sehol sem említette. Valószínűleg Csokonai is tudott a szalonéletbeli éneklés eszmei-esztétikai háttéréről, de az őt körülvevő kulturális környezet, zeneesztétikai hiányosságai, a társadalmi elvárások, és nem utolsósorban pragmatikus gondolkodása úgy tűnik, „érzékletlenné” tették a *Klavierlieder*ek eredeti kontextusának, illetve az ahhoz tartozó gondolatrendszernek a befogadására. De leginkább talán azért nem foglalkozott velük, mivel ezek a problémák a korabeli magyar viszonylatokban a 18. század végén még egyszerűen nem voltak relevánsak.

<sup>379</sup> Csokonai: *Jegyzések és Értekezések az Anákreoni Dalokra* (1803). (In: *CS/Tanulmányok*, 2002, 87.)

Mivel Csokonai elsősorban a költészet filozófiáját és belső rendszerét akarta megismerni,<sup>380</sup> a zenét is a költészet felől vizsgálta, és a muzsikát szinte kizárólag csak mint a költészet segítőtjét, hathatósabbá tevőt tartotta számon.<sup>381</sup> Zene és költészet kapcsolatát is a líra műfajtörténetén belül, a verscsinálás kialakulását illetően jellemezte. [*A' Magyar Prosodiáról*] című tanulmányában így írt erről: „A' hármonia közönségesen szolván nem egyéb, hanem a' különböző dolgoknak meg edgyezése; (concordancia discors) Ez a' természetnek Lelke, ettől van annak minden szépsége, kellemetessége, és tsudállatos volta. Innen van hogy mihelyt annak nyomait elhagyjuk, össze-vissza ténfergünk, és hármonia mi bennünk nem taláztatik. Midőn tehát különböző hangok edgyemással szépen megedgyeznek, akkor a' hangzásban hármonia van. Ebből származott a' Muzsika. Ugyanis az ember fülei igen mesterségesenn vannak alkotva: valami ezekbe önként mentbe, és ütésével meg nem erőltette, mind azt kedves hangnak tartották az emberek, és ezeknek hármonijában gyönyörködván, előbb saját szózatjukkal, az után érzéketlen szerszámok által is próbálták azt követni. Ekképpen származott a' *szózat*, és a' Szerszámos Muzsika. De mivel ezek értetlen szószóllók lévén, örömet kívánták volna az emberek hallató-szóval is kifejezni, a' magok érzését és indulatjait: appro sorokat kurjongattak a' Muzsika mellett, a' mely ma is meg esik. Így lett a' Vers tsinálás.”<sup>382</sup>

Ez a szövegrész felfedi Csokonai különböző elméleteket szabadon kompiláló és felhasználó gondolkodásmódját, és világossá válik, hogy miként értelmezte át a korabeli (zene)esztétikai néze-

<sup>380</sup> „[...] esztétikai előadásokat sohasem fogok hallgatni, méltóztass nekem tehát annak a könyvnek a címét megadni, amelyből ennek elemeit megismerhetem. [...] Kiváltképp a költészetrel kapcsolatban szeretném, ha megtalálható lenne benne általánosan és szemléletesen ennek a művészetnek egész filozófiája, egyes területeinek részletes elmélete, műfajok szerint és a különböző nemzetiségű kiváló költők jegyzékével együtt, mint pl. Eschenburg tanulmányában olvasható.” Csokonai – Schedius Lajosnak, 1795. júl. 9. (In: *CS/Levelezés*, 1999, 462–463.)

<sup>381</sup> „A költészet. [...] Költői enciklopédia, avagy azoknak a művészeteknek és tudományoknak rövid rajzolata, amelyek egyrészt rokonok a költészetrel, másrészt segítik. Ilyenek: a muzsika, a festészet, a természetnek és a kézműveknek vizsgálata.” Csokonai: *Költészeti kézikönyv tervezetei*. (In: *CS/Feljegyzések*, 2002, 620.)

<sup>382</sup> Csokonai: [*A' Magyar Prosodiáról*] (1799). (In: *CS/Tanulmányok*, 2002, 19–20.)

teket a magyar irodalom aktuális műfajpoétikai problémáihoz. Azzal ugyanis, hogy a verscsinálást a muzsikából, azt pedig a hármóniából eredeztette, kicsit szövevényes módon, de tulajdonképpen ugyanazt a három összetevőjét (*harmónia, rythmus, logosz*) határozta meg a szövegből és dallamból álló *lyrica éneklőnek*, ami az antikvitásból származó zenefogalom lényegét alkotta.<sup>383</sup> Csokonai eme gondolatköre is Horváth Ádám hatására utal, aki jóval később ugyan, de az énekelt verset Platón melosz-tana alapján egyértelműen *logosz, harmónia* és *rüthmosz* fogalmi hármásából bontotta ki.<sup>384</sup> Csokonai megközelítési módja azonban alapvetően eltért a vokális zene fogalmára épülő nyugat-európai zeneelméletheztől és műfajpoétikáktól, hiszen ezekben a logoszt képviselő beszédnyelv a zene lényegéhez tartozott. Csokonai és a magyar literátorok kiindulópontja ezzel szemben mindig a költészet maradt. Ők a líra mibenlétét vizsgálva annak etimológiailag adott eredete miatt jutottak ugyanazokhoz a komponensekhez, mint amit a korabeli zeneesztétikák a zene fogalmában összegeztek. Érdekes például, hogy bár a *Jegyzések és Értekezések az Anákreoni Dalokra* című tanulmányában a *Lyrica Poesis* eredetével kapcsolatban Sulzerre, Ramlerre, (Batteux-re), Marmontelre és Lowth-ra hivatkozott,<sup>385</sup> fentebb idézett keletkezéselmélete mégis leginkább Rousseau-éval mutat rokonságot, aki az empirikus nyelvelméletek szerint ének és nyelvi rendszer genetikus összefüggését hirdette, és miközben a beszéd kezdeteit valamiféle „langue chantante”-ban kereste, az éneket a beszédre próbálta visszavezetni.<sup>386</sup> Csokonainál is mintha ez a kölcsönös egymásrautaltság köszönne vissza, amikor vers és zene eredetét a nyelv keletkezésével kötötte össze.

A Nyugat-Európában vokális zeneként is számon tartott műfajt Csokonai kizárólag énekelt költészetként értelmezte, azaz számá-

<sup>383</sup> Lásd DAHLHAUS, 2004, 14.

<sup>384</sup> HORVÁTH ÁDÁM, 1814, 394–404.

<sup>385</sup> Lásd Csokonai: *Jegyzések és Értekezések az Anákreoni Dalokra* (1803). (In: CS/ Tanulmányok, 2002, 86.)

<sup>386</sup> „Le chant ne semble pas naturel l’homme [...] Le chant mélodieux et appréciable n’est qu’une imitation paisible et artificielle des accens de la voix parlante ou passionnée.” *Dictionnaire de Musique*. In: Œuvres de J.-J. Rousseau 14–15. Paris, 1821, *Chant*. Rousseau zenei nézeteiről és zenei munkásságáról lásd ROBERT, 1939.

ra a szöveg – és ez kézenfekvő, hiszen költő-literátor volt – mindig fontosabb volt a dallamnál, a muzsika mindig a szöveget, a nyelvet szolgálta. Akkor is, ha dallamra írt verseinek metrikája zseniálisan követi a zene ritmusát. A dallamot egyaránt alkalmasnak tartotta verseinek terjesztésére és népszerűsítésére, az antik-időmértékes verselés megkedveltetésére, reprezentációs események ünnepléységének emelésére, vagy akár (helyének megfelelően) a szövegek parodizálására is.

Miként korábban már említettem, az irodalmi műfajok rendszerezése, főleg a lírát illetően, még a 18. század végén is meglehetősen kaotikus volt, és mind Nyugat-Európában, mind hazánkban ki-ki különböző nézőpont szerint alkotta meg saját műfajpoétikáját. Ezek hiányosságaival, illetve egyoldalúságával szembeállítva tervezte Csokonai egy addigiaknál tökéletesebb rendszer megalkotását, amiben a műfajokat Marmontel nyomán nem külső jegyeik, hanem „belső és természeti” jellegük alapján akarta csoportosítani.<sup>387</sup> Ez azonban folyamatos próbálkozása ellenére is csak tervezet maradt, egységes rendszert neki sem sikerült létrehoznia. Gyorsan változó elképzelései mutatják, hogy az újonnan megismert elméleteket milyen intenzíven próbálta felhasználni saját rendszerének megalkotásához.

Az 1802–1803 között keletkezett [*Értekezés az Epopoeáról*] című tanulmányában a régi és újabb tudósok, majd Szerdahely György rendszerezésének rövid ismertetése után<sup>388</sup> öt főnemét különítette el a Poézisnek. Bár az ebben alkalmazott, a műfajok belső tónusán alapuló hangnemi szempont eltörölte a hagyományos műnemeket, ez a rendszer sem a korábbi *Műfajpoétikai feljegyzésekben* írtakkal nem egyezik, sem az 1803-as *Jegyzések és Értekezések az Anákreoni Dalokra* című tanulmányának műfaj-csoportosítását nem fedi. Mivel rendszerezését a tárgy belső tónusára próbálta alapozni, az egyes műfajokat többféleképpen osztályozta, illetve egy-egy műfaj kifejezési módja és tárgya alapján több csoportba is bekerülhetett.

<sup>387</sup> Lásd Csokonai: *Értekezés az Epopoeáról* (1803). (In: CS/*Tanulmányok*, 2002, 41–43.)

<sup>388</sup> „1. Epica, Beszélős; 2. Dramatica, Tselekvő; 3. Lyrica, Éneklő; 4. Didactica, Oktató.” Csokonai: *Értekezés az Epopoeáról* (1803). (In: CS/*Tanulmányok*, 2002, 41–42.)

Az énekelt költészet műfajiságára, mibenlétére vonatkozóan legkorábbi rendszerezését a *Műfajpoétikai feljegyzések*ben találjuk, ám ebben egyrészt még csak az *Epicum* és *Dramaticum* különféle formáit próbálta rendszerezni, és a lírát mint „műnemet” meg sem említette, másrészt a később Éneklő Versezetnek tartott ódát és dalt (cantio) a *Didacticát* kivéve minden más „tónusba” (*Heroica*, [...], *Comica*, *Pastoralia*, *Satyrica*, *Sancta*) felvette.<sup>389</sup> Érdekes viszont, hogy a *Dramaticum*on belül az operát mint zenés műfajt már külön kezelte. (Ezzel egyébként Szerdahely György rendszerét követte, aki *Poesis dramaticájában* [1784] a zenei drámát is bemutatta.)

Az 1802–1803-as [*Értekezés az Epopoeáról*]-ban előbb számba vette Szerdahely rendszerét, majd saját, még megírandó műfajpoétikájának nagyvonalú csoportosítását ismertette meg az olvasókkal. Szerdahely egyrészt a humanitas műfajpoétikái, másrészt Batteux és a német populárfilozófusok nyomán (Marmontel, Mendelssohn)<sup>390</sup> a szívet és a lelket megindító lírai költészet legfőbb sajátosságának azt tartotta, hogy az közvetlenül a szerző érzelmeiről szól. Csokonai ezt a következőképpen interpretálta: „3) *Lyrica*, *Éneklő*, melly tsupán az Indulatoknak kifejezését teszi tárgyúl magának, és ahol a’ Poéta mind a’ maga, mind a’ más’ személlében szólhat, p. o. az Indulatokat vévén fel: *Enthusiasmus*, Hymnus, *Felemelkedett főindulatok*, Odae Héroicae, philosophicae, *Édes lány érzések*, Odae Anacreonticae, Lieder, Dalok, *Furor*; Dithyrambus, ’s a’ t. Ezek mind Muzsikára valók.”<sup>391</sup> Ehhez képest, a költemények „belső természetén” alapuló saját felosztásában a *Didacticát* kivéve sem a műnemek, sem a műfajok hagyományos nevét nem találjuk, azaz a líra és annak műfajai is hiányoznak Csokonai eme vázlatos rendszeréből.<sup>392</sup> Ugyanakkor a majdnem ezzel egy időben keletkezett *Jegyzések és Értekezések az Anákreoni*

<sup>389</sup> Csokonai: *Műfajpoétikai feljegyzések*. (In: CS/*Feljegyzések*, 2002, 269.)

<sup>390</sup> Szerdahely György műfajpoétikájának rövid ismertetését lásd TÓTH, 2000, 49–51 és MEZEI, 1974, 32–34.

<sup>391</sup> Csokonai: *Értekezés az Epopoeáról* (1803). (In: CS/*Tanulmányok*, 2002, 41–42.)

<sup>392</sup> „*Heroica*, Sublimitas, admiratio; *Comica*, *Ridiculum acri mixtum*; *Nativa Candor, simplicitas ingenua*; *Acuta, argutiae, acumen*; *Didactica, utile dulci mixtum*.” Csokonai: *Értekezés az Epopoeáról* (1803). (In: CS/*Tanulmányok*, 2002, 42.)

*Dalokra* című tanulmányában egyrészt amellet, hogy röviden a *Lyrica Poésis* „keletkezés-elméletét” is leírta, Eschenburg nyomán az *Éneklő Versezeteknek* két fő nemét, az *Ódát* és a *Dalt* különböztette meg. „Két fő Nemek van az éneklő Versezeteknek, ahozképest, a’ mint vagy felemelkedik, és magán kívül ragadtatik a’ mi lelkünk, vagy pedig tsak tsendes és kellemetes elborulásba jön az előtte levő tárgy által. Az első esetben, a’ tárgynak nagy és feleséges vólta miatt, érzéseink erősebbek, gondolatink fentebb járnak, melly miatt a’ szók és kifejezések hathatós, szabad, mérész és vakmerő formát és menetelt vesznek magoknak, és a’ Szerző egész meglelkesedésben áll előttünk: így készül az *Óda*, melly alatt az énekeknek fellengősebb nemét szoktuk érteni. Mikor pedig érzéseink lágyabbak, szelídebbek, nyájasabbak; a’ tárgy vagy tsekélyebb oldaláról vevődik fel; ’s annál fogva énkünk is, és előadásunk módja könnyebb és halkábban folyó: akkor az *Óda*’ erejét és magosságát el nem érzjük, és a’ mit készítünk, annak neve nálunk *Dal*, az idegeneknél *Lied*; *Song*; *Chanson*; *Canzone* vagy *Canzonetta*. A’ természet’ látásából indúlt öröömök, a’ nyájjaságnak, barátságának, édes indulatoknak érzése, a’ társasági élet’ vidámságinak kóstolása, az abból származott játék, enyelgés, jó kedv, és felvidulás – ezek a’ Dalnak szokott foglalatjai’ azt mondja Eschenburg. [...] Sok nemei vagynak, valamint az *Ódának*, úgy a’ Dalnak is.”<sup>393</sup> Csokonai tehát az énekelt költészetnek Eschenburg alapján – Kazinczyhoz hasonlóan – két műfaját különböztette meg.<sup>394</sup> És bár ezenkívül, mivel alapvetően a különböző „tónusok” köré rendezte volna a poémákat, a lírai műnemre vonatkozóan nem dolgozott ki semmiféle elméletet, a gyakorlatban az énekelt daloknál ennél jóval több műfajjelzést használt. Megnevezéseiben szükség szerint, illetve gondolatrendszerének éppen aktuális írá-

<sup>393</sup> Csokonai: *Jegyzések és Értekezések az Anákreoni Dalokra* (1803). (In: *CS/Tanulmányok*, 2002, 86–87.)

<sup>394</sup> Vö. „Azt tudakozád, mi a’ DAL? – Szükség, hogy a’ *Gesang*-ot a’ *Lied*-től *chant*-ot *chansonet*-től – a’ *canto*-t a’ *canzonetto*-tól a’ Magyar is megkülömböztesse. Az első harsogó Epopaeákat, magasan repdeső Odákat – az utolsó szerelmes darabokat, nyugodalmas scénákról írt énekeket jelent. – – – Közönséges nállunk *danolni*, *danlani*, melly világosan az obsoletum *dal*-tól jó.” Kazinczy – Aranka Györgynek. Kassa, 1789, július 10. (In: *KAZLEV*. I/395. 221. sz.)

nyultsága alapján a legkülönbözőbb hagyományokat követte. Az anakreontikákat, bordalokat például az antik humanitas poétikái – illetve az ezt (is) közvetítő Szerdahely – nyomán *dithyrambusok*-nak<sup>395</sup> is nevezte. Ugyanakkor, bár a humanitas poétikáinak megfelelően műfajpoétikai tervezetébe az olyan kisebb, népi eredetű műfajokat, mint a szonett, a ritornell vagy a madrigál föl sem vette, amikor például a *Jegyzések és Értekezések az Anákreoni Dalokra* című tanulmányában Guarini révén előkerült a *madrigál* műfaja, Boileau nyomán hosszan leírta és határozott rendszerbe foglalta azt.<sup>396</sup>

A megnevezések eme káoszában, az idő előrehaladtával egyfajta irányultság mégis megfigyelhető Csokonai műfajpoétikájában. Műfajjelzéseinek változása az iskolai poézisoktatásban szokásos meghatározások erősödését, illetve az ezekhez való visszatérést mutatják. A latin humanitas poétikáiban ugyanis, miként azt az 1787-es *Institutiones* vagy Losontzi István 1769-ben, majd 1784-ben kiadott poétikai tankönyve mutatja, a 18. század végére az *óda* ismét a hagyományos görög *dal*, *ének* fogalmán alapuló lírikumot jelentette, és a lantos versek különféle formáit az óda alá rendelték.<sup>397</sup> Fontos azonban megjegyezni, hogy mivel ezekre is erős hatással voltak a korabeli nyugat-európai esztétikai poétikák, áttételesen ezek hatásával is számolni kell. Bár Csokonai Eschenburg alapján megkülönböztette a dalt és az ódát, a nyugat-európai műfajpoétikákban ez az elkülönítés korántsem volt általános. Sőt Marmontel, akit Csokonai szintén követni akart saját műfaji

<sup>395</sup> A *dithyrambus* Vossiusnál Bacchus tiszteletére énekelt ének. Ahogy az epikusok a Múzsákat, úgy a dithyrambikusok Bacchust invokálták. (Lásd TÓTH, 2000, 199–201.)

<sup>396</sup> „A’ Madrigálokban, melly versezet neme közép a’ Lyrica, és Epigrammatica poésis között, és a’ mellyet olly elmésen határoz meg Boileau, legelsőnek tartja Baillet a’ Marini’ verseit.” Csokonai: *Jegyzések és Értekezések az Anákreoni Dalokra* (1803). (In: CS/Tanulmányok, 2002, 100.)

<sup>397</sup> Lásd TÓTH, 2000, 41. 212–215. Ezt az általános ódafogalmat használta 1817-es *Analiticájában* Verseghy is, aki látszólag egymásnak ellentmondóan osztályozta a lírai műfajokat. Előbb ugyanis Voss és La Nauze nyomán négy alaposztályát különböztette meg a lírának (himnusz; óda; ének/dal/nóta; idill – lásd VERSEGHY, 1817, III/7, 752), később a lírai költészet sajátos műfajainak csak az ódát és a dalt tekintette, majd a himnuszról beszélt úgy, mint az óda egyik fajtájáról.

rendszerének kidolgozásában, határozottan kijelentette, hogy a daloknak nincs önálló karakterük,<sup>398</sup> az óda pedig nézete szerint a régiéknél a dal, a himnusz és az ének volt, azaz az éneket egyértelműen az óda alá sorolta. Ugyanígy, Marmontelhez hasonlóan a dalok minden formáját Sulzer és Gottsched is az óda részének tekintette, és a két műfajt nem különítette el egymástól. Igen beszédes az is, hogy a 18. század közepétől megjelenő zongorakíséretes dalalbumok címében szinte mindenütt az óda műfajjelölést olvashatjuk.

Az *óda* fogalmát tehát a század végén amellet, hogy az a líra egyik műfaját is jelentette, a lírai költészet szinonimájaként használták. Csokonai valószínűleg ezért nevezte egyszer ódának, máskor pedig dálnak anakreontikáit, illetve az 1802-es *Új Katalógusban* ezért hagyhatta el teljes egészében a dal jelzést. Így az *Egy Bétsi Magyar Gavallér* az 1795-ös Első Katalógusban még „Dal”-ként, az 1802-es Új Katalógusban már „Oda”-ként szerepel. Ugyanígy járt el az *Egy Violához, A' feléledtt Pásztor; a Habozás, a Miért ne innánk?* és a *Bakhushoz* esetében is.

Ezt a kaotikusságot tovább növeli, hogy a Nyugat-Európában elsősorban zenei műformaként aposztrofált megnevezéseket Csokonai irodalmi műfajként alkalmazta, miként tette ezt például a *kantátával*<sup>399</sup> és a *dallal*. Igaz ugyan, hogy a *dalt*, ami Nyugat-Európában kontextustól függően zenei és irodalmi műfaj egyaránt lehetett, Eschenburg nyomán a „dallásra szánt” *lyrica éneklő* egyik műfajának tekintette, gyakorlati munkásságában mégis egyértelműen szövegműfajként használta. Ehhez hasonlóan az *óda* megnevezéssel sem utal a *lyrica poesis* adott darabjának énekelt vagy nem énekelt voltára. Ezt a szerepet a versek feletti vagy a címjegyzékekben olvasható *ária, nóta* jelzések töltik be, melyek minden esetben vokális zenei darabot jelölnek. A duetto helyett használt *kettős dal* éppúgy, mint a *kantáta*, zenei és irodalmi

<sup>398</sup> „Elle n'a point de caractere fixe, mais elle prend tour-a-tour celui de l'épigramme du madrigal, de l'élégie, de la pastorale, de l'ode meme.” (Idézi MEZEI, 1974, 158.)

<sup>399</sup> A *kantáta* librettóként természetesen a nyugat-európai irodalmakban is szerepelt, de hangsúlyozottan megzenésítésre szánták, azaz egy zenei műfaj szövegműveként tekintettek rá.

rendszer között mozog. A műfaj neve zenei fogantatásra utal, vagy legalábbis zenei előadásra szánta a költő, ám a dalhoz hasonlóan szövegversként is funkcionálhatott.

Az *ária* és *nóta* megnevezésben Csokonai a korabeli értelmezési horizontot követte, azaz a *nóta* számára is egyrészt a kis ambitusú, páros lüktetésű régi magyar énekhagyományt, másrészt a műzenei eredetű, de a korban igaz magyarnak tartott verbunkost jelentette. Ezzel szemben az *ária*, *arietta* a nyugati, műzenei jellegű, alapvetően nagy ambitusú, páratlan lüktetésű, általában szólóénekekre írt hangszerkíséretes műdal. Bár az *ária* vagy *nóta* megnevezést a 18. század végén még korántsem alkalmazták következetesen, hiszen a közönség gyakran nevezett *nótának* mindenféle énekelt verset, akár külföldi, műzenei, akár régebbi magyar eredetre mutatott, Csokonai az *ária* és *nóta* tudatos megkülönböztetésével mindig egyértelműen jelezte, hogy a magyar hagyományt kívánja-e folytatni, vagy a nyugati műdalok mintájára írja énekét. Míg a *Mohácsi*, *Török* vagy *Rákóczi Nótára* írt énekeivel<sup>400</sup> a régi magyar énekköltészethez kapcsolódott, addig például az [*Életem mái / Komor óráji*] *áriájával*, illetve *kettős duettóival* a korabeli külföldi énekelt dalköltészetet idézte. Az érzékeny dalok esetében a költő azzal is tudatosan elhatárolódott a korábbi *nótahagyománytól*, hogy ezeknél a *dal/óda* műfaj-meghatározás mellett fokozatosan elhagyta a „*nota*” jelzést. Autográf katalógusán például a *Dafnis Hajnalkor*, amit Gáti István mint „esméretes szép Énekre 's Nótára készített” verset méltatott,<sup>401</sup> „csak” *Dalként* szerepel. Ugyanígy járt el a *Chloé Dafnishoz*, a *Melitesz Rozáliához*, a *Szerelmes Fogadás* vagy a *Szerelmes Panaszok* esetében is. Gyakran egy-egy versen belül is megfigyelhető a váltás. A *Feredés* 1795-ös „Dal. *Nota.*” meghatározása 1802-re „*Originalis Odára*”, illetve „*Originalis Cantátára*” módosult.

Csokonai pragmatizmusa eme műfaji kaosz ellenére túlmutatott az elméleti nehézségeken, hiszen a költemények szerkezeti megkomponálásánál mindig figyelembe vette, hogy az adott darab

<sup>400</sup> A' Mohácsi Nótára az *Eggy kesergő Magyarot*, Török Nótára a *Felvidulást* írta, a *Rákóczi Nótára* pedig az „eredeti” Rákóczi Nótát parafrázeálta a *Culturában*. A Rákóczi nóta családfájáról lásd DOMOKOS, 1980.

<sup>401</sup> GÁTI, 1802, 14.

megzenésítve vagy pusztán szöveggént lát-e napvilágot. Szándékától, illetve az adott vers kon- és paratextusától függően gyakran változtatott a szövegek struktúráján. Míg például az éneklésre szánt *Muzsikális Gyűjtemény*ben a zenei szöveget és szerkezet kívánalmának megfelelően megismételtette a versek strófáinak második felét,<sup>402</sup> addig a kotta nélküli szövegkiadásokban egyrészt elhagyta ugyanezen költemények sorismétléseit, másrészt a csinosabb ízlésnek megfelelően apróbbra tördelte a versszakokat.

Csokonai elméleti hozzáállása az énekelt költészethez meglehetősen gyakorlatias volt. Gyakorlatias abban az értelemben, hogy a zenét kifejezetten a poézis és a nyelv szolgálójaként tartotta számon. Mivel alapvetően ez a hasznosságelv határozta meg egész énekelt költészetét, a következőkben a költő erre vonatkozó intencióit veszem számba.

## 4. Csokonai énekelt költészetének pragmatizmusa

### 4.1. A MAGYAR NYELV ÉS ZENE ÜGYE

Csokonaiiban az 1800-as évek elejére megfogalmazódott, hogy egész költészetével – énekelt költészetével is – a magyar nyelv és zene ügyét, illetve mindenekelelt a magyar hazát kívánja szolgálni. Ekkorra a tudós hazafiság vállalása már olyannyira meghatározta gondolatvilágát, hogy a muzsikát is elsősorban mint a magyar nyelvű költészet legfőbb segítőjét és hathatossá tevőjét tartotta számon, és kulturális regisztertől függetlenül, énekelt költészetével is egyre inkább a magyarság ügyét képviselte. A magyar (nyelvű) hagyomány megmentése miatt propagálta a dalgyűjtést, a verbunkos zenét szintúgy a benne fellelhető magyar karakter miatt, sőt anakreontikájához is a magyar nyelvű antik-időmértékes verselés megkedveltetésére keresett komponistát.

<sup>402</sup> Csokonai eme gyakorlata korántsem volt egyedülálló a korban, hiszen az énekelt dalok írásakor literátoraink természetes módon folytatták a gáláns-rokokó énekköltészet ama hagyományát, mely a dallam kívánalmainak megfelelően (illetve sokszor tetszőlegesen) szükség szerint megismételtette az adott sorokat.

Csokonai a korabeli általános nézet szerint<sup>403</sup> magyarnak tartott bármely énekes művet, melynek vagy a szövegírója, vagy a zeneszerzője, vagy a témája magyar volt. Ezt egyik Kazinczynak címzett levele is világossá teszi: „Seyfriednak a ’ Virág ’ Csehihez való Ódájára szerzett muzsikáját, az Eredetiben, méltóztassa a’ Tekintetes Úr nékem megküldeni; és ha még más muzsikális Darabok is volnának a’ Tekintetes Úr’ kezénél, a’ mellyeket vagy Magyar componált volna, vagy hozzájok Magyar Vers volna készítve.”<sup>404</sup>

A magyar dalhagyomány megőrzése miatt volt lelkes propagálója a dalgyűjtés gondolatának is, melyet hazánkban Herder nyomán először Révai Miklós hirdetett meg 1782-ben a *Magyar Hírmondóban*. Bár a régi énekek elsősorban nyelviségük miatt érdekelték a literátorokat, fokozatosan a szövegekhez tartozó dallamok is előtérbe kerültek.<sup>405</sup> A „népdal” fogalmát herderi értelemben használták, azaz legfőbb kritérium az volt, hogy abban a nép saját természetét, gondolkodásmódját, nemzeti érzéseit és

<sup>403</sup> Döbrentei Gábor még az 1820-as években is meglehetősen egyedül állt ama nézetével, mely szerint magyar énekes játéknak csak magyar szerzőjű és témájú darab tekinthető. Vö. „Ha D[öbrentei] Úr csak azt nevezi magyar eredeti énekes játéknak, mellynek mind költője s muzsika szerzője magyar nevű, mind pedig tárgya magyar történeti, úgy eddig nincs eredeti Operánk, sőt a legújabbat, *Béla futását*, sem lehet annak nevezni, mert költője Kotzebue volt.” Mátray Gábor: *A Muzsikának Közönséges Története* (1828). (In: MÁTRAY, 1984, 139.)

<sup>404</sup> Csokonai – Kazinczy Ferencnek. Debrecen, 1804. február 14. (In: CS/Levelezés, 1999, 289.)

<sup>405</sup> Kreskay Imre írta: „[...] ohajtanám én, és méltó-is volna, hogy valaki ama, külömféle tárgyoknak dallamokra tett elmésebb Magyar Énekeket öszveszedné, és a’ mindent feledékenysébe temető időnek koporsójából kimentené.” Ennek megfelelően az 1788-ban összeírt *Magyar Ódák avagy Énekek* című gyűjteménye (OSZK Kézirattár, Quart. Hung. 2197) is szinte kizárólag korabeli énekelt versek szövegeit tartalmazza (Kreskay, Verseghy, Ányos, Horváth Ádám, Amade). A régi énekeket szavaik, kifejezéseik miatt Verseghy is értékesnek és megmentendőnek tartotta. *Parnassusa* előszavában a „már egisz világ előtt meg-avúlt Éneketskékért” azzal kért bocsánatot a kegyes olvasótól, hogy „né-mellyeket vagy a magyar nyelvnek gyakorlásáért, vagy a régi vers-szerzőknél találkozó külömbféle indulatoknak magyarázásáért magam szereztem [...] sokat egy két szebb versért, vagy ékes, és a vers-szerzőknél szokott szöllásért tsonkítás nélkül könyvembe helyeztettem.” VERSEGHY, 1781, 2a. (3. o.)

sajátosságait fejezze ki.<sup>406</sup> „Népdalok” ilyen értelemben nem csak a nép körében keletkezettek, de nemzeti költők is írhattak „Volkslied”-eket. Herder szerint a „nemzeti gondolkodásmódot a népdalok ma még élő maradványaiban, a városok és vidékek egyszerű emberei körében, az utcákon, a sikátorokban és halpiacokon, a vidéki lakosság tanulatlan kördalaiban kell keresni.”<sup>407</sup> Herder eme gondolatát visszhangozta például Csokonai azon felhívása, melyben – Révai nyomán<sup>408</sup> – a köznép körében magyar nyelvű énekek gyűjtésére buzdított: „Hogy sok jó Magyar szavaink némely jó Magyarok előtt is esméretlenek [...] Magyarjaim! Literátorok! Ne csak a külföldi írókat olvassátok, hanem keressétek fel a rabotázó együgyű Magyart az ő erdeiben és az ő Scytha pusztáiban, hányjátok fel a gyarló énekes könyveket, a veszekedő Prédikációkat, a szűr bibliopóliumon kiterített szennyes Románocokat, hallgassátok figyelemmel a danoló falusi leányt, és a jámbor puttonost; akkor találtok rá az Árpád Szerencsi táborára, akkor lelítek fel a nemzetnek ama mohos, de annál tiszteletesebb maradványit, amelyeket az olvasott és utazott uracskáknak társaságában haszontalan keresnétek.”<sup>409</sup>

Hogy Csokonai a „népdalokban” a népi, paraszti hagyomány helyett még mennyire az ebben fellelhető magyar karaktert tartotta fontosnak, azt jól mutatja a költő ama Kazinczynak írott levele, melyben arról beszélt, hogy: „Ódáim 2. könyvében [...] írok egy Praefatiót a’ Volksliedekről ’s azoknak különböző Natióknál

<sup>406</sup> „Hát a németeket avagy szükség-é előhoznom? holott mindenenk, valakik ezeknek nevezetesebb könyveiket olvasták, gyakorta észrevehették, minemű nagy becsben légyenek nálók a régi német históriás, mesés s több afféle énekek. Ki nem tudja, mint kapnak ők a köznépnek szájában forogni szokott régi verseken, melyeknek Volkslieder a nevezetek?” Révai Miklós: *Felhívás régi költői emlékek és népdalok gyűjtésére*. (Magyar Hírmondó 1782. jan. 16. In: MAGYAR HÍRMONDÓ, 1981, 361.)

<sup>407</sup> STROBACH, 1988, 204.

<sup>408</sup> „A közénekekben pedig, amelyeket ha az egész hazából együvé küldendének, a külömb-külobm vidékeken lakóknak külömböző szó ejtéseket, természetindulatokat gyönyörködve csudálhatjuk.” Révai Miklós: *Felhívás régi költői emlékek és népdalok gyűjtésére*. (Magyar Hírmondó 1782. jan. 16. In: MAGYAR HÍRMONDÓ, 1981, 370.)

<sup>409</sup> Csokonai: *Jegyzések és Értekezések az Anákreoni Dalokra* (1803). (In: CS/Tanulmányok, 2002, 91.)

való Karakteréről 's Mustráiról.”<sup>410</sup> A dalok gyűjtésének – valószínűleg Horváth Ádám hatására – maga Csokonai is nekilátott. Erről 1798-ban így vallott Aranka Györgynek: „Régibb és újabb magyar népbéli dalok. (Volks-Lieder); mellyeket más csinos nemzeteknek példájára, imitt amott, kézírásokból és hallomásból öszveszedvén, az elveszéstől megmenteni kívánt Cs. V. M. – Van már ilyen mindenes nóta mintegy 300.”<sup>411</sup> Dalgyűjteményéből (amennyiben létezett) csak egy kezdősor-mutató maradt fenn, ám az e töredékből is kitetszik, hogy a korabeli népdalfogalom szerint számára is a régiség és a magyar nyelvűség jelentette a „Volksliedet”, sőt mindehhez lehetősége szerint még a magyar, azaz a verbunkos zenét is társította. Gyűjteményében kivétel nélkül 18. század végi divatos klasszikus és verbunkos dallamokra írt érzékeny énekeket jegyzett le.<sup>412</sup> A fennmaradt kezdő sorok: „*Beh csendes élete;*<sup>413</sup> *Bús Szívem sebeit ha számlálom; Bús Szívem öröme mit habozol;*<sup>414</sup> *Zefir a vad Liget mellett; Búmat gondomat;*<sup>415</sup> *Szívemen nincs Lárva; Ártatlan vígasság mit vétettem; Jaj mint jártam egy szerentsétlen estve; Mi hasznát vettem;*<sup>416</sup> *Míg súgva kóvályog az Estveli szél (Verseghy);*<sup>417</sup> *Nincs szebb vígság mint egymást szeretni.*”<sup>418</sup> Az énekek közül hatnak a melódiája is fennmaradt. A *Zefir a' vad liget mellett* és a *Búmat gondomat* kezdetűeknek a dallama az MTAKK K 672/1, 31a–32b ívén Csokonai saját

<sup>410</sup> Csokonai – Kazinczy Ferencnek. Debrecen, 1804. június 14. (In: CS/Levelezés, 1999, 300.)

<sup>411</sup> Csokonai – Aranka Györgynek. Nagybajom, 1798. augusztus 4. (In: CS/Levelezés, 1999, 88.)

<sup>412</sup> Vö. Révai Miklós a beküldött „népdalokról” írta: „A szerelmesekből ha mi szépet foglalnak magokban, megtarthatjuk, mivel többire érzékenyebbek, és mindenkor kiható tüzrel s egyszersmind édességgel is inkább kedveltetik magokat; a mocskosát és fertelmeset minden bizonnyal elhagyjuk, hogy botránkozást ne szerezzünk az ártatlan erkölcsökben.” Révai Miklós: *Felhívás régi költői emlékek és népdalok gyűjtésére.* (Magyar Hírmondó 1782. jan. 16. In: MAGYAR HÍRMONDÓ, 1981, 369–370.)

<sup>413</sup> Dallamát lásd BARTHA, 1935, 52. sz. 120–121. o.

<sup>414</sup> Dallamát lásd ŐÉ 55. sz.

<sup>415</sup> Dallamát lásd BARTHA, 1935, 90. sz. 162–163. o.

<sup>416</sup> Dallamát lásd BARTHA, 1935, 47. sz. 116–117. o.

<sup>417</sup> Dallamát lásd Verseghy Ferenc: *Rövid Értekezések a' Muzsikáról. VI. Énekek.* (Béts, 1791) és *Magyar Museum* 1792. (MAGYAR MUSEUM I., 2004, 472–475.)

<sup>418</sup> A kezdősor-mutatót lásd MTAKK K 672/IV, 76b. (In: CS/Feljegyzések, 2002, 221.)

kezü lejegyzésében is megtalálható,<sup>419</sup> másik négy dallama pedig korabeli énekeskönyvekben lelhető fel.

A dalgyűjtés mellett Csokonai az énekes játékok és az érzékeny énekelt dalok írásával is a magyar nyelv ügyét kívánta szolgálni. Tudjuk, hogy színművek fordításának és írásának is ama hazafiúi buzgalomból látott neki, mely az akkor alakuló magyar nyelvű színjátszást akarta segíteni.<sup>420</sup> A bécsi *Magyar Hírmondó* felhívására azonnal nekifogott a fordításnak, és 1793-ban már tizenhat „Comoedia” küldését ajánlotta a Társaságnak.<sup>421</sup> Bár ezekről a (tervezett) darabokról semmit sem tudunk, fennmaradt színművei és fordításai alapján nyilvánvaló, hogy az énekes játékokat sokkal jobban preferálta, mint a prózai darabokat. Színművei mind tartalmaznak dalbetéteket, illetve A’ *Varázssíp* esetében ő maga már kifejezetten csak az áriák fordításával foglalkozott, a prózai részek kidolgozását tanítványaira hagyta. Az énekes játék zenei betétei miatt, tulajdonképpen stíluszintjétől függetlenül a kor egyik legnépszerűbb műfaja volt, és magyar nyelvűek írása vagy fordítása éppúgy hazafiúi kötelességnek számított, mint bármilyen más irodalmi művé.<sup>422</sup> Ezek írásának leggyakoribb és legegyszerűbb

<sup>419</sup> A lap korabeli énekek dallamait tartalmazza. A fentiekén kívül a következők találhatóak még rajta: *Még meg sem alkudátok; Im koporsód ajtajánál áll hiv szeretőd (Ányos Pál); Ha keress nálam állandóságot megszalod magadat igen nagyon; Jer kit mérges gondok rágnak (Csokonai).*

<sup>420</sup> „Mi haszna a komédiákban az egész nemzetségnek? micsoda dicséretire szolgálhat ez az országnak? [...] Nem hatalmas eszköz-é ez a nyelvnek bővítésére, annak szépítésére, elevenítésére? [...] Ezenkívül [...] mely erős eszköz sok nemes indulatoknak a szívbe való öntésére!” (*Magyar Hírmondó* 1785. szept. 21. In: *MAGYAR HÍRMONDÓ*, 1981, 415.)

<sup>421</sup> Lásd Csokonai levelét a pesti magyar színtársulatnak. Debrecen, 1793. május 10. (In: *CS/Levelezés*, 1999, 18.)

<sup>422</sup> „Énekesjáték czimét egyet se találnak a’ tisztelt tagok alább kijelölve. Az illetet francziából, olaszból, vagy németből fordítani akaró maga válassza azt, mellynek musikája épen leginkább kedveltetik. A’ textus értelme fordításával is hol a’ két nyelv különböző méreteke, tulajdona úgy kívánja, szabadabban bánhat, mert itt mértékre, jó hangra egyszersmind kelletvén vigyázni, a’ textushoz szoros ragaszkodás bénaságot szülne. De az énekek a’ musikai compositióhoz egész hivséggel simuljanak, a’ mennyire csak lehet mértékben ’s kedves rimváltással tétessenek, válogatott ’s éneklésre könnyű folyamatu szavakkal bájolókká.” Döbrentei Gábor – Kazinczynak. Buda, 1831. jún. 2. (In: *KAZLEV*. 7196. sz.)

módja az volt, hogy prózai színművekbe énekbetéteket tűzdeltek. Egy-egy színműhöz eredeti alkotásokat is készíthettek, de sokszor inkább már meglévő, közismert dallamokat, dalokat alkalmaztak.<sup>423</sup>

Az énekes játékok sorsát Csokonai a kezdetektől nyomon követte. Az első magyar énekes játékot, az 1793-as *Pikkó herceget* éppúgy ismerte,<sup>424</sup> mint Mozart–Schikaneder *Varázssípját*, melyet Pesten 1795-ben mutattak be először. Amikor színműveiben dalbetéteket alkalmazott, akkor a kollégiumi színjátszás populáris hagyománya mellett – mely szintén használt énekes betéteket – a korabeli énekes játékok divatját is követte. Saját színműveit kulturális regisztertől és használatától függetlenül egytől egyig énekes játékként írta meg. Így nemcsak a nagyközönségnek szánt *Tempefői*ben, de a kollégiumi előadásra készült *Culturában*, *Gerzsonban* és *Karnyónéban* is alkalmazott zenei betéteket.

Műfajukat tekintve a színművek énekbetétei, viszonylagos önállóságuk miatt, összerosódtak a korabeli énekelt dalirodalommal. A dalbetétek könnyen válhattak önálló dallá, illetve az eredetileg önálló dalként megírt énekeket gyakran alkalmazták utólag színművek betétdalaként. Csokonai például a *Tempefői* első jelenésének duettjét később *Víg élet a' Parnasszuson* címmel, a *Karnyóné [Szeme nem sír; mégis nedves]* kezdetű betétdalát pedig *Egy fiatal házósulandónak habozása* címmel az Ódákban is közreadta. Ugyanígy a *Culturában* Petronella áriájaként szereplő éneket *A' búkkal küszködő* címen előbb a Diétai Magyar Múzsában, majd az Ódákban közölte. A *Siralom* esetében viszont épp fordítva járt el – ebben az esetben a vers utolsó három strófáját később Fenekes nótájaként adatta elő a *Culturában*.

<sup>423</sup> Vö. „[...] a Pesten létező magyar színjátszó társaság számára lefordítám [...] 1814-ben a »Kínzó torony« (Der Hungerturm) 3 fvsos színjátékot, melyhez egyes dalokat is szerzettem 's magam hangszeresítettem; [...] 1812–1813-ban a' pesti magyar Színésztársaság részére Cserni György czímű énekes színjátékhoz tartozó dalok zenéjét részint magam szerzém, részint ismeretes melódiák után alkalmazám, 's íráom egész hangászkarra.” *Mátray Gábor önéletrajza* (1841). Részleteket közölt belőle Várnai Péter: *Egy magyar muzsikusa a reformkorban* (1954) című írásában. (In: MÁTRAY, 1984, 372.)

<sup>424</sup> A darabról bővebben lásd NÉMETH, 1987, 21–23.

Énekes játékok, illetve énekelt dalok írásával és fordításával Csokonai éppúgy a magyar nemzet és nyelv ügyét akarta szolgálni, mint bármelyik más tudós magyar hazafi. Az idő előrehaladtával egyre fokozódott ebbéli szándéka, és dallamra írt érzékeny dalait az 1800-as évek elejétől már egészen ennek a célnak szentelte. Bár mindenféle stílusú, általa arra alkalmasnak, nem utolsósorban „érzékenynek” tartott dallamra írt verset, mivel számára a zenében a verbunkos testesítette meg a nemzeti karaktert, igyekezett a magyar nyelv szolgálatát a magyar zene ügyével összekötni, és egyre inkább verbunkos dallamokkal párosította költeményeit. Igaz, a verbunkos dallamok erőteljes díszítése miatt kezdetben (1797/98-ig) meglehetősen szabad prozódiajű verseket írt, később, miután a metrikában elegendő jártasságot szerzett, zseniális ritmikai készségének már a magyar zene koloratúrás jellege sem okozott problémát, sőt olyan remekművek születtek, mint például a századvég slágerévé vált [*Földiekkel játszól*]. Hogy verbunkos dallamokhoz jusson, újra és újra kereste a kapcsolatot Szerelmehgyi Andrással, Lavottával és Kossovitscsal (próbálkozásai sajnos meglehetősen sikertelenek voltak). Fentebb idézett levelében is azért kért magyar darabokat Kazinczytól, hogy azokat *Muzsikális Gyűjteményének* folytatásába, „mellynek 1 Heftje már Bétsben pompáson jött ki”<sup>425</sup> bétegyje.

Bár kétségtelen, hogy virtuóz verselési képességének köszönhetően a verbunkos dallamokra elsőként Csokonai írt tökéletes trocheusokat, ama kijelentése, mely szerint a magyar zene a magyar nyelvű antik-időmértékes verselésre is alkalmas (igaz, sohasem fejtette ki, hogy itt konkrétan milyen sor- és strófaformákra gondolt), meglehetősen propagandisztikusan hat. A *Lilla Előbeszédében* így fogalmazott: „a metristákra nézve, talán annyiba jó, hogy a’ régi görög és Római kóták elvesztek, mivel a’ Muzsikát is görög verbunkra és Római mínétre vévén, most már barbarusoknak kiáltanának bennünket, ha Lavota Úrnak Magyarjait kedvelenők.”<sup>426</sup> Ez az elszólása azonban valószínűleg csak a verbunkos zene iránti rajongásából fakadt, hiszen a néhány dallammal együtt

<sup>425</sup> Csokonai – Kazinczy Ferencnek. Debrecen, 1804. február 14. (In: CS/Levelezés, 1999, 289–290.)

<sup>426</sup> Csokonai: *Előbeszéd a Lillához* (1803). (In: CS/Tanulmányok, 2002, 85.)

fennmaradt antik-időmértékes versének prozódíája nyilvánvalóvá teszi, hogy ez a vágya sohasem valósul(hat)ot (volna) meg.

#### 4.2. AZ ANTIK-IDŐMÉRTÉKES KÖLTEMÉNYEK MEGKEDVELTETÉSE

Csokonai az antik-időmértékes versek éneklését is az *utile et dulce* nevében, elsősorban tanítói célzattal propagálta. Kifejezetten tanító-terjesztő szándékkal, a „Görög szabású Rhythmusok Mennyei hármóniájának” megkedveltetésére akarta „Anakreon Párisi pompás kiadása szerint Nótákra szabott Dalokkal”,<sup>427</sup> azaz kottákkal közreadni Anakreon-fordításait. „Vajha én, Hazánknak olyan Componistájára találhatnék, a’ ki egy Magyar Anákreontismust Muzsikára vévén, vélem és Magyarimmal közelebből tudná ’s kívánná éreztetni a’ Görög szabású Rhythmusoknak Mennyei hármóniáját!”<sup>428</sup> – írta az *Anakreoni Dalokra szerzett Értekezésében*. Ugyanebben a jegyzetben az általa ismert követendő példákat is felsorolta: „Rousseau [Lásd az ő *Dictionarium Musicumát*, ’s a’ hozzá ragasztott Kótákat], a’ ki maga is mester volt a’ Muzsikában, próbát tett e’ részről nevezetesen a’ Pindarus’ Ódáira: Nálunk *Seyfried* [Esméretes az ő Csehihez írott Dalja, melly így kezdődik: *Tölem Barátom messze vagy* ’s a’ t. Ebben a’ Dalban, a’ mint tudjuk, nints az úgy nevezett Kádentzia; még is jól megy rá a’ muzsika, ’s ő is a’ muzsikára.]<sup>429</sup> is úgy készített egy muzsikai szerzeményt a’ Virág Benedek’ Jámbusos énekére. Így lehetne a’ Görög mértékű Verseknek, a’ nép előtt betset és kedvességet szerezni!”<sup>430</sup>

Csokonainak eme erősen pragmatista nézete, mely az éneklésben a „görög harmóniák” megkedveltetésére is lehetőséget látott, az iskolai poézisoktatás Honterus-féle gyakorlatában (is) gyökereshetett. A [*Midőn iszom borotskát*] elemzésekor azonban előtű-

<sup>427</sup> Csokonai: *Anakreoni Dalok* előbeszéde (Bécs, 1803, megjelent 1806, III–IV.)

<sup>428</sup> Csokonai: *Jegyzések és Értekezések az Anákreoni Dalokra* (1803). (In: *CS/Tanulmányok*, 2002, 92.)

<sup>429</sup> Tóth István: *Áriák és Dallok* (MTAKK RUI 8r. 63, I/141. sz.)

<sup>430</sup> Csokonai: *Jegyzések és Értekezések az Anákreoni Dalokra* (1803). (In: *CS/Tanulmányok*, 2002, 92.)

nik, hogy mindezt inkább propagandisztikus célzattal mondta, hiszen ennek a *Klavierliedek*nek már semmi köze sincs a humanista-metrikus ének antik verslábakat tanító gyakorlatához. Az autográf tisztázatban is fennmaradt anakreontikájánál<sup>431</sup> a dallam esetlensége és a szótagszámhibák arra mutatnak, hogy Csokonainak nemhogy megfelelő komponistát, de megfelelő dallamot sem sikerült találnia. A [*Midőn iszom borotskát*] dallama ugyanis, mivel a költő nem felütéses jambusdallamot választott, egyrészt nem követi a szöveg jambusi sorait, másrészt a dallam főhangsúlyai gyakorlatilag 4+3-as ütemhangsúlyos osztásúvá teszik a szöveget. A dal kottaképe arról tanúskodik, hogy ebben az esetben Csokonai számára a prozódiai egyeztetésnél sokkal fontosabb volt az 1799-es párizsi kiadás precíz követése, melyben a négy kottamelléklet alatt (Gosséc, Méhul, Le Sueur és Cherubini zenéjével) előbb a görög eredetit, majd a latin és francia fordításokat közölte a szerkesztő. Csokonai a kotta alá szintén csak a görög szöveget írta be, a magyar fordítás eztán következik. A dallamokat mégsem a párizsi kiadásból vette – a magyar zene propagálása miatt inkább a helyes prozodiáról is lemondott, de külföldi dallammal nem párosította fordítását.<sup>432</sup>

Csokonai legújabb ismereteit (Rousseau, Seyfried) ebben az esetben is úgy használta fel saját elméletének igazolására, hogy valószínűleg sem a hivatkozott darabok kontextusát és keletkezési körülményeit nem ismerte, sem magukat a darabokat nem tanulmányozta behatóbban. Két példájának zenéje ugyanis jellegét tekintve ellentétes egymással. Míg Rousseau a humanista-metrikus énekhagyomány szerint, ütemvonalak nélkül, az antik-időmértékes verslábak hosszúságviszonyait követve komponált darabot Pindarosz egyik ódájára, addig Seyfried Virág Benedek jambusos énekét úgy szorította a modern metrikus zene ütemhátárai közé, hogy a jambusokat figyelmen kívül hagyva teljesen átütömezte a verset.<sup>433</sup>

<sup>431</sup> MTAKK K 668, 23b–24a. [*Midőn iszom borotskát*]

<sup>432</sup> A [*Midőn iszom borotskát*] kottáját lásd a 42.a., prozódiai elemzését a 42.b. mellékletben.

<sup>433</sup> A Seyfried–Virág darab kottáját lásd az I. mellékletben.

Mivel Csokonai antik-időmértékes versei mind szövegversként készültek, a dallamok semmilyen módon nem befolyásolták a költemények eredeti metrikáját: utólagos párosításukkal viszont – Csokonai szándékához mérten paradox módon – gyakran átütemezték azt. Úgy tűnik, hogy Csokonait (saját írásainak ellentmondva) valójában nem érdekelték a görög metrumok megzenésítésének és/vagy terjesztésének prozódiai problémái. Sokkal inkább a költemények énekkel való népszerűsítésének a lehetősége, illetve a tudós hazafi pozíciójából megkívánt beszédmód miatt propagálta az énekelt költészet illetően hasznosságát is.

#### 4.3. TERJESZTÉS ÉS NÉPSZERŰSÍTÉS, AVAGY AZ OLVASÓKÖZÖNSÉG MEGNYERÉSE

Csokonai – tudós hazafisága mellett – a korabeli társasági divatnak is eleget téve, azt kihasználva, költeményeinek terjesztése érdekében alkalmazta klavírra érzékeny dalait. Ebbéli pragmatizmusa ama régebbi énekköltészeti hagyományban gyökerezhetett, mely a dallamban mindenekelőtt az egyszerű és gyors terjesztés legfőbb eszközét látta.

Az Első Katalógus bejegyzése szerint – nyilván a későbbi felhasználás szándékával – már pályája elején összegyűjtötte Pleyel, Scheidler, Kellner és Bengráf műveit.<sup>434</sup> 1794 őszén arról tájékoztatta a *Bétsi Magyar Mercurius* és a *Magyar Hírmondó* Érdemes Olvasó Publikumát, hogy *Elegyes Munkái* között lesznek „sok Áriák, Menuetto, Stajer, Lengyel, Magyar, Török, 's a' t. Noták, musikai Kótákkal,” sőt lesznek benne „Clavirra való Kótázások

<sup>434</sup> Az autográf kézirat 30b ívén (MTAKK K 679/II.) a következő olvasható: „Az elsőtől [ti. darabtól] fogva a' 24dikig van a' Pleyel Melódiái között. A' 24 fogva a' 31dikig a' Scheidleréji között. A' 32–42-ig van a' Kellneréji között. A' 43–54-ig pedig a' Bengraféi között.” A kéziratív fotokópiáját lásd CS/*Pótkötet*, 2012, 407–408.

A hozzáférhető dallamok és szövegek összevetése alapján helyesbíteniünk kell Szilágyi Ferenc ama megállapítását, miszerint a jegyzékben felsorolt darabok mind „musikai koták”-ra készültek volna. Inkább arról lehet szó, hogy a költő, akár muzsikára való átdolgozás, akár rendszerezés miatt, ezeket a szövegeket az említett szerzők kottái között tartotta. (Lásd CS/*Költemények*, I, 210.)

is”.<sup>435</sup> 1796-ban a *Diétai Magyar Múzsza* előbeszédében szintén olyan híradást tett, hogy: „ha az Érdeemes Olvasó Urak és Aszszonyságok közül némellyek, az ezen írásba előforduló Dalok kótáját magok multságára meg kívánják szerezni, kész szívességgel fogok szolgálni azokkal is a jövőben: mert Hazánkban még muzsikához való typográfia nem lévén, rézre kell metszeni a kótákat, az pedig időbe is, költségbe is sokba kerül”.<sup>436</sup> Csokonai az olvasóközönség megnyerése érdekében klavírra alkalmazott darabjait nem csak az azt megrendelőknak szándékozott adni, de egyéb előfizetőinek is ajándékozott belőlük. Ezt az 1802-es előfizetési felhívásában az alábbi módon tette közzé: „A ki 10 exemplárra Praenumerál: egyet a szokás szerint ajándékba fog nyerni; valamint Leopoldi Pesti Vásárkor egy egy exemplárt az én Anákreoni Ódáimból, mellyek külön fognak ki jönni, és egy-egy exemplárját az én rézre metszett nótáimnak, mellyek Clavirra és Énekre vagynak alkalmaztatva, és közöttök találatnak a Lavota és Kossovits Urak Compositióji közzül.”<sup>437</sup>

A kottás kiadványok azonban sokat késtek. Végül 1803-ban Márton József segítségével sikerült kiadnia *Muzsikális Gyűjteményét*, mely Haydn, Stípa és Kossovits dallamaira írt verseit tartalmazza. A kiadvány a korabeli melodiáriumok tanúsága szerint „megérte az árát”, hiszen még az 1840-es években is *A Pillangóhoz*, a *Szemrehányás* és *A Reményhez* voltak a legnépszerűbb énekelt versek.<sup>438</sup> A zongorával kísért szólóének divatjának eleget téve Csokonai folytatni akarta a kottás énekek kiadását (klavírra szerette volna átdolgozni Lavotta hegedűre készült darabjait), ám erre halála miatt már nem kerülhetett sor. 1804-ben ezt írta Nagy Gábornak: „Én, míg tavaszra kelve a Muzsikus Deákok Rectoriára

<sup>435</sup> CS/*Feljegyzések*, 2002, 236–237. Erről írta Vay Sarolta 1900-ban, hogy: „A végén sok zeneáriát, menuetto, stayer, lengyel, magyar, török és más nótákat ígér kottákkal, amiből kitűnik, hogy az akkori kor megkövetelte, hogy egy-egy kiadott munka valóságos potpourri legyen, amelyben mindenki találjon szórakozást.” VAY, 1986, 296.

<sup>436</sup> Csokonai: *Előbeszéd [a Diétai Magyar Múzsához] (1796)*. (In: CS/*Tanulmányok*, 2002, 17.)

<sup>437</sup> Csokonai: *A Lilla és a Dorottya dokumentumai*. Előfizetési felhívás, 1802. augusztus 15. (In: CS/*Feljegyzések*, 2002, 256.)

<sup>438</sup> Az erre vonatkozó statisztikai adatokat lásd CSÖRSZ, 2007a, 278–294.

kiszélednének, akarnám tőlök a' Lavota' és mások' musicalis Compisitíóikat, a' nálok – és egyedül tsak nálok található Originálokból lekótázni, Clavirhoz alkalmaztatni a' hegedűről és a' hozzájok 's reájok tsináltt Verseimmel a' Bétsben elkezdett Muzsikai Gyűjteményimnek több Heftjeiben kiadni.”<sup>439</sup>

Kazinczy ugyan megbotránkozott Márton József 1813-as Csokonai *Békaegérharcz* kiadásán, melybe csupán azért, hogy azt „a' Mendikás tonusú emberkéek a' palaczk mellett énekelhessék”<sup>440</sup> muzsikai kompozíció is tétetett, s bár ez nyilvánvalóan egybeesett Csokonai szándékával, hiszen a költő a zenében mindenekelőtt a poézis terjesztésének eszközét látta. Mivel a házimuzsika hazánkban is egyre inkább hozzátartozott a művelt, polgári élethez, egyre nagyobb igény mutatkozott a magyar nyelvű énekelt dalokra. Márton József tehát az olvasók kívánalmainak megfelelően 1813-ban Csokonai verseit is újabb dallamokkal adta ki. Bár alkalmas kották hiányában és a magas költségek miatt szándékát nem tudta teljesen megvalósítani, kiadásának előszavában a folytatás reményéről tájékoztatta az olvasókat. „A' mi eleinte szándékom volt, hogy sok Dalok és Ódák Klávirra alkalmaztatott Nótájit rézre metszve a' Munkával együtt kiadjam; nem egészszen hajthattam végre. [...] Minthogy pedig tudom, mennyire kedves lenne az, ha Csokonainak és más több nevezetes Poétáinknak Remek Darabjai Muzsikára véve 's Klávirra alkalmaztatva kijöhetnének: azon vagyok, hogy az *Anákreoni Dalok* és *Ódák* közül, 's a' *Lillából* is azokat, a' mellyek általánfogva énekelhetők, és nótáji vagy nintsenek vagy nem tudatnak, az itt lévő nevezetesebb Componisták által Muzsikára vétessem, és egy külön Munkában rézre metszve kiadjam. Némellyeknek már kész és igen betses Magyar Nótáji nállam meg vagynak, a' mellyeket még meg nem szerezhettem, megkeríteni igyekszem. Ez reménységem szerént annál kedvesebb lészen; hogy még ebben az esztendőben egy igen Érdemes Hazánkfjának T. F. Kiss János Urnak a' Klávírozásra készített Útmutatása is kinyomtatódik, mellyből a' Klávírozás

<sup>439</sup> Csokonai – Nagy Gábornak. Debrecen, 1804. febr. 14. (In: Cs/Levelezés, 1999, 290.)

<sup>440</sup> Kazinczy – Helmeccy Mihálynak. Széphalom, 1813. június 3. (In: KAZLEV. X/396. 2447. sz.)

mesterségét könnyű lesz megtanúlni, és akkor osztán ezen kiadandó Dalok és Ódák minden tekintetben kedvesek lehetnek a' gyakorlatásra. Az utolsó réztáblán üres hely maradván, azt két Dalnak nótájával töltöttük bé, de azok ott tsak az énekhang kótáját adják elő.”<sup>441</sup>

Bár Csokonai érzékeny dalaival a korabeli nyugat-európai műdalirodalmat követve, annak magyar megfelelőjét szándékozta megalkotni – azaz minden verset külön dallammal párosított –, gondolkodásmódját a populáris regiszterrel való kapcsolata miatt erősen meghatározta az a régi énekköltészeti hagyomány is, mely a dallamot elsősorban a szöveg terjesztésére használta. Az éneklés propagálásával éppen ezért egyik nem titkolt célja költeményeinek terjesztése, népszerűsítése volt.

#### 4.4. Reprezentáció

A magyar nyelv szolgálata, az antik-időmértékes verselés megkedveltetése, illetve a költemények terjesztésének szándéka mellett Csokonai pragmatizmusa nyilvánult meg abban is, ahogyan a zenét reprezentációs célokra használta. Mivel a „barokk reprezentáns” funkciójú költemények fényét a zenei előadás tovább növelte, az ilyen darabokat Csokonai (a többi literátorral együtt) lehetőségei szerint törekedett muzsikára alkalmaztatva előadatni. A 18. század végén literátoraink és komponistáink egy-egy esemény ünnepélyességének emelésére a király,<sup>442</sup> a főurak és az egyházi méltóságok tiszteletére írt magyar nyelvű köszöntő versekre éppúgy zenét szereztek (vagy zenével párosították), miként az az európai főrangú udvarokban már régen szokásban volt. Példaként említhető az a nagyváradi előadás, melyen „József Királyi Hercegnék és Magyar Ország' Nádor Ispánnyanak, neve' napján való

<sup>441</sup> MÁRTON, 1813, 308.

<sup>442</sup> „Siessmayer Ferenc, muzsikára tett egy öröm éneket, mely Pesten 1792. Trattner betűivel nyomtatásban jelent meg, e cím alatt: Öröm ének, melyet I. Ferenc Magyar Király koronázása alkalmatosságával versekbe szedett Kiss Imre sat.” Mátray Gábor: *Első Toldalék a Magyar Muzsika Történetéhez* (1830). (In: MÁTRAY, 1984, 186.)

meg tisztelésére készített Versek: [adattak elő] melyeket a' Nemzeti Játszó Társaság, ama híres *Mozárt* által szerzett Mu'sikára alkalmaztatva, a' Nagy Váradi Játék-Szinnen Mártzius' 19-dik napján az 1799-dik esztendőben el-énekelt.”<sup>443</sup> A versek szerzője az a Kis Rédei Rédey Lajos gróf volt, akinek a felkérésére Csokoinai később a *Halotti verseket* írta.<sup>444</sup>

Hazánkban a 18. század végére az alkalmi köszöntők egyik igen kedvelt formája a kantáta lett. A műfaj népszerűségéhez az opera és kantáta librettókat ontó Pietro Metastasio is hozzájárult, hiszen Metastasio árkádikus költészete sok tekintetben mintául szolgált az érzékeny dalokat szerző literátoroknak. A kantáta drámai, párbeszédese formája, illetve az azt feltöltő lírai betétek sokféle lehetőséget nyújtottak egy-egy alkalmi köszöntő vagy laudáció megírására. Mivel ezt a történetileg viszonylag új műfajt alkalmi és/vagy vallásos jellege miatt az újabb műfajpoétikákba is felvették, énekelt volta ellenére kanonizálásának az itthoni műfajpoétikákban sem volt akadály. „Kantátának azt a rövid, érzelemdús témájú költői alkotást mondjuk, amely megfigyeléseket, elmélkedéseket, belső érzéseket és valamely tárgy vagy esemény ébresztette érzéseket ad elő különféle és váltakozó versformában. [...] [Ha

<sup>443</sup> KERÉNYI, 2000, 19.

<sup>444</sup> Az előadás idejét Mátray Gábor nem 1799-re, hanem 1796-ra tette. „1796-ban a Nagy Váradi játékszínen az otlévő nemzeti játszó-társaság Mozart által szerzett muzsikára danolta el József Felséges Nádorunk nevenapján amaz örömeiket, melyet Kis Rédei Rédey Lajos szerzett, s Guttman János Pál azon esztendőben ugyanott ki is nyomtatott.” Mátray Gábor: *Első Toldalék a Magyar Muzsika Történetéhez* (1830). (In: MÁTRAY, 1984, 182.) Mátray Gábor ezen kívül még két másik zenés kompozíciót is említ, melyet a nádorispán tiszteletére írtak. „A XIX. Században Störck Péter Keszthelyi muzsika iskola Tanítója, muzsikára tett egy öröm éneket, mely Bécsben 1802. Taeubel Chr. Gottlieb betű nyomtatásban jött ki e cím alatt »Búzakalász koszorú«, melyet József Ó Kir. Főherceg, Magyarország Nádorispányának, midőn tőle felséges kegyességgel látogattatnék, tisztelkedik a Keszthelyi Georgicon 1801. – Teyber Ferenc egy öröm ének melódiáját készíté, mely Pozsonban Belnay G. Albert betűivel jött ki 1805. e cím alatt: »A Felséges Királyi Örökös Főherceg Józsefnek sat. Buzdító verszet készíttette Gubernáth Antal Pozsoni Acad. Magyar Nyelv s Litteratura Prof.«” Mátray Gábor: *Első Toldalék a Magyar Muzsika Történetéhez* (1830). (In: MÁTRAY, 1984, 187.) A Stark Péter által feldolgozott, *Búza-Kalász-Koszorú* című verbunkos dallamot, mely tulajdonképpen a galántai táncok egyike lásd BÓNIS, 2000, 25–26.

a költő] lelke vagy elméje változó állapotának megfelelően leírja a szemlélt dolgot, kifejezi a benne ébredt gondolatot és érzést, azonkívül szemléletesen megrajzol minden egyes érzelmi kitörést és a különböző költői alkotásoknak megfelelő versformákat választ, olyan költői művet alkot, amelynek kantáta a neve. Ez a műalkotás tehát a műfajok különféle fajtáiból épül fel: egyik rész ugyanis elbeszél, másik rész tanít, ez itt felráz, az megfigyel. Ezért ebben az előforduló költői műfajok változatossága szerint zenéjüknel fogva is különböző recitativók, ariozók, kavatinák, arietták és áriák fordulnak elő. [...] Ez az ókoriak előtt ismeretlen műfaj a XVI. században Itáliában keletkezett azon a műfajon belül, amit madrigálnak hívnak, és két részből áll, mégpedig az elbeszélésből és az érzelemfestésből tevődött össze. Továbbá, mivel az elbeszélés merőben más zenét kíván, mint az érzelem, a madrigál, amely e kettőt vegyítette és ugyanabban a versmértékben adta elő, úgy alakult át fokozatosan, hogy a nem száraz, hanem megéneklésre alkalmas elbeszélés recitativóvá, az érzés pedig áriává változott”<sup>445</sup> – írta Versegly az *Analyticában*.

Eseménytől függően Csokonai is írt önálló alkalmi verseket, illetve kantátákat különböző személyek köszöntésére, melyeket lehetőleg igyekezett zenére alkalmaz(tat)ni. Önálló alkalmi költeménye például az [*Élj vigan érdemeddel a' boldogságnak karja-in*],<sup>446</sup> melyet 1794 elején írt az [*Ott, hol a' Patakotska*] dallamára<sup>447</sup> valamelyik professzor vagy egyházi személy köszöntésére. Vagy a [*Jövendőlés az első Oskoláról, A' Somogyban*],<sup>448</sup> melyet 1799-ben a Csurgói Református Gimnázium megnyitására készített (ez az 1802-i Új Katalógus még *Somogyi Nóta* címmel szerepel). Mindkettő a tárgyhoz és magyar nyelvhez illő zenére, verbunkosra íródott. Az alkalmi kantátákat<sup>449</sup> lehetőségeihez mérten szintén igyekezett zenére „komponálni”. Erre utal a *Diétai Magyar Múzsza* előbeszédének következő részlete, mely szerint a dallamok közre-

<sup>445</sup> VERSEGHY, 1817, III/7, 779–780, 782.

<sup>446</sup> Lásd a 32. mellékletet.

<sup>447</sup> Lásd a 3. mellékletet.

<sup>448</sup> Lásd a 38. mellékletet.

<sup>449</sup> *A' Tántz és A' Tziklops* című, prózai nyersfordításban maradt Metastasio-magyarítások kivételével Csokonai összes többi kantátája alkalmi költemény.

adásával ebben az esetben is elsősorban az olvasói elvárásoknak kívánt megfelelni: „Kívántam még azt a’ híradást is tenni, hogy ha az Érdemes Olvasó Urak és Asszonyságok közül némellyek, az ezen írásba előforduló Daloknak kótájit magok mulatságokra meg kívánják szerezni, kész szívességgel fogok szolgálni azokkal is jövőben: mert Hazánkban még muzsikához való typographia nem lévén, rézre kell metszeni a’ kótákat, az pedig időbe is, költségre is sokba kerül.”<sup>450</sup>

Fordításkor vagy az eredeti, vagy ha azt nem ismerte, akkor egy éppen kéznél lévő dallamra, változatos versformákban magyarította a kantátákat Csokonai. (Általában előbb prózai nyersfordítást készített, melyet aztán versbe szedett, majd azt az adott dallamhoz igazította.) Dallama csak a *Hunyadi Ferentzhez*,<sup>451</sup> *A’ Korán megtisztelt Virtus*<sup>452</sup> és az *Örömversek Professor Budai Ésaías Úrhoz*<sup>453</sup> című alkalmi kantátáknak marad fenn. A többiek zenéje elveszett, de formája és jelzése alapján biztosan muzsikára készült még a *Serkentés a’ Nemes Magyarokhoz*,<sup>454</sup> *Az 1741diki Diéta* és *A’ Betsület’s a’ Szerelem*. Ez utolsóban az eseményt elbeszélő páros rímű felező 12-esekben írott részek között a szereplők – Ifjasszony, Gavallér, Felültt Nemes, A Felülttek’ Karja – különböző áriákban zengik el érzelmi kitöréseiket.

Bár ezek a művek váltakozó formájú beszédekből és énekekből állnak, többségük annyiban különbözik a tisztán zenei műfajnak tekinthető kantátától, hogy itt a recitativókat helyettesítő beszédek gyakran dallam nélküli szövegversek maradtak, és csak az ezekben ékelődő énekek készültek dallamra. A kantáták ilyen módon való fordítása bevett szokás volt a 18. század végén. Kreskay

<sup>450</sup> Csokonai: *Előbeszéd [a Diétai Magyar Múzsához]* (1796). (In: CS/Tanulmányok, 2002, 17.)

<sup>451</sup> Lásd a 37.1.–37.5. mellékleteket.

<sup>452</sup> Lásd a 4.1., 4.2. és 4.3. mellékletet.

<sup>453</sup> Lásd a 46. mellékletet.

<sup>454</sup> „Készítette Németül Wéber Simon Péter. Muzsikára vette Toszt Ferentz. Elénekelték a’ Pozsonyi Reduthsálában az 1796ki Országgyűlés’ alkalmazosságával. Ugyanakkor magyarul a’ Muzsikához alkalmaztatva kijött.” A darab áriáinak többsége trocheusi 8-as és 7-es sorokból, azok különféle elegyítéséből áll. A recitativók is gyakran trocheusi lejtésűek, de a strofikus áriákkal szemben szabálytalan hosszúságú sorokból épülnek. Tost Ferencről lásd MAJOR, 1929.

Imre ugyanígy járt el például az *Urunk Jézus Krisztus Kínszenvedése*<sup>455</sup> című Metastasio-fordításánál, melynél a recitativókat páros rímű felező 12-esekben, az áriákat pedig a korabeli énekhangományból jól ismert különböző formákban fordította (6666766667 / aabcbddeec; 887887887 / aabcbddb stb.).

Csokonai egyrészt szűkebb körű lehetőségei, másrészt a korabeli énekes játékok (*Singspiele*) divatja miatt, bár kétségkívül törekedett rá, nem követte híven a kantáta autentikus formáját: az eredetileg teljes egészében zenés műfajt – a korabeli literátorokhoz hasonlóan – megzenésített és prózai-verses részek változásából álló formává alakította.

## 4.5. Szórakoztatás

Csokonainak fentebb áttekintett zenei pragmatizmusa – a magyarság szolgálata, a magyar nyelvű antik-időmértékes verselés megkedveltetése, a költemények terjesztése és népszerűsítése, reprezentáció – mind az elit zene műveléséhez kapcsolódott. Ezek mellett a zenei paródián és irónián alapuló szórakoztatás volt a muzsika egyetlen olyan felhasználási módja, amely szándékában mindenképp, de többnyire dallamaival is a populáris regisztert idézte.<sup>456</sup> Bár a popularitáshoz, illetve a kollégiumi diákkultúrához kötődő zenés művei egyértelművé teszik Csokonai szórakoztató szándékát, erről egyetlen írásában sem olvashatunk. A zene ilyenén hasznosságát sehol sem propagálta.

Hangsúlyozandó, hogy a zenei iróniát kihasználó szórakoztató funkció korántsem a popularitás dallamvilága miatt lehetett kompromittáló Csokonai számára, hanem ama közeg miatt, melyben a zene ilyenén alkalmazása természetes volt, és ami a muzsika „duhaj, mulatozó” jelentéshorizontját idézte fel a korabeli hallgatókban. A populáris regiszterben ugyanis a 18. század közepétől régi és új muzsika együttélése rendkívüli dallam- és stíluskevere-

<sup>455</sup> OSZK Kézirattár, Oct. Hung. 757, 10–24. (1789, autográf).

<sup>456</sup> A zene parodisztikus felhasználása természetesen nemcsak a popularitásban volt ismert, ám Csokonai zenei kultúrközege miatt elsősorban onnan ismerhette.

déshez vezetett. Mivel a közköltészeti anyag a régi magyar dalha-  
gyomány mellett a korabeli divatot követve (nem utolsósorban  
Faludi és Amade népszerűsége révén) fokozatosan a külföldi gá-  
láns-érzékeny dallamok szerkezetét, majd a verbunkosét is beépí-  
tette formarendszerébe, a 18. század végére a populáris énekköl-  
tészeti rendkívül bonyolult, heterometrikus képleteket is használt.  
Természetesen a rokokó és érzékeny dallamok ebben a közegben  
a befogadhatóság érdekében különböző módokon variálódtak.  
A szövegek vagy eredeti dallamuktól megszabadulva valamilyen  
közismert, népszerű melódiával terjedtek, vagy a bonyolultabb  
dallamok szinte a törzshangokra egyszerűsödtek a használat so-  
rán. A hatás természetesen korábban is kölcsönös volt, de Faludi  
és Amade líráján keresztül mégis elsősorban a műzene alakította  
át annyira a közköltészet formáit, hogy a század végén akár már  
az elit literátor réteg is zavartalanul meríthetett a populáris re-  
giszter formavilágából.

A magas irodalom számára a popularitásnak elsősorban a régi  
nótahagyományból táplálkozó, „rend és mérték nélkül szűkölkö-  
dő” rétege okozott problémát, melyet a rend és szabályosság antik  
esztétikai elv alapján ítélték meg. Verseghy a *Rövid értekezések a’  
Musikáról* című tanulmányában írta, hogy semmire se tartja „az  
ollyan musikabéli darabot, melly taktus nélkül szűkölködik, a’  
minők a’ mi falusi népünknek az ő akár egyházi, akár világi dú-  
dolásai, és azok a’ *szinfóniák*, vagy inkább *diszfóniák*, mellyeket  
a’ mi Tzigánnyaink olly nyomorúttúl le-majmozni szoktak [...] a’  
minők a’ tántzra való tzigány nóták, és a’ közönségesebb magyar  
énekek.”<sup>457</sup> (Csak zárójelben jegyzem meg, hogy a popularitás  
„népdalainak” prozódiai fogyatékosága még az 1830-as években  
is problémát jelentett íróinknak, pedig akkor már a népnemzeti  
irányzat esztétikája abszolút érvényűvé emelte a népdalok kife-  
jezési és formai sajátosságait.<sup>458</sup>) A popularitásnak a klasszikus

<sup>457</sup> VERSEGHY, 1791, X–XI.

<sup>458</sup> „Említnem kell még a magyar népdalokban divatos prosodia abbeli sajátságát,  
mellynél fogva a leghosszabb hangzó betű is igen gyakran, kissé tompítva ugyan,  
de röviden énekeltetik, anélkül, hogy a magyar hallgató különben e tekintetben  
igen kényes fülét sérteni látszanék; a rövid hangzó sokszor hosszú hangjegyre  
vételik, melly szabadságot már Tinódi dalaiban is tapasztalám. Így e dalban:  
„Fakó lovam, gyors paripám”. – Pedig mégis milly nehezünkre esik, ha valamely

dallamokhoz közel álló rétege korántsem váltott ki ilyen megbotránkozást.

Csokonait a popularitás dallamainak illetően heterogenitása valószínűleg nem zavarta, hiszen ő a melódiákat funkciójuk szerint, helyüknek megfelelően használta. Helyüknek megfelelően, azaz egyrészt a szórakoztató, parodisztikus énekeket általában a hallgatók előzetes szövegtudatára építve kizárólag az ezeket ismerő és elérő diáktársaknak szánta, másrészt ezt a régi magyar énekhagyományban gyökerező, a középkori vágánsköltészet örököséként karneváli humorral telített pajzán, parodisztikus énekhagyományt olyannyira nem tartotta publikusnak, hogy művei lajstromára sem vette fel őket.<sup>459</sup>

Mivel ezek az énekek a populáris kultúra meghatározottjaként még annak a nótautalásra írott énekköltészetnek a tradícióját folytatták, melyet az elit irodalom ekkor, a 18–19. század fordulóján rekesztett ki véglegesen elméleti kánonjából, a darabok orális áthagyományozódása miatt gyakran csak a népköltészet dallamemlékezetére támaszkodva tárhatjuk fel azt a korabeli szöveg- és dallamkontextust, melyeknek együttes jelentésképző ereje érdekes meglátásokkal bővítheti az eddigi interpretációkat. Mivel a folklórban csak hasonló motívum- és formulakincsekből építkező, azonos funkciót betöltő szöveg- és dallamváltozatokról beszélhetünk (*a* szöveg és *a* dallam nem létezik), az ilyen énekeket körülölelő, a népdalok segítségével feltárt szöveg- és dallamtípus is – ami tipikus alkalomhoz kötöttségében a korabeli kontextus óta álta-

menépdalban a rövid hangzó hosszan, a hosszú pedig röviden énekeltek; de népdalaink zene-ritmusa miatt e hibáért nem szoktunk neheztelni.” Mátray Gábor: *A magyar népdalok kitűnőbb sajátosságairól zenei tekintetben* (1852). (In: MÁTRAY, 1984, 284. ) Ugyanakkor Mátray rögtön hozzátette, hogy azért „igen ajánlatos volna, ha a népdalszövegek újabb szerzői” ezentúl a költemények metrikájánál a szótagmérték szabályosságait is figyelembe vennék.

<sup>459</sup> Később mégis nehezen bocsátotta meg neki ezt az irodalomtörténet-írás. Kölcsey írta 1817-es recenziójában: „Csurgón laktában, hol a’ Festeticstől állíttatott iskolának Profeszszora volt, Comediákat írt és játszott, akarva kereste-öszve Comediájában a’ legalacsony elméskedést, ’s kifejezéseket. A’ ki valaha a’ *Karnyónét*, a’ *Gerson du Malheureux*-t ’s a’ *Méla Tempefőit* olvasta, nem tudja mely varázslat tette őt által a’ mesterség szép köréből oda, hol Hanswurst a’ Bécsi Théátrum’ szélén térdein könyörög publicumának, hogy ő rajta is nevetni méltóztassék.”

lában nem változott – elsősorban funkcióját tekintve határozza meg a darab jelentését. A költő ennek ismeretében, a kulturális tudat másik rétegét is bevonva játszhatta ki egymás ellen szöveg és dallam kapcsolatát. Iskoladrámáiban és parodisztikus énekeiben tehát Csokonai azt a jól ismert, a kollégiumi diákságot körülvevő „népi” dallamhagyományt használta, amely a korabeli hallgató számára az adott dallamokhoz kapcsolódó előzetes szövegtudat segítségével egyértelműsítette a darab jelentését, és gyakran „feje tetejére állítva” jellemezte az adott szereplőket.<sup>460</sup> Előzetes szövegtudaton a korabeli befogadónak egy-egy (főleg) funkcionális dallamhoz kötődő szövegemlékezetét értem, mely a korban gyakran képezte a parodisztikus humor alapját. Így például a [*Falataimat elegyes borhajtással*]<sup>461</sup> kezdetű ének humora nyilvánvalóan teljesebb lesz, ha a paródia alapját képező szöveget, a [*Panaszaimat elegyes Óhajtással*]-t,<sup>462</sup> illetve annak búsongó dallamát is ismerjük, vagy a kollégiumi szobatárs „tiszteletére” írt [*Zöld Ferentz, kék Ferentz, T(óth) Ferentz*]<sup>463</sup> kezdetű alkalmi vers is tréfásabbá, sőt ironikussá válik, ha a hozzá tartozó, egyházi dallamosságot idéző melódiával ismerjük meg.<sup>464</sup> Bár Csokonainak önálló énekei is fennmaradtak eme hagyományhoz kapcsolódva, mindazonáltal az a felszabadult karneváli nevetés, mely a Kölcsey által később felrótt „alacsonybságból” eredt, elsősorban a költő-író színjátékainak dalbetéteit jellemzi.

Csokonai drámái a *Tempefői* kivételével abba a kollégiumi színjátékos hagyományba illeszkednek, melynek hivatalos nevelő funkciója mellett a szórakoztató, mulattató jelleg is kezdetektől a sajátja volt. Már a 16–17. századi moralitásokban is, miként Varga Imre megállapította, „hogyan a nézők ne unatkozzanak, figyelmüket a szent esetleg rémületet keltő főcselekménytől időnként eltereljük,

<sup>460</sup> Ez a zenei ironia bevett módja volt. Vö. Amadének a [*Gaz cziczerkém, / Koszos birkém, / Tőled már távoztam*] kezdetű éneke fölött a következő nótajelzés olvasható: „Ennek notája, mint Szép cziczerkém, de értelme ellemkező”. AMADE, 2004, 55. sz.

<sup>461</sup> Lásd a 33. mellékletet.

<sup>462</sup> Lásd a 16. mellékletet.

<sup>463</sup> Lásd az 56. mellékletet.

<sup>464</sup> A [*Zöld Ferentz, kék Ferentz, T(óth) Ferentz*] kezdetű ének közköltészeti háttéréről lásd CSÖRSZ, 2007b.

attól független, más szereplőket felléptető betéteket játszottak. Komikus jeleneteket népies hangvételen.”<sup>465</sup> A közjátékok a *commedia dell’arte* örökösiként helyzetkomikumokra, félreértésekre és trágár nyelviségre épültek, s a 18. század második felére – miközben az iskoladráma célja mindinkább a szórakoztatás lett – a kollégiumi vígjátékok már gyakran csupán ilyen közjátékszerű epizódok laza sorozatából álltak. Mivel ez a *commedia dell’arte*-szerű karneváli hangoltságú „népiesség” mulattató funkciójából adódóan elválaszthatatlanul összefonódott a mindenkori zenekultúrával, a protestáns iskoladrámákhoz az ének, a zene és a tánc is alapvetően hozzátartozott. Csokonai színjátékai ebből a popularitásban gyökerező református kollégiumi hagyományból kinőve követték azt a karneváli tradíciót is fenntartó drámahagyományt, melynek az iskolai színjátszás (eleinte csak közjátékok formájában) a kezdetektől teret engedett.

Az iskolai színjátékok dalbetéteinek ilyen funkcióját, illetve az esetleges paródiákat nyilvánvalóan nemcsak a diákság értette. Ez olyan általános kultúrhagyomány volt, amit, bár a Parnasszusra nem engedték fel, a popularitásban helyénvalónak találtak. Így a színművek nézői-hallgatói valószínűleg felhőtlenül szórakoztak a *Karnyóné* vénlánycsúfolóra írt [*Szeme nem sír mégis nedves*]<sup>466</sup> kezdetű betétdalán, vagy a [*Semmi tsak rá tudják ülni a’ Banyára*]<sup>467</sup> lakodalmas funkcióval is telített, korabeli népszerű dallamán, illetve a jól ismert dallam Csokonai írta szövegén.

A *Karnyóné* dallamai Gentsi István 1806-os másolatához csatolva egy 1824-ből származó kottamellékleten maradtak fenn.<sup>468</sup> A korabeli melodiáriumok általános gyakorlata szerint az előjegyzés, ütemmutató és ritmusjelzés nélküli, ötsoros vonalrendszerben lejegyzett melódiát csupán a szövegsorok határát jelző disztinkcióvonalak tagolják. A kezdetleges írásmód, illetve a zenehasználat miatt a dallamoknak egyértelmű, „autentikus” olvasata nem létezik, ám vagy egy későbbi, pontosabb lejegyzés, vagy a paraszti néphagyományban fellelhető rokon dallamcsaládok egyértelmű-

<sup>465</sup> VARGA, 1995, 168.

<sup>466</sup> Lásd a 19.1. mellékletet.

<sup>467</sup> Lásd a 19.2. mellékletet.

<sup>468</sup> CSOKONAI: *Két Víg Játékok*. MTAKK K671, 75a.

sítik, illetve szűkítik a lehetséges értelmezések körét. A *Karnyóné* két fentebb említett darabjának közelebbi vizsgálata láthatóvá teszi, hogy a népköltészet dallamemlékezetére támaszkodva miként tárhatjuk fel ama korabeli szöveg- és dallamkontextust, melyeknek együttes jelentésképző ereje érdekes meglátásokkal bővítheti az eddigi interpretációkat.

Az asszonycsúfolás az egyik legősibb és legkedveltebb irodalmi témaként a különböző kulturális regisztereket áthatva még a 18. század végén is igen változatos formákban szólalt meg. Mivel a műfaj világirodalmi hagyományai éppoly meghatározók, mint a popularitás ilyen típusú termékei, Csokonai az Ódák második kötetének tervezetébe több (vén)asszonycsúfolót is felvett.<sup>469</sup> Megjegyzendő, hogy nem sokkal később ezeket a szövegeket már igen nehezen tudták beilleszteni az éppen alakuló (kialakítandó) irodalmi kánonba.<sup>470</sup>

A [*Szeme nem sír mégis nedves*] kezdetű vénasszonycsúfolót, mely mindvégig a műfaj tipikus motívum- és formulakincseiből építkezik, Tiptopp mintegy szerelmi ajándékként adja a darabban Borisnak, aki a *commedia dell'arte* hagyományának megfelelően válaszol, azaz a következő duettben szívet cserél Tiptoppal. A „rég-i párisi nóta” lejegyzett dallama Domokos Mária kutatásai szerint dór hangsorban értelmezendő,<sup>471</sup> s a Magyar Népzene Tárában a LXVIII. típus legkorábbi történeti feljegyzéseként szerepel.<sup>472</sup> Ez azért igen figyelemre méltó, mert ez a típus („*Vígan, vígan, víg angyalom...*”)<sup>473</sup> eredendően lakodalmass funkciójú, ami

<sup>469</sup> A *Karnyónéból* átemelt *Egy fiatal házosúlandónak habozása* mellett lásd még a *Dorottya Kinnyát* és *Az Elmátrónásodott Dórist*.

<sup>470</sup> „E szerencsétlen productumok közül valók még az Ódákban kijött némely darabok, mint ez: Szeme nem sír, még is nedves stb, melyektől a kezdő művészek úgy kell iszonyodnia, mint a görög kezdő művész a Paüisos és a csúfosan úgy nevezett Rhyparagraphos műveiktől iszonyodott.” Kölcsey 1817-es bírálatából.

<sup>471</sup> Lásd MNT IX. Népdaltípusok 4., 1995, 10. Ez felülírja Sonkoly István ama korábbi megállapítását, miszerint a „tipikusan ereszkedő dallamcsoportba tartozó dalocska [...] lehajló dallamíve fríg jellegű”. SONKOLY, 1967, 219.

<sup>472</sup> MNT IX. Népdaltípusok 4., 1995, 986–987.

<sup>473</sup> A szöveg egyik változata így hangzik: „Vígan, vígan, víg angyalom, / Víg órában termett rajom! / Mindég ilyen víg voltam én, / Víg asszony fia vagyok én.” MNT IX. Népdaltípusok 4., 1995, 118.

– építve a korabeli befogadó előzetes dallam- és szövegtudatára – a Csokonai írta vénasszonycsúfoló szövegével párosítva tovább fokozza a műfaj sajátosságaival alapvetően együtt járó komikumot. A szerelemre éhes vénasszony csúfos leírása egy menyasszonykísérő, örvendező dallammal párosítva az énekvers kettős meghatározottságából adódóan több szempontból is a bahtyini értelemben vett karneváli nevetéshez kapcsolódik, hiszen az elbeszélő személlyel együtt az elbeszélő is nevetségessé válik. Míg ugyanis a szöveg felől Karnyóné paródiáját olvashatjuk, addig a dallam Tiptopp házassági szándékát figurázza ki. Vén és fiatal egybekelését, mint természetellenes dolgot, a néphagyomány macskazenével jutalmazza. Ilyen értelemben a lakodalmas dallam a vénasszonyt „menyasszonyként” dicsérve macskaszerezzé válik, s bár Tiptopp tisztában van „jövendőbelije” értékeivel, Karnyóné csúfolása közben a macskazene élő hagyományához kapcsolódva a dallammal éppoly nevetségessé teszi önmagát, mint választott „párját”.

Ehhez a nótához szorosan kapcsolódik a [*Semmi tsak rá tudjak ülni a' Banyára*] kezdetű duett, mely vénasszonycsúfolóként indul, ám mintegy „szerelmi vallomássá” és „lánykérésé” válik. Ebben az esetben nem a szöveg, hanem a dallam helyezi az asszonycsúfolók hagyományába e lírai kettőst. A dallamot népdalaink máig fenntartották, és a populáris regiszterben is homályba vész az eredete. A Magyar Népzene Tára III/A kötetében a 870–879. számú dallamok a kontyoló lakodalmas hagyományához vezetnek bennünket. Emellett a Közköltészet 1. kötetében is (a Karnyónét leszámítva) a teljesség igényével olvashatunk a dallam zene- és szövegtörténeti vonatkozásairól. A rendkívül népszerű melódiához alapvetően három szövegtípus tartozik: a párbeszédés szerelmi évődés,<sup>474</sup> az asszonyregula (hogyan kell a jó asszonnynak viselkedni, illetve a rossz asszonyt móresre tanítani)<sup>475</sup> és a férjpa-

<sup>474</sup> Kezdő strófája így hangzik: „– Hol lakik kend, húgomasszon? – Keresztúrott. / – Kinek híják a kend urát Keresztúrott? / – Bíróleány vagyok én, / Híres dáma vagyok én / Keresztúrott, ujjú, Keresztúrott!” KÖZKÖLTÉSZET 1., 2000, 107.

<sup>475</sup> Az asszonyregula kedvelt szövege: „Tanuld, asszony, az uradat megbecsülni, / És övéle mindenkben egyesülni, / Ha korcsmába megy, hallgass, / Ha megnyúz is, se jajgass, / Ha urad ver, ijú, / Ha urad ver, ijú, / Ha urad ver!” KÖZKÖLTÉSZET 1., 2000, 108.

nasz.<sup>476</sup> Ezek a szövegtípusok a kéziratos énekeskönyvekben egymással keveredve szerepelnek, és népdalaink alapján is valószínű (a lakodalmi énekhagyományban ma is együtt él a férjpanasz és az asszonyoknak szóló házassági tanács), hogy a három szövegtípus már akkor egyidejűleg tartozott ugyanahhoz a dallamhoz, s ez elválaszthatatlanul összekapcsolta őket a korabeli befogadó tudatában. Szöveg és dallam elsődleges kapcsolata, majd az eredeti funkcióknak össze nem illő szövegekkel való párosítása a populáris énekköltészetben a neveltetés egyik kiapadhatatlan forrása volt. Tiptopp és Boris duettje is ennek feltárásával ölt parodisztikus jelleget, hiszen a „szerelmeseket” a korabeli hallgatókban felidézett szövegek kontextus teszi igazán nevetségessé. Azzal, hogy Tiptopp egy férjpanaszt idéző dallammal kéri meg Boris kezét, az pedig a boldogtalan asszonysorsot felidéző melódia ellenében „módi sálba sérikálva” festi eljövendő szerencsését, a Karnyóné kárán komiszul előre örvendező páros saját szavainak reményét hazudtolja meg. A komikum forrása a farce-ból, trufából jól ismert „mindentudó”, „előrelátó” nézőpont felidézése, illetve a zenei hagyományokra rájátszva ennek mesteri megteremtése. A Csokonai korabeli hallgató felszabadultan nevetgetett a „szerelmesek” Karnyóné ellen irányuló tervén, hiszen a felidézett szövegek kontextus a páros majdani (megérdemelt) sorsára utalt. Tiptoppnak a panaszos férjszerepet, Borisnak pedig a boldogtalan, örökké tűrő asszonysorsot juttatta latenszen a szerző. A korabeli, szórakozásra vágyó (diák)közönség, amelynek a popularitás által meghatározott iskolai színjátszás sajátos otthona volt, valószínűleg felhőtlenül szórakozott a *Karnyóné* és a többi iskolai színjáték „csúfságain”.

A pajzán humorral azonban Csokonai néha kétségtelenül túllőtt a célon. Nagy Gábor a Szilágyi Gábor körüli botrányhoz kapcsolódóan jegyezte meg, hogy „ő [Csokonai] 1793-ban egy Énekes Vígjátékot készített 's adott elő a' Debr. Kollégiomban, mellyel sok Ellenséget csinált. Ezen Versek [*Én Gyilkosa Gömböztnek*] abban

<sup>476</sup> A férjpanasz kedvelt szövege: „Bánom én a házasságot, amég élek, / Mert nem győzöm a sok fattyút, attúl félek! / Máris tele a kuszgó, / Majd megbódul a fickó / Bosszújában, ijú, / Bosszújában, ijú, / Bosszújában.” KÖZKÖLTÉSZET 1., 2000, 111.

vagynak; a' mint neki, ki a' musikához is értett, több Darabjai is, úgy ez is nótára készítve."<sup>477</sup> Csokonai humorérzéke kétségkívül igen kifinomult volt, ám Nagy Gábor megjegyzése szerint nem csak a magyar kánon kialakításán dolgozó írók, költők nem értettek vele mindig egyet, de bizonyos esetekben a (megcélzott) kortársak is megbotránkoztak rajta.

## 5. Csokonai énekelt verseinek prozódiaja

Csokonai költészete formai sokoldalúság tekintetében minden más korabeli életművet felülmúl. Virtuozitása közismert, verseinek szembetűnő sajátossága a játékos, könnyed változatosság. Bár elméleti tudásának elmélyülése során a versrendszerekről való gondolkodása és verselésbeli tudatossága folyamatosan finomodott, szemlélete egyre differenciáltabb lett, ama nézete, mely szerint a különböző verselési módok egyenrangúak, a kezdetektől nem változott. „Én Ámphibium vagyok. [...] Nem látom által, miért lehetne a' Magyar Nyelvnek gyalázatjára az, hogy mind a' régi ditsősségesen elhúnyt Világnak, mind a mai felette igen tsínos Európának, mértékét, hármóniáját és ízlését egyedül ő, a' ki követheti? Én a' mértékre vett versnemekben is gyönyörködöm; de a' Cadentiásokban is, ha egyéb aránt numerósusok, sokat érzek ollyat, a' mi jólesik. [...] Én, részemről, mind a' két ízlésnek érzője vagyok, és barátja. Írtam is és írok mind a' kétféle versnemekben; és tsak arra vígyázok, hogy mind a' lábakra szedett verseim, mind a' Cádentziások a' magok nemekben, jól zengjenek, tudván azt, hogy a' numerusatlan Hexameter vagy Sapphicus tsak ugyan útálatosabb a' jó hangzású kádentziás versnél.”<sup>478</sup>

Olyannyira a különféle versnemek egyenértékűsége mellett kötelezte el magát, hogy amikor fennen hirdetett zenei eredete miatt a korban általánosan az időmértékes verselés történeti (és ezért értékbeli) elsőbbségét hangoztatták, ő egyedülállóan a Sarkalatos Verscsinálást is a muzsikából eredeztetve egyenrangúnak

<sup>477</sup> Nagy Gábor kézírata. (OSZK Kézirattár, Fol. Hung. 893, 22a.) Idézi PUKÁNSZ-KYNÉ, 1956, 43.

<sup>478</sup> Csokonai: *Előbeszéd [a Lillához]* (1803). (In: CS/Tanulmányok, 2002, 84–85.)

vallotta azt a görög-római versformákkal. A mindkét verselési nemre kiterjesztett zenei eredettel a kadenciás verseket egyenértékűvé tette az időmértékes formákkal. A különbség csupán annyi, hogy a sarkalatos verscsinálást a hagyományos énekköltészet gyakorlata szerint, a mértékeket pedig a modern, metrikus zenének való megfeleltetés újszerű gyakorlata alapján határozta meg. „Hogy a’ ki mondott szók meg edgyezzenek a’ muzsika hangzásával, némellyek annyi szillabát mondtak rá, a’ hány pertzentés volt a’ Muzsikába, és a’ hol a’ muzsika úgy szűnt meg, mint az előbbi szakaszba, ők is a’ mondott igéket úgy végezték; mások pedig arra vigyáztak hogy szavaikat a’ Muzsikával edgy-aránt pattogtassák, hogy a’ hol annak ütése meghúzza meg, ők is megnyujthassák a’ szó tagot, a’ hol a’ megszalad, ők is ottan szaporázhassák, és így a’ Muzsika, és a’ beszéd se edgymást elne haggya, se el ne késsenn. Így lett a’ Sarkalatos, és a’ Mértékes Vers tsinálás.”<sup>479</sup>

A formai változatosság a humanitas poétikai hagyománya, illetve az ebből táplálkozó modern esztétikák útmutatása révén<sup>480</sup> rendkívül fontos volt Csokonai számára. A *változatosság és változtatás* (varietas et immutatio) a humanitas poétikáiban nemcsak megengedett, hanem ajánlott is volt a lírai költeményeknél, hiszen ez volt a *kedvesség* (suavitas) egyik alapköve. A múlhatatlanul fontos *kedvességé*, melyet a témák, a nyelvezet, a versmérték és a dallam hordozott.<sup>481</sup> Csokonai Himfy dalait is elsősorban a strófák egyformaságából származó monotonitás miatt marasztalta el. Miként írta „az elme is ráunatkozik az egyforma tensiora; ráunatkozik arra hogy a’ Strophának tagsoraiból, ’s a rithmusnak fordulásából előre tudja, mikor lesz kentelen a’ Poéta érezni megszűnni.” Majd kitekintésként hozzátette: „Petrárkának nagy tisztelője vagyok, tartozom ezzel az adóval a’ Gratziáknak: de megvallom, hogy a’ midőn egy vagy két Sonnetjének olvasására

<sup>479</sup> Csokonai: [A’ Magyar Prosodiáról] (1799). (In: CS/Tanulmányok, 2002, 20.)

<sup>480</sup> Szerdahely György Alajos 1778-ban megjelent *Aestheticáját*, illetve abban „a változatosságról, mint a szépség alapeleméről” című részt lásd SZERDAHELY, 2012, 72–90.

<sup>481</sup> Erről bővebben lásd TÓTH, 2000, 197–198.

érzéseimnek jól esik olvadozni; már az ötödik és hatodik mellett szeretnék más formába öntött verseket olvasni.”<sup>482</sup>

Formai változatosságának másik fő inspirálója az a hazafi tudat volt, mely többek között a magyar nyelv elsőségét, kiválóságát és mindenre alkalmas voltát akarta bizonyítani.<sup>483</sup> A [*Magyar Prosodiáról*] című tanulmánya szerint „egyedül csak maga a Magyar nyelv alkalmas arra az egész Európába, hogy mind Sarkalatos, mind mértékes verseket lehessen rajta tsinálni, egy szóval elmerem mondani, hogy ennek a nyelvnek sem hangzásával, sem a benne találtatható kellemetes, és bő sarkalatosok számával, sem a szótagok bizonyos, állandó, meghatározott kurtánn vagy hosszan való ejtésével; edgyszóval, valami csak a Poézsisnak Külső ékességét teszi, edgyel sem ditsekedhetik semmi előttünk esmeretes nyelv is a Világon.”<sup>484</sup>

„Külső formai bélyegeken” alapuló verstani rendszerezése az idő előrehaladtával folytonosan változott. Míg az 1799-es [*A Magyar Prosodiáról*] című tanulmányában Földi János nyomán még csak a mértékes, a kadenciás és az ezek egyesítéséből származó kétszeres verselési módot különböztette meg,<sup>485</sup> addig az 1803-as *Lilla Dalokhoz* írt előbeszédben már az antik-időmértékes versek rímes és rímtelen formáit is elkülönítve, saját költészetére vonatkozóan az alábbi négy verselési nemet határozta meg:

<sup>482</sup> Csokonai: *Előbeszéd [a Lillához]* (1803). (In: CS/*Tanulmányok*, 2002, 83–84.)

<sup>483</sup> Ez a jelenség a verselési formákat illetően korántsem volt egyedülálló a 18. században, hiszen más nemzetek is ugyanezt az elsőséget követelték nyelvüknek. Így például a németeknél Herder hangoztatta, hogy „a német nyelv, nem keveredve másokkal, a saját gyökeréből táplálkozik, s mint a legtökéletesebb nyelvnek, a görögnek mostohatestvére, hihetetlen hajlékonysággal rendelkezik ahhoz, hogy az idegen nemzeteknek, még a görögöknek és rómaiaknak a kifejezésformáit, fordulatait, szellemét, sőt szótagmértékét magáévá tegye, azokhoz alkalmazkodják”. J. G. Herder: *Levelek a humanitas támogatása érdekében* (1793–1797). (In: MÁDL, 1968, 188.)

<sup>484</sup> Csokonai: [*A Magyar Prosodiáról*] (1799). (In: CS/*Tanulmányok*, 2002, 20.)

<sup>485</sup> „Így tehát a Versezésnek három neme szerint, három következő részbe előadjuk a Sarkalatos, a Mértékes, és a Kétszeres Versnek állapotját, és mesterségét, a mint mindenikkel a Magyar Poézist külső-képpen felékesíthetni.” Csokonai: [*A Magyar Prosodiáról*] (1799). (In: CS/*Tanulmányok*, 2002, 21.)

„1., Görögpszabású versek, kádentzia nélkül, p. o. Sapphicus XVIIIdik Dal., Antcreoni, XXXIII.

2., Görögpszabásúak kádentziával, p. o. Anapaesticus, IV. Trochaicus, VII. Iambicus, XXXVI. Trochaico-jambicus, XLIII.

3., Németes módú mértékesek kádentziával, p. o. Iambicus, XIV. Trochaikus, XVI.

4., Mérték nélkül kádentziával, p. o. XVIII, XLVI., 's a' t.

– Ezek a változtatások még más több módokon is változnak: egyéb aránt az olvasótól függ, hogy érezze, vagy benne kedvet találjon.”<sup>486</sup>

Csokonai költészetére vonatkozóan a kritikai kiadás is négy fő verselési típust különböztet meg: a rímes ütemhangsúlyost, a klasszikus időmértékest, a rímes nyugat-európai mértékest (ezt nevezik általánosan szimultánnak is) és a dallamkövetőt.<sup>487</sup> Ez a kategorizálás láthatóan nem esik egybe a Csokonai által meghatározottal, hiszen egyrészt teljesen indokoltan, nem különbözteti meg az antik-időmértékes verselés rímes és rímtelen formáit, másrészt szükségszerűen felveszi a Csokonai által nem használt dallamkövető verselési módot. A dallamkövető verselést azonban külön kategóriaként a szövegmetrikára épülő mai, általános versetanok egyáltalán nem használják. Ezek a dallamkövetéssel (is) jellemezhető régi magyar énekverseket az ütemhangsúlyos kategóriába sorolják, a 18. század végének „gyenge ütemezésű” verseiről pedig erősen rendhagyó voltuk miatt általában nem beszélnek. A dallamkövető verselési mód terminus technicust a költő egyetlen rendszerbe sem sorolható, „meghatározhatatlan metrikájú” versei jellemzésére tulajdonképpen kénytelen-kelletlen vezette be a Csokonai-szakirodalom.

Alább eme rendszert kicsit bővítve és átalakítva tekintem át Csokonai verselését. Egyrészt, mivel a költőnek vannak olyan nyugat-európai, újmértékes (általában jambusi) költeményei, melyek ütemhangsúlyokkal nem tagolhatók, vagyis rímes voltak ellenére sem tekinthetők kétszeres verseknek, külön kategóriaként felvettem a nyugat-európai, újmértékes verselést. Másrészt, bár

<sup>486</sup> Csokonai: *Előbeszéd [a Lillához]* (1803). (In: *CS/Tanulmányok*, 2002, 85.)

<sup>487</sup> Lásd *CS/Költemények*, 4, 258–259.

a dallamra írt versek alapvetően elkülönülnek a szövegversektől, ezt nem önálló verselési módként, hanem olyan *írásmódként* határozom meg, mely az antik-időmértékes verselés kivételével az összes többi verselési nemet érinti, hiszen a dallamra írt versek körében éppúgy található ütemhangsúlyos, nyugat-európai újmértékes és kétszeres vers, mint a szövegversek között. Sőt ezekhez csatlakozik az a nyilvánvalóan csak az ilyen költeményekre jellemző határozatlan és váltakozó metrumú verselés, melyet a szakirodalom eddig általánosan dallamkövetőnek nevezett. Bár Csokonainak az antik-időmértékes versei között is vannak énekelték, vagy legalábbis éneklésre szánt költemények, mivel ezek keletkezésüket tekintve a szövegversek közé tartoznak, metrika-  
ilag is abba a csoportba sorolhatók.

Mindenekelőtt tehát ének- és szövegversekre osztva a költő munkásságát, Csokonai egész költészetét verstani szempontból az alábbi módon (is) rendszerezhetjük:

### *I. Szövegversek*

1. rímes-ütemhangsúlyos
2. nyugat-európai, újmértékes
3. kétszeres vagy szimultán
4. antik-időmértékes (rímes és rímtelen)

### *II. Az énekelt költészet dallamra írt, dallamkövető versei*

#### *1. Szorosan dallamkövető versek*

- a) váltakozó metrumú versek
- b) határozatlan metrumú versek

#### *2. Szövegversként is metrizálható versek*

- a) ütemhangsúlyos formák
  - páratlan lüktetésű dallamra írt versek (általában 3+maradék)
  - páros lüktetésű dallamra írt versek (általában 4+maradék)
- b) nyugat-európai, többnyire jambikus versek
- c) kétszeres vagy szimultán versek
  - jambikus lejtésű és ütemezhető versek
  - trocheusi lejtésű és ütemezhető versek

A következőkben Csokonai énekelt költészetének prozódiját vizsgálom, ami a kétszeres versekben rejlő szimultaneitás feltárása mellett a költő verselésének alakulását is újabb aspektusból világítja meg. A dallamkövető versek teljes körű elemzésekor láthatóvá válik, hogy a határozott mérték nélküli, elsősorban a dallamhangok hosszúságát-rövidségét követő versírásból hogyan kristályosodott ki az a németes mértékű trocheusi, jambusi verselés, amit Csokonai annak ellenére, hogy a nyugati nemzeteket követve gyakorolt, sohasem követett szolgai módon.

A prozódiai elemzések szerint az, hogy egy dallamkövető vers ütemhangsúlyos, mértékes vagy kétszeres verselési formát öltött, egyértelműen a mintaadó dallam izo- vagy heterometrikus voltától, súlyos vagy súlytalan kezdetétől, illetve a ritmus egyenletes vagy variábilis jellegétől függött. A különböző verselési nemeket illetően Csokonai pályáját folyamatos fejlődés jellemzi, mely inkább a nyugat-európai verselés kimunkáltságában, gyakoribb használatában, illetve a határozatlan és váltakozó metrumú dallamkövető verselési mód elhagyásában ragadható meg.<sup>488</sup> Az egyes versnemek dominanciája kronológiáját tekintve tehát a költő énekelt költészetében változó. Mivel Csokonai korai költészetét főként az iskolai poézisoktatás és a kollégiumi közeg popularitásában gyökerező gyakorlata határozta meg, 1796-ig keletkezett énekelt verseinek döntő többsége ütemhangsúlyos verselésű, illetve ebben az időszakban sok az olyan határozatlan vagy váltakozó mértékű dallamkövető vers is, melyek metrikája tisztán egyik rendszerbe sem sorolható. Bár költészetének eme korai szakaszában is előfordulnak trochaikus és jambikus lejtésű kétszeres versek, ezek csak később, 1798 után váltak általánossá. Nyugat-

<sup>488</sup> A fejlődés természetesen a mi nézőpontunkból értendő, hiszen a kortársak közül volt, aki másképp ítélte meg Csokonai költészetét. Budai Ézsaiás például ezt írta róla: „A’ mi Néhai Csokonai Mihály Úrnak munkáit illeti [...] A’ bizonyos, hogy Poéta gyermek korábann néha jobb verseket írt azoknál, melyekre mostani munkáibann néha futólag tekintetem, a’ mint tudniillik azokat egynél másnál megláttam. Mert, akkor még igazánn Magyarúl írt, nem tudván idegen nyelveket, és nem szívánn bé azoknak Idiotismusit. Most már. Inkább Poéta doctus vólt: mint Poéta natus.” Budai Ézsaiás – Kazinczynak. Debrecen, 1805. március 10. (In: KAZLEV. III/284. 732. sz.)

európai, újmértékes jambikus verseket pedig jobbra csak 1798–1800 után írt.

Csokonainak a dallamra írt, dallammal együtt fennmaradt verseinek metrikai rendszerezése a 2. táblázatban található.

### 5.1. SZOROSAN DALLAMKÖVETŐ, AZAZ HATÁROZATLAN VAGY VÁLTAKOZÓ METRUMÚ VERSEK<sup>489</sup>

A kifejezetten sem a nyugat-európai, sem az ütemhangsúlyos, sem a szimultán verselés körébe nem sorolható verseket általánosan dallamkövetőnek nevezi a szakirodalom. E terminus technicust egyrészt a szövegversként is elemezhető dallamra írt költemények miatt szükséges pontosítani a *szorosán* jelzővel, másrészt alább az ilyen szorosán dallamkövető verseknek két metrikai típusát különböztetem meg.

A költőnek e „kétes ritmusú” verseiről írta Elek István, hogy „dalfordításai – bármilyen furcsán hangzik is – oly szokatlanul gyenge verselésűek, hogy igen gyakran még a vers ütemes, illetve időmértékes jellegét sem tudjuk felismerni. Kétes ritmusú fordításai legtöbbször jambikus és ütemes sorok keverékei, ahol a rossz jambusok, illetve a gyenge ütemezés okozzák a ritmikai zavart.”<sup>490</sup> Ezek a darabok jól szemléltetik a versújítás kezdeti, pragmatikus szakaszát, amikor literátoraink, köztük Csokonai is, még elméleti tudatosság nélkül, csupán a jó hangzás kedvéért próbálták az új, idegen dallamok feszes, váltakozó ritmusát követni, és adtak ezek jellege szerint „bizonyos mértéket” a szövegnek. Az ilyen versek szokatlan, bizonytalan ritmusa ama szorosán dallamkövető írásmódnak a következménye, melynél a költő a zene hosszú-rövid hangjainak szolgálai követésével a dallamot nem a különböző verselési nemek megerősítésére használta, hanem az

<sup>489</sup> A *határozatlan metrumú* versekre tudatosan nem alkalmazom a szakirodalomban ennek szinonimájaként is használt *ametrikus* terminus technicust (lásd SZUROMI, 2004), hiszen ezek a versek, bár nélkülözik a határozott metrikai rendszerek periodicitását, korántsem metrum nélküliek.

<sup>490</sup> ELEK, 1937, 32.

adott melódia egyedi ritmusához próbált prozódijában tökéletesen illeszkedő szöveget alkotni.

Bár szorosan dallamkövető versek Csokonainak csak a korai költészetét jellemzik, akkor a költő munkásságának minden regiszterében, elitben és populárisban egyaránt megjelentek. Az elit regisztert ebben az esetben is az *érzékeny Klavierliedek* (3. *A' feléledtt Pásztor*; 16. *Az Ekhóhoz [I.]*; 27. *Dafnis Hajnalkor*) és a reprezentáns funkciót betöltő *alkalmi költészet darabjai* képviselik (4. *A' Korán megtisztelt Virtus*; 32. [*Élj vigan érdemeddel a' boldogságnak karjain*]; 37. *Hunyadi Ferentzhez*; 46. *Örömversek Professor Budai É'saiás Úrhoz*; 53. *T. T. Professor Budai É'saiás Úrhoz*; 54. *T. T. Szilágyi Gábor Úr Professorhoz*), a popularitást pedig az olyan érzékeny dalok melódiájára és szövegére rájátszó *parodisztikus énekek*, mint például a 33. [*Falataimat elegyes borhajtással*] vagy az 56. [*Zöld Ferentz, kék Ferentz, T(óth) Ferentz*] kezdetűek.

A dallam szoros követése a zene ritmusától függően alapvetően kétféle metrikát alakított ki a szövegekben. Ha a mintadallam heterometrikus volt, ám ez a heterometrikusság a szoros, periodikus lüktetés miatt nem veszélyeztette az ütemvonal cezúráinak elmosódását, akkor a határozott cezúrájú zenei ütemeken belül a dallamhangok hosszúsága és súlyviszonyai szerint (éles, nyújtott vagy akár szinkópa ritmustól függően) különböző időmértékes verslábak is keveredhettek a sorok közé. Mivel a zenei ritmusok bizonyos formái szabályos antik verslábakkal is leírhatók, az ilyen költemények egyes sorai a dallam ritmusától függően az ütemhangsúlyos osztáson belül időmértékes lüktetést is kaptak. Ilyen váltakozó metrumú érzékeny ének például a *Dafnis Hajnalkor* (27.) és *Az Ekhóhoz [I.]* (16.), melyek prozódija tökéletesen egybevág a dallam ritmusával. *Az Ekhóhoz* esetében a melódia első két üteme aprózó tizenhatodainak megfelelően Csokonai négy pirrichiusszal (két proceleusmaticusszal) indította a verset.<sup>491</sup> Később, valószínűleg az antik-időmértékes versformák hatására, illetve hogy verse valamelyik szabályos metrikai rendszerbe besorolható legyen, a „rövid syllabákat kihányva” átdolgozta a költe-

<sup>491</sup> *Az Ekhóhoz [I.]* prozódiai elemzését lásd a 16.b. mellékletben.

ményt. Ugyanígy az 1794-es *Dafnis Hajnalkor*-ban időnként megjelenő pirrichius (◡ ◡), choriambus (– ◡ ◡ –) vagy creticus (– ◡ –) verslábakat is a zene ritmusának szolgálai követése magyarázza.<sup>492</sup> A [*Szép Hajnal! emeld fel*] prozódiaját egyébként, nyilván közkedvelt dallama miatt is, olyannyira jól sikerültnek ítélte a költő, hogy még ugyanabban az évben három alkalmi költeményt írt rá.<sup>493</sup>

A szorosan dallamkövető versek másik típusát az olyan határozatlan metrumú költemények képviselik, melyek elsősorban ütemhangsúlyos cezúrákkal tagolhatók, de egyrészt ezek helye sem mindig egyértelmű, másrészt az ütemeken belüli szótagszám-eloszlás rendkívül változatos. Az ilyen, majdhogynem „mértéktelen” szövegritmus leginkább a költő verbunkos dallamokra írt korai költeményeit jellemzik. Ezekben a futamok és díszítések miatti ritmusaprózást szolgálai követő szótagszámnövelés vagy -csökkentés tette gyakran kiszámíthatatlanná a cezúrát. Ilyen például *A' feléledtt Pásztor* (3.) című duett, mely metrikai esetlegessége ellenére, később a 18. század végi alkalmi költészet egyik legnépszerűbb formájává vált. Nemcsak Csokonai írt rá még négy újabb verset (32. [*Élj vigan érdemeddel a' boldogságnak karjain*]; 37.2.a. [*Dávidnak szent Múzsája*] 37.2.b. [*Szent öröm fohászkodik*]; 53. *T. T. Professor Budai É'saiás Úrhoz*), de a melodiáriumokban szinte megszámlálhatatlan halotti ének és más alkalmi darab előtt szerepel *ad notam* utalásként az *Ott, hol' a Patakotska* sorkezdet. A vers metrikai bizonytalanságát főleg az okozza, hogy mivel Csokonai nem követte a dallam témájának ívét, a szöveg értelmi és prozódiai határai nem esnek egybe a dallamív kezdetével és végével. Ebből adódik ama furcsaság, hogy Csokonai lejegyzésén kívül szinte minden más forrás 2/4-ben értelmezte az eredetileg 3/4-es dallamot, vagyis a korabeli értelmezők-előadók a szövegsorok kezdetét értelemszerűen ütem egyre, azaz hangsúlyos helyre tolták át.

Fontos azonban tudatosítani, hogy a verbunkos dallamok Csokonait csak költészete kezdetén inspirálták ilyen határozatlan

<sup>492</sup> A *Dafnis Hajnalkor* prozódiai elemzését lásd a 27.b. mellékletben.

<sup>493</sup> Ezek a következők: 37.3. [*Vigadj szűz Helikon*], 46. *Örömversek Professor Budai É'saiás Úrhoz*, 54. *T. T. Szilágyi Gábor Úr Professorhoz*.

metrumú versek írására. Később, miután felismerte az ütemkezdő (súlyos) zenei hang szótagnyújtó hatását, illetve a zenei hajlításokat valóban hajlításként kezelte, a verbunkosokra is tökéletes prozódiajú, általában kétszeres trocheusi verseket írt.

## 5.2. SZÖVEGVERSKÉNT IS METRIZÁLHATÓ VERSEK

### 5.2.1. Rímes-ütemhangsúlyos formák

A dallamok nagyobb ritmusegységei, azaz az ütemmutatóból adódó fősúlyok a hangsúly és a cezúra erőteljes meghatározásával elsősorban ütemhangsúlyos jelleget adtak a szövegeknek. Ez főleg a viszonylag kiegyenlített ritmusú, általában egyenletes negyedekből vagy nyolcadokból álló népi, populáris dallamokra és az izometrikus, ütem egyen induló páros vagy páratlan lüktetésű (tánc-)dallamokra volt jellemző. Mivel a melódiák páros vagy páratlan lüktetése alapvetően 4 vagy 3 szótagokból álló hangsúlyos ütemekbe rendezi a versek sorait, a divatos külföldi 3/4-es dallamok hármas szótagcsoportokra osztották a szöveget (3+3+3+3 vagy 3+maradék), a páros lüktetésű magyar táncok viszont többnyire 4+4-re, 4+3-ra vagy 4+2-re, azaz 4+maradékra tagolták a sorokat.

A külföldi táncdallamminta miatt hármas osztás jellemzi például a négyütemű 12-esekből álló *Egy Bétsi Magyar Gavallért* (28.), a 3+2 és 3+1-es rövid sorokból épülő [*Életem máj*]-t (26.2) és a különböző hosszúságú sorokból, például 3+3 és 3+3+3+1-esekből álló *Eggy Kétségbeesett Magyagyilkosát* (30.).

A páros lüktetésű dallamminta miatt viszont 4+4+4-es, 4+4-es, illetve 4+3-as osztás jellemzi például a verbunkosra írt *Habozást* (35.), a [*Múzsák! kik a' hegy' tövében*]-t (4.1) vagy a populáris, népi dallamokra írt *Tsikó-bőrös Kulatsot* (52.), a [*Gerliczeként nyögdecselek*]-et (49.) és többnyire a színművek betétdalait is.

Természetesen a dallam tagoltságától függően vannak bonyolultabb, kevésbé egynemű ütemhangsúlyos osztású sorok is. Ez az ütemhangsúlyos heterometrikusság főleg a popularitásra jellemző, ahol nem csak az adott dallam, de az ahhoz tartozó jól ismert szöveg prozódiaja is erősen meghatározta a készülő ének metrikáját. Ezek közül jó néhány egy korabeli népszerű nóta parafrázisa. Ilyen

például a *Karnyóné* záróoktettje, az [*Ehethném ám kintsem*] kezdetű nóta (19.7) vagy ugyanebből a színműből Kuruzs betétdala, a [*Hármát ellétt a' Fürjetske*] (19.4), melynek negyedik strófája megegyezik Horváth Ádám *Ötödfélszáz Énekének* 402. énekével. A dallam súlyviszonyainak megfelelően ez az ének 4+4+2+3, 3+3+3+3 és 4+4+3+3 osztású sorokból áll.

### 5.2.2. Nyugat-európai, újmértékes versek

Az 1798 utáni jambusi és trocheusi verseinél Csokonai is elkezdte nyugat-európai módra, közös szótagokkal (is) mérni a verslábakat. Bár elméletben a költők ezzel is a klasszikus időmérték szerint próbálkoztak, a dallamok hatására a hosszú-rövid időértéket gyakran hangsúlyos-hangsúlytalan szótagok váltakozásával imitálták.

Mivel a különböző versnemek használatakor Csokonai mindig a magyar nyelv belső törvényszerűségeiből indult ki, korán rájött arra, hogy az újmértékes verselés nálunk nem honosítható meg eredeti formájában. Német metrumjait ezért nem a német költészetet szorosán követve, Ráday és Dayka példájára írta, hanem inkább a magyar nyelv adottságait vette figyelembe a közös szótagok mérésénél.<sup>494</sup> Ebben az esetben a dallamok súlyviszonyai nem helyettesítik a szótagok hosszú-rövid relációját, de a közös szótagnál eldönthetik az (idő)mértéket. A *Jegyzések és Említések a' DAYKA Verseire* című tanulmányában Csokonai példát is adott egy német módra írt trocheusi és jambusi strófára, mely után megjegyezte, hogy: „Ez a' scándálás' módja természet szerint hogy nem olly tökéletes, mint a' görög és a' Római; de van ollyan, ha

<sup>494</sup> „Hát Mi, Napkeleti Ivadék; kik a' sok str, cl, pl, spr, etc 's több efféle deákos concursusokat nyelvünkben el nem szenvedhetjük: hogy' tesszük rövidde a' 2 Consonánst, ha mindjárt még annál *liquidább* volna is? Én ugyan, a' ki egy vagyok a' Görög és Deák Metrumoknak legnagyobb kedvelőjji, 's a' mennyire gyengeségetől telik, imitatori közül, mindég sajnallottam azoknak dolgokat, a' kik nyelvünket akarták a' Deák (és csupán a' Deák) Prosodiára, 's nem ezt a' magunk Nyelvének belső Karakterére csavarni!” Csokonai: *Jegyzések és Említések a' DAYKA Verseire* (1803). (In: *CS/Tanulmányok*, 2002, 59.)

külömb nem, mint a' Német, Anglus és Olasz versi sciolti, reimlose Jamben, Trochaen etc.”<sup>495</sup>

Bár a jambusi formák Szuromi Lajos kutatásai szerint a trocheusinál nagyobb arányban vannak jelen Csokonai költészetében,<sup>496</sup> egyrészt ezek többsége kétszeres vers, másrészt kevésnek maradt fenn a dallama, illetve ha fenn is maradt, akkor azt gyakran már a népnemzeti irányzat ízlése szerint átütemezve, ütemhangsúlyos formában őrizték meg a daloskönyvek. A' *Varázssíp* zeneszámai mellett (13.2. és 13.3.) az egyetlen olyan nyugat-európai mértékre vett, ütemhangsúlyokkal nehezen tagolható jambusi vers, melynek dallama valószínűleg eredeti formájában maradt fenn a *Rózsím' Sírja felett* (48.). A vers metrikai elemzése világossá teszi, hogy a dallamritmus egyébként meglehetősen pontos követése során a költő hol vette igénybe a zene súlyviszonyait a spondeusok jambizálásához.<sup>497</sup>

### 5.2.3. Kétszeres vagy szimultán versek

Csokonainak a nyugat-európai, újmértéken is alapuló kétszeres versei a dallam ritmusától, lüktetésétől és hangsúlyviszonyaitól függően kaptak trocheusi vagy jambusi lejtést.

Jambikus verseket „németes”, felütéssel kezdődő dallamokra és „magyaros”, azaz ütem egyen kiséles ritmussal induló jambusi melódiákra egyaránt írt Csokonai. Ezekre az újmértékes jambusi versekre tökéletesen igaz Sík Sándor ama megállapítása, mely szerint ekkor „a költők tudatosan jambust írnak, de ösztönszerű magyar ritmusérzékük a jambuson belül, annak kára nélkül, úgy helyezi el a hangsúlyokat, hogy bizonyos magyaros ritmust adnak”<sup>498</sup>.

A különbség leginkább abban ragadható meg, hogy a felütéses dallamok több lehetőséget adtak a szimultaneitással való játékra.

<sup>495</sup> Csokonai: *Jegyzések és Említések a' DAYKA Verseire* (1803). (In: *CS/Tanulmányok*, 2002, 70.)

<sup>496</sup> Lásd ELEK, 1937, 48.

<sup>497</sup> A *Rózsím' Sírja felett* prozódiai elemzését lásd a 48.b. mellékletben.

<sup>498</sup> SÍK, 1918, 141.

Tipikus példája ennek A' *Pillangóhoz* (10.), mely egyrészt a dallam hosszú-rövid hangjait és súlyviszonyait is követve egyértelműen jambikus sorokból áll, ugyanakkor 5+4, 5+3 és 4+4 osztású ütemhangsúlyokkal is tagolható. A költemény hangsúlyos szótagjai viszont a dalban következetesen felütésre, azaz súlytalan hangra esnek. Szöveg és dallam súlyviszonyai tehát egyrészt erősítik, másrészt kioltják egymást, vagyis az éneklés ebben az esetben tökéletes interferenciáját adja a kétféle monometrikus versrendszernek.<sup>499</sup> Ezzel szemben a hangsúlyos kezdetű, kiséles ritmusú dallamokra írt versek, mint például a *Miért ne innánk?* (43.) vagy a *Paraszt Dal* (47.) sorai egyértelműen a dierézisz-metszetet erősítő, részleges szimultán verselésre jellemző 4+4 és 4+3 osztásúak.<sup>500</sup>

A jambusi versek hangsúlyainak változatosságával szemben a költő kétszeres trocheusi költeményei az ütem egyen induló mintadallamok súlyviszonyainak megfelelően kivétel nélkül mind 4+maradék osztásúak, azaz részlegesen szimultánok. Bár az ütem egyen induló dallamkövető verseknél az 1797 előtt keletkezettek között is előfordul kétszeres metrumú költemény (15. A' *Viola*; 23. [*Bár az Ég búsulva néz is / Ellenem*]; 39. *Két Szerető' dalja*), Csokonai „tömegesen” csak ezután kezdte írni trocheikus szimultán verseit. Az 1797-es dátumot A' *Reményhez* (11.) születése miatt emeltem ki.<sup>501</sup> A [*Földiekkel játszó*]<sup>502</sup> ugyanis az első olyan költeménye Csokonainak, melyben a verbunkos dallam futamai nem csábították aprózó pirrichiusok és a legkülönbözőbb szótagszámú sorok írására a költőt, hanem a díszítéseket szótagathajlással énekeltetve, mindvégig a zene súlyviszonyait tartva szem előtt újmértékes, a dallam súlyos-súlytalan hangjaival megerősített trocheusokat és spondeusokat írt.<sup>503</sup>

<sup>499</sup> A' *Pillangóhoz* prozódiai elemzését lásd a 10.b. mellékletben.

<sup>500</sup> A *Miért ne innánk?* prozódiai elemzését lásd a 43.b. mellékletben, a *Paraszt Dalét* pedig a 47.b. alatt.

<sup>501</sup> A' *Reményhez* datálásáról, illetve ennek bizonytalanságairól lásd Debreczeni Attila legújabb kutatásait. CS/*Pótkötet*, 2012, 284–285.

<sup>502</sup> A dal prozódiai elemzését lásd a 11.b. mellékletben.

<sup>503</sup> A zenei hangok „osztódásáról és az időmérték képzéséről” a díszített dallamoknál lásd VERSEGHY, 1817, III/6, 613.

Mivel a hangsúlyos ütemkezdetű 2/4-es dallamok metrumba általában arzikus jellegű trocheust imitál, az ilyen darabok éneklés közben akkor is trocheusi lejtést kaphatnak, ha a szöveg önmagában nem trocheusi, vagy trocheusok csak elvétve fordulnak elő bennük. A *Szemrehányás* (51.) prozódiai elemzésénél láthatóvá válik, hogy a kétszeres trocheusi verseknél a dallam súlytalan hangjai hogyan tették rövidevé a szótagokat, azaz Csokonai hogyan használta ki a zenei súlyviszonyokban rejlő lehetőségeket a spondeusok trochaizálására.<sup>504</sup>

### 5.3. KITEKINTÉS, AVAGY A CSOKONAI-DALOK TOVÁBBÉLÉSE

A Csokonai által felhasznált dallamok természetesen csak az elit, írásos zenekultúrában maradtak fenn „változatlan” formában. A *változatlan*t szükséges idézőjelbe tenni, hiszen az előadó-gyűjtő szándékától és ízlésétől függően ebben a közegben is előfordult, hogy valaki saját ízlésének megfelelően kicsit átírta a dallamokat. Kiváló példa erre Almási Sámuel, aki a nyilvánvalóan írott forrásból másolt daloknál sem tartotta meg teljesen azok eredeti formáját, hanem itt-ott tetszése szerint díszítette vagy egyszerűsítette a melódiákat.<sup>505</sup> Ezek a változtatások azonban ritkán voltak olyan mértékűek, hogy a dalok eredeti prozódiját befolyásolták volna. Ezzel szemben a popularitás szintjén az orálisán terjedő dallamo-

<sup>504</sup> A *Szemrehányás* prozódiai elemzését lásd az 51.b. mellékletben.

<sup>505</sup> Almási Sámuel két kéziratot dalgyűjteményt állított össze. Az elsőt, amelyik öt kötetből állt (ezt 1823 és 1870 között jegyezte le a szerző) a jelenleg készülő kritikai kiadás *Énekes Gyűjteménynek* nevezi, bár az I–II. kötet címe eredetileg Magyar Dalnok volt, és csak a III–V. kötet viselte az Énekes Gyűjtemény címet. Az I. és a III. kötet elveszett, a II. 1834-es évszámmal az MTAK Kézirattárában Ms. 10.002. jelzet alatt található (*Magyar Dalnok* címen). A IV–V. kötet egy ideig a Máramaroszigeti Református Líceum Könyvtárában volt, aztán visszakerült az Almási családhoz (ezek fotómásolata az MTAK Mikrofilmtárában is megtalálható a 2810/I. jelzet alatt). A második dalgyűjtemény kétkötetes, címe *Magyar Dalnok*, de mindkét kötet gerincén *Magyar Dallok* olvasható. Ez a Kolozsvári Egyetemi Könyvtár Kézirattárában (Sepródi-hagyaték) Ms. 3871. jelzet alatt található (fotómásolata: MTA Zenetudományi Intézet Kézirattár 15. sz.).

kat valóban szabadon variálták és ütemezték át. Ez arra figyelmeztet bennünket, hogy az elit műzenétől eltekintve tulajdonképpen még a 18–19. század fordulóján sem gondolkodhatunk rögzített dallamokban. A zene valóban élő volt: egy dallam ritmusa, lüktetése rendkívül könnyen változott, és általában a mindenkori befogadók és használók kulturális közegétől, hagyományrendszerétől és értelmezésétől függött.

A populáris regiszterben még a 19. század elején is tipikus volt bármilyen szöveg ütemhangsúlyos értelmezése. Így például a jambikus lüktetésű költeményeknél, ha a vers eredeti, felütéssel kezdődő jambusdallamát meg is tartották, akkor azt általában ütemhangsúlyos kezdetre játszották át. Erről tanúskodik például *A' Pillangóhoz* (10.) dallamának a Varga János-melodiáriumban található primitív ritmusjelzése.<sup>506</sup> Másik módja az átütemezésnek az volt, hogy a jambikus szöveget egy teljesen új, ütem egyen induló dallammal társították, mint tették ezt például a *Fillishez* (34.) vagy a *Rózsím' Sírja felett* (48.) szövegével.

Az ütemhangsúlyos tagolás előnyben részesítése a 19. század közepétől már nem csak a popularitás szintjére volt jellemző, de mivel a népnemzeti irányzat esztétikája került előtérbe, Arany János is mindig az ütemhangsúlyos verselést emelte ki Csokonai kétszeres verseiben. Nagyszerűen mutatja ezt a *Búcsúvétel* (24.) 3/4-es Arany-féle lejegyzése,<sup>507</sup> mely ütemhangsúlyként értelmezi a verset, bár ez Tóth Istvánnál<sup>508</sup> és Kelemen Lászlónál még a trocheusi lejtést kiemelő 2/4-ben olvasható.<sup>509</sup>

Mivel ugyanannak a dallamnak a páros-páratlan lüktetésű változatát, azaz a dallamok proportiós formáját még a 18. század végén,<sup>510</sup> illetve a 19. század elején is természetesen használták,

<sup>506</sup> *Varga János-melodiárium* (1822) (Sp. Nkt. Kt. 1764, 90. o.).

<sup>507</sup> *Arany János népdalgyűjteménye* (1874, II/1. sz.).

<sup>508</sup> Tóth István: *Áriák és Dallok* (1832–1834) (MTAKK RUI 8r. 63, I/96. sz. 54. o.)

<sup>509</sup> Kelemen László: *Világi Énekes Könyv* (1828) (OSZK Kézirattár, Oct. Hung. 1874, 29. sz. 46–47. o.).

<sup>510</sup> A legkésőbbi bizonyíték erre Versegly *Parnassus Hegyén zengedező Magyar Músája*, melynek 9b oldalán egyazon táncdallamnak 3/4-es és 2/4-es változata található egymás után az alábbi megjegyzéssel: „Áriák, mellyekre az Első, Második, Harmadik, Ötödik, Hetedik, és Nyoltzadik Énekeket tulajdon notájokon kívül lehet énekelni.” VERSEGHY, 1781, 9b (18. o.).

viszonylag egyszerű volt a szövegeket különböző ritmusrendszerekben értelmezni. Ez természetesen nemcsak az (idő)mértékes versek hangsúlyossá tételét jelentette: kulturális közegetől és ízléstől függően ellenkező példák is találhatóak. Almási Sámuel például a *Síralom* (49.) strófáit énekelte gagliarda ritmussal,<sup>511</sup> amivel trocheusi lejtésűvé tette az alapvetően 4+4-es ütemhangsúlyos osztású sorokat.

Bár ezek a jelenségek már nem befolyásolták a versújítás történetét, a különböző ritmusértelmezések egyrészt közelebb vihetnek bennünket a korszak metrikai érzékeléséhez és gondolkodásához, másrészt sokszor a szimultaneitásnak olyan rétegét emelik ki, melyek a költemények szövegversként való olvasásakor önkéntelenül elsikkad(hat)nak.

<sup>511</sup> Almási Sámuel: *Magyar Dalnok I.* (1870 k.) (Kolozsvári Egyetemi Könyvtár Kézirattára, Seprődi hagyaték Ms. 3871, 53. sz. 70–71. o.).



# TÁBLÁZATOK

1. Betűrendben
2. Versnemek szerint
3. Dallamok, azaz zenei stílusok szerint
4. Elit – populáris megoszlás szerint
5. Műfajok, műformák szerint

## 1. Betűrendben

Ssz.	Cím	Sorkezdet
1.	A' Békekötésre	<i>Tölts pohárt, gyermek</i>
2.a.	A' fekete Pecsét (2/4)	<i>Gyász Pecséte Kedvesemnek</i>
2.b.	A' fekete Pecsét (3/4)	<i>Gyász Pecséte Kedvesemnek</i>
3.a.	A' feléledtt Pásztor [I.] (3/4)	<i>Ott, hol a' Patakotiska</i>
3.b.	A' feléledtt Pásztor [I.] (2/4)	<i>Ott, hol a' Patakotiska</i>
4.	A' Korán megtisztelt Virtus	
4.1.		<i>Műzsák! kik a' hegy' tövében</i>
4.2.		<i>Nohát hárfátok' / Ha leraktátok</i>
4.3.		<i>Rekesszük mindnyájunkat Nagyságok' kegyes Szívébe</i>
5.	A' Magánossághoz	<i>Áldott Magánosság, jövel! ragadj el</i>
6.	A' Mennyeiek' Karja	<i>Kegyes Özveggy vegyél bútsút keservedtől</i>
7.	A' Méhekhez	<i>Kis méhek! Kerteken, / Mezőkön, berkeken</i>
8.	A' Méla Tempefői	
8.1.		<i>A' hi nem völt soha Poéta</i>
8.2.		<i>Dorog Hajdu város Tiszán túl</i>
9.	A' Nap' Innepe	<i>Idvez légy, áldás' forrása</i>
10.	A' Pillangóhoz	<i>Hamar-követje a' Tavasznak</i>
11.	A' Reményhez	<i>Földiekkel játszó / Égi Tünemény</i>

Ssz.	Cím	Sorkedzet
12.	<b>A' Tihanyi Ekhóhoz</b>	Óh Tihannak ríjjadó Leánya
13.	<b>A' Varázssíp</b>	
13.1.		A' madarász vagyok én la
13.2.		Ez a' kép oly bájosló Szépség
13.3.		Oh ne reszkess, kedves fiam
13.4.		Jövel be csak te szép Tubú
13.5.		A' férjfiának, kik szerelmet / Éreznek
14.	<b>A' Vig Poéta</b>	Vigan tölöm életemet
15.	<b>A' Viola</b>	Illatoztasd Kebledet, / Édes Violám
16.	<b>Az Ekhóhoz [I.]</b>	Panaszaimat elegyes Ohajtással
17.	<b>Az Emberiség 's a' Szeretet</b>	Felfogadtam száz-meg-százsor
18.	<b>Az Estvéhez</b>	Csendes Este! légy tanúja
19.	<b>Az Özveggy Karnyóné 's két Szeleburdiak</b>	
19.1.		Szeme nem sír még is nedves
19.2.		Semmi csak rá tudjak ülni a' Banyára
19.3.		Csungói Kintsem hallod 'e
19.4.		Hármat elléit a' Füjjetjke
19.5.		Oh dugába dülött remények
19.6.		Oh irtóztató nagy kétség
19.7.		Ehetném ám kintsem

Ssz.	Cím	Sorkezdet
20.	Az utolsó szerentsétlenség	Zokoghat még egy betűtskét
21.	Bakushoz	Évoé! / Bakhe, éván, évoé
22.	Bácsmegyey' Leveleire	Ah, midőn táromba' látom
23.	[Bár az Ég búsulva néz is / Ellenem]	
24.a.	Búcsúvétel (4/4)	Mégyek már: Engedd meg, kedves Kincsem
24.b.	Búcsúvétel (3/4)	Mégyek már: Engedd meg, kedves Kincsem
25.	Czindery' sírja felett	Kedves test hát itt szemléllek
26.	Cultura	
26.1.		Haj Ráhotzi, Bertséni, – Tököli
26.2.		Életem' mái / Komor óráji
26.3.		Halavány hóld bús világa
26.4.		Avagy mágnés keménységét
27.	Dafnis Hajnalkor	Szép Hajnall emeld fel
28.	Egy Bétsi Magyar Gavallér	Be' kedves Napjaim
29.	Eggy kesergő Magyar	Minden vígasság tölem el távozott
30.	Egy kétségbe esett Maga Gyilkosa	Jaj, Eggek! mely szörnyű képzetelek
31.	Egy vén fának árnyékában régen szenvedő Rózsafa	Gyenge rózsabokor kesereg búvában
32.	[Élj vígan érdemeddel a' boldogságnak karjain]	

Ssz.	Cím	Sorkedzet
33.	<b>[Falataimat elegendes bor hajtással]</b>	
34.a.	<b>Fillishez (2/4)</b>	<i>A' Semmisség örök tavába</i>
34.b.	<b>Fillishez (2/4)</b>	<i>A' Semmisség örök tavába</i>
35.	<b>Habozás</b>	<i>Itt hagynám én ezt a' Várost</i>
36.	<b>Hívása a' Múzsának</b>	<i>Jer, kit mérges gondok rágnak</i>
37.	<b>Hunyadi Ferentzhez</b>	
37.1.		<i>Ábrahámnak nagy jóságú Istene</i>
37.2.a.		<i>Dávidnak Szent Múzsája</i>
37.2.b.		<i>Szent öröm fohászkodik</i>
37.3.		<i>Vígadj' szűz Helikon</i>
37.4.		<i>Ha valaha lefoly az a' gyászos óra</i>
37.5.		<i>Isten légy e' Főpapoddal</i>
38.	<b>Jövendőlés az első Oskoláról, A' Somogyban</b>	<i>Hát Múzsáknak szentelt / Kies Tartomány</i>
39.	<b>Két Szerető' dalja</b>	<i>Énekeljünk Cipriának, / Drága Kints</i>
40.a.	<b>Lilla' Búcsúzalogjai (4/4)</b>	<i>Vígasságnak, fájdalomnak, / Szerelmennek embere</i>
40.b.	<b>Lilla' Búcsúzalogjai (4/4)</b>	<i>Vígasságnak, fájdalomnak, / Szerelmennek embere</i>
41.	<b>Megkövetés</b>	<i>Ha haragszol, megkövetlek</i>
42.	<b>[Midón iszom borotuskát]</b>	
43.	<b>Miért ne innánk?</b>	<i>Igyunk barátim</i>
44.	<b>[Míg elkezdeném Énekem']</b>	

Ssz.	Cím	Sorkezdet
45.	[Oh szegény Országunk]	
46.	Örömversek Professor Budai É'saiás Úrhoz	<i>Élj vígan nagy Lélek! érdemeddel</i>
47.	Paraszt Dal	<i>Anna' fejér nyárfák alatt</i>
48.	Rózsím' Sírja felett	<i>Forró Solajtások – lelkennek</i>
49.a.	Siralom (2/4)	<i>Gerliczeként nyögdecselek</i>
49.b.	Siralom (3/8)	<i>Gerliczeként nyögdecselek</i>
50.	Szegény Zsuzsi, a' táborozáskor	<i>Estve jött a' parantsolat</i>
51.	Szemrehányás	<i>Lyánka! míg ingó kegyelmed</i>
52.	Szerelemdal. A' Tsikó-bőrös Kulatshoz	<i>Drága Kintsem, Galambotskám</i>
53.	T. T. Professor Budai É'saiás Úrhoz	<i>Sólajtott Göttinga felé a' Tempe és Helikon</i>
54.	T. T. Szilágyi Gábor Úr Professorhoz	<i>Örvendjél Fébúsnak szentelt Tábor!</i>
55.	Újesztendei Gondolatok	<i>Óh Idő, futós Idő</i>
56.	[Zöld Ferentz, kék Ferentz, T(óth) Ferentz]	

## 2. Versnemek szerint

<b>Versnem</b>	<b>Típus</b>	<b>Ssz.</b>	<b>Cím</b>	<b>Sorkedzet</b>
rímes- ütemhang- súlyos	páratlan lüktetésű dallamra (általában 3+-maradék)	28.	<b>Egy Béisi Magyar Gavallér</b>	<i>Be' kedves Napjaim</i>
		26.2.	<b>Cultura</b>	<i>Életem' mái / Komor óráji</i>
		31.	<b>Egy vén fának árnyékában régén szenvedő Rózsafa</b>	<i>Gyenge rózsabokor kesereg búvában</i>
		30.	<b>Egy kétségbe esett Maga Gyilkosa</b>	<i>Jaj, Egek! mely szörnyű képzetelek</i>
		6.	<b>A' Mennyeiek' Karja</b>	<i>Kegyes Özeveg végél bútsút keservedtől</i>
		7.	<b>A' Méhekhöz</b>	<i>Kis méhek! Kerteken, / Mezőkön, berkeken</i>
		35.	<b>Habozás</b>	<i>Itt hagynám én ezt a' Várost</i>
		41.	<b>Megkövetés</b>	<i>Ha haragszol, megkövetlek</i>
		44.	<b>[Míg elkezdeném Éneke'm']</b>	
		20.	<b>Az utólsó szerentsétlenség</b>	<i>Zokoghat még egy betűtskét</i>
		21.	<b>Bakushoz</b>	<i>Évoé! / Bakhe, éván, évoé</i>
		52.	<b>Szerelemdal. A' Tsikó-bőrös Kulatshoz</b>	<i>Drága Kintsem, Galambotkám</i>
		26.3.	<b>Cultura</b>	<i>Halavány hőld búis világa</i>
		26.4.	<b>Cultura</b>	<i>Avagy mágnos keménységét</i>
		9.	<b>A' Nap' Innepe</b>	<i>Idvez légy, áldás' forrása</i>
		37.1.	<b>Hunyadi Ferentzhez</b>	<i>Ábrahámnak nagy jószágú Istene</i>

<i>Versnem</i>	<i>Típus</i>	<i>Szsz.</i>	<i>Cím</i>	<i>Sorkedzet</i>
rímes- ütemhang- súlyos	páros lüktetésű dallamra (általában 4+maradék)	37.5.	<b>Hunyadi Ferentzhez</b>	<i>Isten légy e' Főpapoddal</i>
		45.	<b>[Oh szegény Országunk]</b>	
		26.1.	<b>Cultura</b>	<i>Haj Rákoltsi, Bertséni, – Tököli</i>
		49.a.	<b>Siralom (2/4)</b>	<i>Gerliczeként nyögétsélek</i>
		50.	<b>Szegény Zsuzsi, a' táborozáskor</b>	<i>Estbe jött a' parantsolat</i>
		19.1.	<b>Az Özvegy Karyóné 's két Szeleburdiak</b>	<i>Szeme nem sír még is nedves</i>
		25.	<b>Czindery' sírja felett</b>	<i>Kedves test hát itt szemléllek</i>
		36.	<b>Hívása a' Múzsának</b>	<i>Jer, kit mérges gondok rágnak</i>
		38.	<b>Jövendölés az első Oskoláról, A' Somogyban</b>	<i>Hát Múzsáknak szenteltt / Kies Tartomány</i>
		4.2.	<b>A' Korán megtisztelt Virtus</b>	<i>Nohát hárfátok' / Ha leraktátok</i>
		29.	<b>Eggy kesergő Magyar</b>	<i>Minden vígasság tölem el távozott</i>
		19.2.	<b>Az Özvegy Karyóné 's két Szeleburdiak</b>	<i>Semmi tsak rá tudjak ülni a' Banyára</i>
	heterometrikus osztásúak	19.7.	<b>Az Özvegy Karyóné 's két Szeleburdiak</b>	<i>Ehethém ám kintsem</i>
		19.3.	<b>Az Özvegy Karyóné 's két Szeleburdiak</b>	<i>Csurgói Kintsem hallod 'e</i>
		8.2.	<b>A' Méla Tempefői</b>	<i>Dorog Hajdu város Tiszán túl</i>
		19.4.	<b>Az Özvegy Karyóné 's két Szeleburdiak</b>	<i>Hármat ellétt a' Fűrjetske</i>

<b>Versnem</b>	<b>Típus</b>	<b>Ssz.</b>	<b>Cím</b>	<b>Sorkozdet</b>
nyugat-európai, újmértékes	jambusi	34.a.	<b>Fillishez (2/4) – énekelve ütemhangsúlyos</b>	<i>A' Semmiség örök tavába</i>
		34.b.	<b>Fillishez (2/4) – énekelve ütemhangsúlyos</b>	<i>A' Semmiség örök tavába</i>
kétszeres	jambusi	13.2.	<b>A' Varázssíp</b>	<i>Ez a' kép oly bájos! Szépség</i>
		13.3.	<b>A' Varázssíp</b>	<i>Oh ne reszhess, kedves fiam</i>
		5.	<b>A' Magánossághoz</b>	<i>Aldott Magánosság, jövell ragadj el</i>
		48.	<b>Rózsím' Sírja felett</b>	<i>Forró Sohajtások – lelkemnek</i>
		13.1.	<b>A' Varázssíp</b>	<i>A' madarász vagyok én la</i>
		13.4.	<b>A' Varázssíp</b>	<i>Jövel be csak te szép Tubú</i>
		13.5.	<b>A' Varázssíp</b>	<i>A' férjfeletnek, kik szerelmet / Éreznek</i>
		42.	<b>[Midőn iszom borotskát]</b>	
		10.	<b>A' Pillangóhoz</b>	<i>Hamar-követje a' Tavasznak</i>
		19.5.	<b>Az Özveggy Karnyóné 's két Szeleburdiak</b>	<i>Oh dugába düllet remények</i>
		19.6.	<b>Az Özveggy Karnyóné 's két Szeleburdiak</b>	<i>Oh irtóztató nagy kétség</i>
43.	<b>Miért ne innánk?</b>	<i>Igyunk barátim</i>		
47.	<b>Paraszt Dal</b>	<i>Ama' fejér nyárfák alatt</i>		
49.b.	<b>Siralom (3/8)</b>	<i>Gerliczeként nyögécelemek</i>		
55.	<b>Újlesztendei Gondolatok</b>	<i>Óh Idő, futós Idő</i>		

<b>Versnem</b>	<b>Típus</b>	<b>Ssz.</b>	<b>Cím</b>	<b>Sorkedzet</b>
kétszeres	trocheusi	51.	<b>Szemrehányás</b>	<i>Lyánka! míg ingó kegyelmed</i>
		24.a.	<b>Búcsúvétel (4/4)</b>	<i>Mégyek már: Engedd meg, kedves Kincsem</i>
		24.b.	<b>Búcsúvétel (3/4)</b>	<i>Mégyek már: Engedd meg, kedves Kincsem</i>
		18.	<b>Az Estvéhez</b>	<i>Csendes Estel légy tanítja</i>
		12.	<b>A' Tihanyi Ekhóhoz</b>	<i>Óh Tihannak ríjjadó Leánya</i>
		15.	<b>A' Viola</b>	<i>Illatoztasd Kebledet, / Édes Violám</i>
		22.	<b>Bácsmegyey' Leveleire</b>	<i>Ah, midőn táromba ' látom</i>
		2.a.	<b>A' fekete Pecsét (2/4)</b>	<i>Gyász Pecsétje Kedvesemnek</i>
		2.b.	<b>A' fekete Pecsét (3/4)</b>	<i>Gyász Pecsétje Kedvesemnek</i>
		40.a.	<b>Lilla' Búcsúzalogjai (4/4)</b>	<i>Vigasságnak, fájdalomnak, / Szeretemnek embere</i>
		40.b.	<b>Lilla' Búcsúzalogjai (4/4)</b>	<i>Vigasságnak, fájdalomnak, / Szeretemnek embere</i>
		39.	<b>Két Szerető' dalja</b>	<i>Énekeljünk Cipriának, / Drága Kints</i>
		23.	<b>[Bár az Ég búsulva néz is / Ellenem]</b>	
		11.	<b>A' Reményhez</b>	<i>Földiekkel játszó / Égi Tünemény</i>
		17.	<b>Az Emberiség 's a' Szeretet</b>	<i>Felfogadtam száz-meg-százszor</i>

<i>Versnem</i>	<i>Típus</i>	<i>Ssz.</i>	<i>Cím</i>	<i>Sorkedzet</i>
határozatlan ritmusú		3.a.	A' feleledtt Pásztor [L.] (3/4)	Ott, hol a' Patakotska
		3.b.	A' feleledtt Pásztor [L.] (2/4)	Ott, hol a' Patakotska
		53.	T. T. Professor Budai F'saiás Urhoz	Sóhajtott Göttinga felé a' Tempe és Helikon
		4.3.	A' Korán megtisztelt Virtus]	Rehesszik mindnyájunkat Nagyságok' kegyes Szívébe
		37.2.a.	Hunyadi Ferentzhez	Dávidnak Szent Múzsája
		37.2.b.	Hunyadi Ferentzhez	Szent öröm fohászkodik
		32.	[Élj vigan érdemmeddel a' boldogságnak karjain]	
		8.1.	A' Méla Tempefői	A' ki nem vólt soha Poéta
		4.1.	A' Korán megtisztelt Virtus	Múzsák! kik a' hegy' fővében
		14.	A' Vig Poéta	Vigan tőlöm életemet
		27.	Dafnis Hajnalkor	Szép Hajnal! emeld fel
		46.	Örömversek Professor Budai F'saiás Urhoz	Élj vigan nagy Lélek! érdemmeddel
		37.3.	Hunyadi Ferentzhez	Vigadj szűz Helikon
54.	T. T. Szilágyi Gábor Úr Professorhoz	Örvendjél Fébúsnak szentelt Tábor!		
16.	Az Ekhóhoz [L.]	Panaszaimat elegyes Óhajttással		
37.4.	Hunyadi Ferentzhez	Ha valaha lefoly az a' gyászos óra		
33.	[Falataimat elegyes bor hajttással]			
56.	[Zöld Ferentz, kék Ferentz, T(óth) Ferentz]			

### 3. Dallamok, azaz zenei stílusok szerint

Sz.	Cím	Sorkezdet
1.	A' Békekötésre	<i>Tölts pohárt, gyermek</i>
2.a.	A' fekete Pecsét (2/4)	<i>Cyász Pecsétje Kévesemnek</i>
2.b.	A' fekete Pecsét (3/4)	<i>Cyász Pecsétje Kévesemnek</i>
4.1.	A' Korán megtisztelt Virtus	<i>Múzsák! kik a' hegy' tövében</i>
4.2.	A' Korán megtisztelt Virtus	<i>Nohát hárfátok' / Ha leraktátok</i>
5.	A' Magánossághoz	<i>Aldott Magánosság, jövel! ragadj el</i>
6.	A' Mennyeiek' Karja	<i>Kögyes Özeveg vegeyl bitisit keservedtől</i>
7.	A' Méhekhez	<i>Kís méhek! Kerteken, / Mezőkön, berkeken</i>
8.2.	A' Méla Tempefői	<i>Dorog Hajdu város Tiszán túl</i>
9.	A' Nap' Innepe	<i>Idvez légy, áldás' forrása</i>
10.	A' Pillangóhoz	<i>Hamar-köveje a' Tavasznak</i>
12.	A' Tihanyi Ekhóhoz	<i>Óh Tihannak ríjjadó Leánya</i>
13.1.	A' Varázssíp	<i>A' madarász vagyok én la</i>
13.2.	A' Varázssíp	<i>Ez a' kép oly bájosló Szépség</i>
13.3.	A' Varázssíp	<i>Oh ne reszkess, kedves fiam</i>
13.4.	A' Varázssíp	<i>Jövel be csak te szép Tubú</i>
13.5.	A' Varázssíp	<i>A' féjftaknak, kik szerelmet / Éreznek</i>
14.	A' Vig Poéta	<i>Vigan töltöm életemet</i>
15.	A' Viola	<i>Illatoztasd Kebledet, / Édes Violám</i>
16.	Az Ekhóhoz [I.]	<i>Panaszaimat elegendes Óhajítással</i>

Szsz.	Cím	Sorkedzet
18.	Az Estvéhez	<i>Csendes Este! légy tanúja</i>
19.2.	Az Özveggy Karnyóné 's két Szeleburdiak	<i>Semmi tsak rá tudjak ülni a' Banyára</i>
19.3.	Az Özveggy Karnyóné 's két Szeleburdiak	<i>Csurgói Kintsem hallod 'e</i>
19.4.	Az Özveggy Karnyóné 's két Szeleburdiak	<i>Hármat ellétt a' Fürjetske</i>
19.7.	Az Özveggy Karnyóné 's két Szeleburdiak	<i>Ehethém ám kintsem</i>
21.	Bakhushoz	<i>Évoé! / Bakhe, éván, évoé</i>
22.	Bácsmegyey' Leveleire	<i>Ah, midőn táromba' látom</i>
23.	[Bár az Ég búsulva néz is]	
24.a.	Búcsúvétel (4/4)	<i>Mégyek már: Engedd meg, kedves Kincsem</i>
24.b.	Búcsúvétel (3/4)	<i>Mégyek már: Engedd meg, kedves Kincsem</i>
25.	Czindery' sirja felett	<i>Kedves test hát itt szemléllek</i>
26.2.	Cultura	<i>Életem' mái / Komor óráji</i>
26.3.	Cultura	<i>Halavány hóld bús világa</i>
26.4.	Cultura	<i>Avagy mágnus keménységét</i>
27.	Dafnis Hajnalkor	<i>Szép Hajnal! emeld fel</i>
28.	Egy Bétsi Magyar Gavallér	<i>Be' kedves Napjaim</i>
29.	Egyg kesergő Magyar	<i>Minden vígasság tőlem el távozott</i>
30.	Egy kétségbe esett Maga Gyilkosa	<i>Jaj, Egek! mely szörnyű képzeletek</i>

Nyugat-európai, érzékeny-klasszikus dallamok és a 18. század végi populáritás nyugati eredetű dallamai

	Szsz.	Cím	Sorkezdet
Nyugat-európai, érzékeny-klasszikus dallamok és a 18. század végi popularitás nyugati eredetű dallamai	33.	[Falataimat elegyes bor hajtással]	
	34.a.	Fillishez (2/4)	A' Semmisség örök tavába
	34.b.	Fillishez (2/4)	A' Semmisség örök tavába
	36.	Hívása a Műsának	Jer; kit mérges gondok rágnak
	37.3.	Hunyadi Ferentzhez	Vigadj szűz Helikón
	37.4.	Hunyadi Ferentzhez	Ha valaha lefoly az a' gyászos óra
	38.	Jövendőlés az első Oskoláról, A' Somogyban	Hát Műsánaknak szentelt / Kies Tartomány
	39.	Két Szerető' dalja	Énekeljünk Cipriának, / Drága Kints
	40.a.	Lilla' Búcsúzalogjai (4/4)	Vigasságnak, fájdalomnak, / Szerelemnek embere
	40.b.	Lilla' Búcsúzalogjai (4/4)	Vigasságnak, fájdalomnak, / Szerelemnek embere
	41.	Megkövetés	Ha haragszol, megkövetlek
	42.	[Mídön iszom borotstkát]	
	43.	Miért ne innánk?	Igyunk barátim
	46.	Örömversek Professor Budai É'saiás Úrhoz	Élj vígan nagy Lélek! érdemeddel
	47.	Paraszt Dal	Ama' fejér nyárfák alatt
	48.	Rózsím' Sírja felett	Forró Sohajtások – lelkennek
49.b.	Siralom (3/8)	Gerliczeként nyögdeéselek	
54.	T. T. Szilágyi Gábor Úr Professorhoz	Örvendjél Fébúsnak szentelt Tabor!	
55.	Újlesztendei Gondolatok	Óh Idő, futós Idő	
56.	[Zöld Ferentz, kék Ferentz, T(óth) Ferentz]		

	<b>Sz.</b>	<b>Cím</b>	<b>Sorkezdet</b>
Verbunkos dallamok	3.a.	A' feléledtt Pásztor [I.] (3/4)	Ott, hol a' Patakotska
	3.b.	A' feléledtt Pásztor [I.] (2/4)	Ott, hol a' Patakotska
	4.3.	A' Korán megtisztelt Virtus	Rekesszük mindnyújunkat Nagyságok' kegyes Szívébe
	8.1.	A' Méla Tempefői	A' ki nem volt soha Poéta
	11.	A' Reményhez	Földiekkel játszó / Égi Tűnemény
	16.	Az Ekhóhoz [I.]	Panaszaimat elegyes Óhajtással
	17.	Az Emberiség 's a' Szeretet	Felfogadtam száz-meg-százszor
	20.	Az utólsó szerentsétlenség	Zokoghat még egy betűtskét
	25.	Czindery' sírja felett	Kedves test hát itt szemléllek
	31.	Egy vén fának árnyékában régen szenvedő Rózsafa	Gyenge rózsabokor kesereg búvában
	32.	[Élj vigan érdemmeddel a' boldogságnak karjain]	
	33.	[Falataimat elegyes bor hajtással]	
	35.	Habozás	Itt hagynám én ezt a' Várost
	37.2.a.	Hunyadi Ferentzhez	Dávidnak Szent Műzsája
37.2.b.	Hunyadi Ferentzhez	Szent öröm fohászkodik	
37.4.	Hunyadi Ferentzhez	Ha valaha lefoly az a' gyászos óra	
44.	[Míg elkezdeném Énekem']		

	Szsz.	Cím	Sorkedzet
Népi (paraszti) dallamok és a régi énekköltészet dallamai	6.	A' Mennyeiek' Karja	<i>Kegyves Özvegy vegyél búúsút keservedtől</i>
	19.1.	Az Özvegy Karnyóné 's két Szeleburdiak	<i>Szeme nem sír még is nedbes</i>
	19.5.	Az Özvegy Karnyóné 's két Szeleburdiak	<i>Oh dugába dülltt remények</i>
	19.6.	Az Özvegy Karnyóné 's két Szeleburdiak	<i>Oh irtóztató nagy kélttség</i>
	26.1.	Cultura	<i>Haj Rákozti, Bertséni, – Tököli</i>
	26.3.	Cultura	<i>Halavány hóld búús világa</i>
	45.	[Oh szegény Országunk]	
	49.a.	Síralom (2/4)	<i>Gerliczeként nyögdecsenek</i>
	50.	Szegény Zsuzsi, a' táborozáskor	<i>Estve jött a' parantsolat</i>
	51.	Szemrehányás	<i>Lyánka! míg ingó kegyelmed</i>
	52.	Szerelemdal. A' Tsikó-bórös Kulatshoz	<i>Drága Kintsem, Galambotshám</i>
	53.	T. T. Professor Budai É'saiás Úrhoz	<i>Sáhajtott Göttinga felé a' Tempe és Helikon</i>
	Egyházi dallamok (zsoltár- dallamok)	37.1.	Hunyadi Ferentzhez
37.5.		Hunyadi Ferentzhez	<i>Isten légy e' Főpapoddal</i>

#### 4. Elit – populáris megoszlás szerint

	<i>Kulturális regiszter</i>	Ssz.	<i>Cím</i>	<i>Sorkedzet</i>
<b>Elit dalköltészet</b>	Érzékeny dalok, áriák (többnyire „a szerelem és bor énekei”)	1.	<b>A' Békekölésre</b>	<i>Tölts pohárt, gyermek</i>
		2.a.	<b>A' fekete Pecsét (2/4)</b>	<i>Gyász Pecsétje Kedvesemnek</i>
		2.b.	<b>A' fekete Pecsét (3/4)</b>	<i>Gyász Pecsétje Kedvesemnek</i>
		3.a.	<b>A' feleledtt Pásztor [I.] (3/4)</b>	<i>Ott, hol a' Patakotska</i>
		3.b.	<b>A' feleledtt Pásztor [I.] (2/4)</b>	<i>Ott, hol a' Patakotska</i>
		5.	<b>A' Magánossághoz</b>	<i>Áldott Magánosság, jövell ragadj el</i>
		7.	<b>A' Méhekhez</b>	<i>Kis méhek! Kerteken, / Mezőkön, berkeken</i>
		8.1.	<b>A' Méla Tempefői</b>	<i>A' ki nem vólt soha Poéta</i>
		10.	<b>A' Pillangóhoz</b>	<i>Hamar-követje a' Tavasznak</i>
		11.	<b>A' Reményhez</b>	<i>Földiekkel játszó / Égi Tűnemény</i>
		12.	<b>A' Tihanyi Ekhóhoz</b>	<i>Óh Tihannak ríjjadó Leánya</i>
		13.1.	<b>A' Varázssíp</b>	<i>A' madarász vagyok én la</i>
		13.2.	<b>A' Varázssíp</b>	<i>Ez a' kép oly bájos Szépség</i>
		13.3.	<b>A' Varázssíp</b>	<i>Oh ne reszkess, kedves fiam</i>
		13.4.	<b>A' Varázssíp</b>	<i>Jövel be tsak te szép Tubú</i>
13.5.	<b>A' Varázssíp</b>	<i>A' férjfiaknak, kik szerelmet / Éreznek</i>		

	<i>Kulturális regiszter</i>	Sz.	Cím	Sorkezdet
<b>Elit dalköltészet</b>	Érzékeny dalok, áriák (többnyire „a szerelem és bor énekei”)	14.	<b>A' Vig Poétia</b>	<i>Vigan tóltöm életemet</i>
		15.	<b>A' Viola</b>	<i>Illatoztasd Kebledet, / Édes Violám</i>
		16.	<b>Az Ekhóhoz [I.]</b>	<i>Panaszaimat elegyes Óhajtással</i>
		17.	<b>Az Emberiség 's a Szeretet</b>	<i>Felfogadtam száz-meg-százszor</i>
		18.	<b>Az Estvéhez</b>	<i>Csendes Este! légy tanúja</i>
		20.	<b>Az utólsó szerentsétlenség</b>	<i>Zokoghat még egy betűtűskét</i>
		21.	<b>Bakushoz</b>	<i>Évoé! / Bakhe, éván, évoé</i>
		22.	<b>Bácsmegyey' Leveleire</b>	<i>Ah, midőn táromba' látom</i>
		23.	<b>[Bár az Ég búsulva néz is / Ellenem]</b>	
		24.a.	<b>Búcsúvétel (4/4)</b>	<i>Mégyek már: Engedd meg, kedves Kincsem</i>
		24.b.	<b>Búcsúvétel (3/4)</b>	<i>Mégyek már: Engedd meg, kedves Kincsem</i>
		26.2.	<b>Cultura</b>	<i>Életem' mái / Komor óráji</i>
		26.3.	<b>Cultura</b>	<i>Halavány hóld bús világa</i>
		27.	<b>Dafnis Hajnalkor</b>	<i>Szép Hajnal! emeld fel</i>
		28.	<b>Egy Bétsi Magyar Gavallér</b>	<i>Be' kedves Napjaim</i>
		29.	<b>Egy kesergő Magyar</b>	<i>Minden vígasság tőlem el távozott</i>

	<b>Kulturális regiszter</b>	<b>Sz.</b>	<b>Cím</b>	<b>Sorkedzet</b>
<b>Elit dalköltészet</b>	Érzékeny dalok, áriák (többnyire „a szerelem és bor énekei”)	30.	<b>Egy kétségbe esett Maga Gyilkosa</b>	<i>Jaj, Egek! melly szörnyű képzeletek</i>
		31.	<b>Egy vén fának árnyékában régen szenvedő Rózsafa</b>	<i>Gyenge rózsabokor kesereg búvában</i>
		34.a.	<b>Fillishez (2/4)</b>	<i>A' Semmisség örök tavába</i>
		34.b.	<b>Fillishez (2/4)</b>	<i>A' Semmisség örök tavába</i>
		35.	<b>Habozás</b>	<i>Itt hagynám én ezt a' Vározt</i>
		36.	<b>Hívása a' Múzsának</b>	<i>Jer; kit mérges gondok rágnak</i>
		38.	<b>Jövendőlés az első Oskoláról, A' Somogyban</b>	<i>Hát Múzsáknak szenteltit / Kies Tartomány</i>
		39.	<b>Két Szerető' dalja</b>	<i>Énekeljünk Cipriának, / Drága Kints</i>
		40.	<b>Lilla' Búcsúzalogjai</b>	<i>Vígasságnak, fájdalomnak, / Szerelemnek embere</i>
		41.	<b>Megkövetés</b>	<i>Ha haragszol, megkövetlek</i>
		42.	<b>[Midón izom borotstkát]</b>	
		43.	<b>Miért ne innánk?</b>	<i>Igyunk barátim</i>
		44.	<b>[Míg elkezdeném Énekem']</b>	
		45.	<b>[Oh szegény Országunk]</b>	
47.	<b>Paraszt Dal</b>	<i>Ama' feje'r nyárfák alatt</i>		
48.	<b>Rózsím' Sírja felett</b>	<i>Forró Sohajtások – lelkennek</i>		

	<b>Kulturális regiszter</b>	<b>Sz.</b>	<b>Cím</b>	<b>Sorkedzet</b>
<b>Elít dalköltészet</b>	Érzékeny dalok, áriák (többnyire „a szerelem és bor énekei”)	49.a.	<b>Siralom (2/4)</b>	<i>Gerliczeként nyögédéselek</i>
		49.b.	<b>Siralom (3/8)</b>	<i>Gerliczeként nyögédéselek</i>
		50.	<b>Szegény Zsuzsi, a' táborozáskor</b>	<i>Estve jött a' parantsolat</i>
		51.	<b>Szemrehányás</b>	<i>Lyánka! még ingó kegyelmed</i>
		52.	<b>Szerelemdal. A' Tsikó-bőrös Kulatshoz</b>	<i>Drága Kintsem, Galambotskám</i>
		55.	<b>Újesztendei Gondolatok</b>	<i>Óh Idő, futós Idő</i>
		4.	<b>A' Korán megtisztelt Virtus</b>	
		6.	<b>A' Mennyeiek' Karja</b>	<i>Kegyes Özvegy vegyél bátsút keseruedtől</i>
		9.	<b>A' Nap' Innepe</b>	<i>Idvez légy, áldás' forrása</i>
		25.	<b>Czindery' sírja felett</b>	<i>Kedves test hát itt szemlélek</i>
		32.	<b>[Élj vígan érdemmeddel a' boldogságnak karjain]</b>	
		37.1	<b>Hunyadi Ferentzhez</b>	<i>Ábrahámnak nagy jóságú Istene</i>
		37.2.a.	<b>Hunyadi Ferentzhez</b>	<i>Dávidnak Szent Múzsája</i>
		37.2.b.	<b>Hunyadi Ferentzhez</b>	<i>Szent öröm foháskodik</i>
37.3.	<b>Hunyadi Ferentzhez</b>	<i>Vígadj száz Heiklon</i>		
37.4.	<b>Hunyadi Ferentzhez</b>	<i>Ha valaha lefoly az a' gyászos óra</i>		

	<b>Kulturális regiszter</b>	<b>Ssz.</b>	<b>Cím</b>	<b>Sorkezdet</b>
<b>Elit dalköltészet</b>	A barokk reprezentációhoz kapcsolódó (elit) alkalmi költészet darabjai	37.5.	<b>Hunyadi Ferentzhez</b>	<i>Isten légy e' Főpapoddal</i>
		46.	<b>Örömversek Professor Budai É'saiás Úrhoz</b>	<i>Élj vígan nagy Lélek! érdemeddel</i>
		53.	<b>T. T. Professor Budai É'saiás Úrhoz</b>	<i>Sóhajtott Göttinga felé a' Tempe és Hélikon</i>
		54.	<b>T. T. Szilágyi Gábor Úr Professornhoz</b>	<i>Örvendjél Fébusnak szentelt Tábor!</i>
<b>A populáris regiszter énekei</b>	A színművek betétdalai	8.2.	<b>A' Méla Tempefői</b>	<i>Dorog Hajdu város Tiszán túl</i>
		19.1.	<b>Az Özveggy Karnyóné 's két Szeleburdiak</b>	<i>Szeme nem sír még is nedves</i>
		19.2.	<b>Az Özveggy Karnyóné 's két Szeleburdiak</b>	<i>Semmi tsak rá tudjak ülni a' Banyára</i>
		19.3.	<b>Az Özveggy Karnyóné 's két Szeleburdiak</b>	<i>Csurgói Kintsem hallod 'e</i>
		19.4.	<b>Az Özveggy Karnyóné 's két Szeleburdiak</b>	<i>Hármat ellétt a' Fürjjetске</i>
		19.5.	<b>Az Özveggy Karnyóné 's két Szeleburdiak</b>	<i>Oh dugába dültt remények</i>
		19.6.	<b>Az Özveggy Karnyóné 's két Szeleburdiak</b>	<i>Oh irtóztató nagy kétség</i>
19.7.	<b>Az Özveggy Karnyóné 's két Szeleburdiak</b>	<i>Ehethném ám kintsem</i>		

	<i>Kulturális regiszter</i>	Ssz.	Cím	Sorkezdet
<b>A populáris regiszter énekei</b>	A színművek betétdalai	26.1.	<b>Cultura</b>	<i>Haj Rákolzi, Bertséni, – Tököli</i>
	Önálló parodisztikus énekek	26.4.	<b>Cultura</b>	<i>Avagy mágnos keménységét</i>
		33.	<b>[Falataimat elegyes bor hajtással]</b>	
		56.	<b>[Zöld Ferentz, kék Ferentz, T(óth) Ferentz]</b>	

## 5. Műfajok, műformák szerint

<i>Műfajok, műformák</i>	<i>Ssz.</i>	<i>Cím</i>	<i>Sorkezdet</i>
Önálló énekek (dalok, ódák, díthyrambusok)	1.	A' Békekötésre	Tölts pohárt, gyermek
	2.a.	A' fekete Pecsét (2/4)	Gyász Pecsétje Kedbesemnek
	2.b.	A' fekete Pecsét (3/4)	Gyász Pecsétje Kedbesemnek
	3.a.	A' feléledtt Pásztor [L.] (3/4)	Ott, hol a' Patakotska
	3.b.	A' feléledtt Pásztor [L.] (2/4)	Ott, hol a' Patakotska
	5.	A' Magánossághoz	Aldott Magánosság, jövell! ragadj el
	6.	A' Mennyeiek' Karja	Kegyes Özveggy vegyél bitsítit keservedtől
	7.	A' Méhekhez	Kis méhek! Kerteken, / Mezőkön, berkeken
	9.	A' Nap' Innepe	Idvez légy, áldás' forrása
	10.	A' Pillangóhoz	Hamar-követje a' Tavasznak
	11.	A' Reményhez	Földiekkel játszó / Égi Tünemény
	12.	A' Tihanyi Ekhóhoz	Óh Tihannak ríjjadó Leánya
	14.	A' Vig Poéta	Vigan töltöm életemet
	15.	A' Viola	Illatoztasd Kebledet, / Édes Violám
	16.	Az Ekhóhoz [L.]	Panaszaimat elegyes Óhajással
	17.	Az Emberiség 's a' Szeretetet	Felfogadtam száz-meg-százszor

<i>Műfajok, műformák</i>	Szsz.	Cím	Sorkezdet
Önálló énekek (dalok, ódák, dithyrambusok)	18.	Az Estvéhez	Csendes Este! légy tanúja
	20.	Az utolsó szerenetsétlenség	Zokoghat még egy betűtskét
	21.	Bakhushoz	Évoé! / Bakhe, éván, évóé
	22.	Bácsmegyey' Leveleire	Ab, midőn táromba' látom
	23.	[Bár az Ég búsulva néz is / Ellenem]	
	24.a.	Búcsúvétel (4/4)	Mégyek már: Engedd meg, kedves Kincsem
	24.b.	Búcsúvétel (3/4)	Mégyek már: Engedd meg, kedves Kincsem
	25.	Czindery' sírja felett	Kedves test hát itt szemléllek
	27.	Dafnis Hajnalkor	Szép Hajnal! emeld fel
	28.	Egy Bétsi Magyar Gavallér	Be' kedves Napjaim
	29.	Egy kesergő Magyar	Minden vigasság tőlem el távozott
	30.	Egy kétségbe esett Maga Gyilkosa	Jaj, Egek! melly szörnyű képzetetek
31.	Egy vén fának árnyékában régen szenvető Rózsafa	Gyenge rózsabokor kesereg búvában	
32.	[Élj vigan érdemeddel a' boldogságnak karjain]		

<i>Műfajok, műformák</i>	<i>Sz.</i>	<i>Cím</i>	<i>Sorkezdet</i>
Önálló énekek (dalok, ódák, dithyrambusok)	33.	[Falataimat elegyes bor hajtással]	
	34.a.	Fillishez (2/4)	A' Semmiség örök tavába
	34.b.	Fillishez (2/4)	A' Semmiség örök tavába
	35.	Habozás	Itt hagyomány én ezt a' Várost
	36.	Hívása a' Múzsának	Jer; kit mérges gondok rágnak
	38.	Jövedőlés az első Oskoláról, A' Somogyban	Hát Múzsáknak szenteltt / Kies Tartomány
	39.	Két Szerető' dalja	Énekeljünk Cipriának, / Drága Kints
	40.a.	Lilla' Búcsúzalogjai (4/4)	Vígasságnak, fájdalomnak, / Szerelmennek embere
	40.b.	Lilla' Búcsúzalogjai (4/4)	Vígasságnak, fájdalomnak, / Szerelmennek embere
	41.	Megkövetés	Ha haragszol, megkövetlek
	42.	[Mídön izsom borotiskát]	
	43.	Miért ne innánk?	Igyunk barátim
	44.	[Míg elkezdeném Énekem']	
	45.	[Oh szegény Országunk]	
46.	Örömversek Professor Budai É' saias Úrhoz	Élj vígan nagy Lélek! érdemeddel	
47.	Paraszt Dal	Ama' feje'r nyárfák alatt	

<i>Műfajok, műformák</i>	Sz.	Cím	Sorkezdet
Önálló énekek (dalok, ódák, dithyrambusok)	48.	Rózsím' Súrja felett	Forró Sohajtások – Ielkennnek
	49.a.	Siralom (2/4)	Gerliczeként nyögdcéselek
	49.b.	Siralom (3/8)	Gerliczeként nyögdcéselek
	50.	Szegény Zsuzsi, a' táborozáskor	Estve jött a' parantsolat
	51.	Szemrehányás	Lyánka! míg ingó kegyelmed
	52.	Szerelemdal. A' Tsikó-bőrös Kulatshoz	Drága Kintsem, Galambotskám
Kantáták	53.	T. T. Professor Budai É'saiás Úrhoz	Sóhajtott Göttinga felé a' Tempe és Helikon
	54.	T. T. Szilágyi Gábor Úr Professorhoz	Örvendjél Fébusnak szentelt Tábor!
	55.	Újesztendei Gondolatok	Óh Idő, futós Idő
	56.	[Zöld Ferentz, kék Ferentz, T(óth) Ferentz]	Múzsák! kik a' hegy' tövében
	4.1.	A' Korán megtisztelt Virtus	Nohát hárfátok' / Ha lerakátok
	4.2.	A' Korán megtisztelt Virtus	Rekesszük mindnyájunkat Nagyságok' kegyes Szívébe
4.3.	A' Korán megtisztelt Virtus	Ábrahámnak nagy jószágú Istene	
37.1.	Hunyadi Ferentzhez	Dávidnak Szent Múzsája	
	37.2.a.	Hunyadi Ferentzhez	

<i>Műfajok, műformák</i>	<i>Szsz.</i>	<i>Cím</i>	<i>Sorkezdét</i>
Kantáták	37.2.b.	Hunyadi Ferentzhez	Szent öröm fohászkodik
	37.3.	Hunyadi Ferentzhez	Vigadj szűz Helikon
A' Varázssíp és a szímművek betétdalai	37.4.	Hunyadi Ferentzhez	Ha valaha lefoly az a' gyászos óra
	37.5.	Hunyadi Ferentzhez	Isten légy e' Főpapoddal
	8.1.	A' Méla Tempetői	A' ki nem vólt soha Poéta
	8.2.	A' Méla Tempetői	Dorog Hajdu város Tiszán túl
	13.1.	A' Varázssíp	A' madarász vagyok én la
	13.2.	A' Varázssíp	Ez a' kép oly bájosló Szépség
	13.3.	A' Varázssíp	Oh ne reszkess, kedves fiam
	13.4.	A' Varázssíp	Jövel be tsak te szép Tubú
	13.5.	A' Varázssíp	A' férjfiaknak, kik szerelmet / Éreznek
	19.1.	Az Özveggy Karnyóné 's két Szeleburdiak	Szeme nem sír még is nedves
19.2.	Az Özveggy Karnyóné 's két Szeleburdiak	Semmi tsak rá tudjak ülni a' Banyára	
19.3.	Az Özveggy Karnyóné 's két Szeleburdiak	Csurgói Kintsem hallod 'e	
19.4.	Az Özveggy Karnyóné 's két Szeleburdiak	Hármat ellétt a' Fürjetske	

<i>Műfajok, műformák</i>	<i>Ssz.</i>	<i>Cím</i>	<i>Sorkezdet</i>	
A' Varázssíp és a színművek betétdalai	19.5.	Az Özveggy Karnyóné 's két Szeleburdiak	<i>Oh dugába düllt remények</i>	
	19.6.	Az Özveggy Karnyóné 's két Szeleburdiak	<i>Oh irítottató nagy kélttség</i>	
	19.7.	Az Özveggy Karnyóné 's két Szeleburdiak	<i>Ehetném ám kintsem</i>	
	26.1.	<b>Cultura</b>	<i>Haj Rákozzi, Bertséni, – Tököli</i>	
	26.2.	<b>Cultura</b>	<i>Életem' mái / Komor óráji</i>	
	26.3.	<b>Cultura</b>	<i>Halavány hólđ bús világa</i>	
	26.4.	<b>Cultura</b>	<i>Avagy mágnés keménységét</i>	

# KOTTÁK

## 1. A kötetben elemzett korabeli dallamok

- I.a. Virág Benedek–Seyfried: A' Barátságna
- I.b. Virág Benedek–Seyfried: A' Barátságna – prozódiai elemzés
- II.a. Amade László: [Árván sírván szívemet kedvemet]
- II.b. Amade László: [Árván sírván szívemet kedvemet] – prozódiai elemzés
- III.a. Faludi Ferenc: Clorinda
- III.b. Faludi Ferenc: Clorinda – szerkezeti elemzés
- IV.a. Amade László: [Élly vigan már, Nem köllesz már]
- IV.b. Amade László: [Élly vigan már, Nem köllesz már] – szerkezeti elemzés
- V.a. Faludi Ferenc: Tavaszi üdő
- V.b. Faludi Ferenc: Tavaszi üdő – szerkezeti elemzés
- VI.a. Amade László: [Én angyalkám, Szép madárkám]
- VI.b. Amade László: [Én angyalkám, Szép madárkám] – szerkezeti elemzés
- VII.a. Amade László: [Tovább nem túrhetem]
- VII.b. Amade László: [Tovább nem túrhetem] – szerkezeti elemzés
- VIII.a. Amade László: [Ah, már egyszer engeszteld meg]
- VIII.b. Amade László: [Ah, már egyszer engeszteld meg] – szerkezeti elemzés
- IX.a. Faludi Ferenc: Phyllis
- IX.a. Faludi Ferenc: Phyllis – szerkezeti elemzés
- X.a. Rheineck–Overbeck: Der Knabe an ein Veilchen
- X.b. Szentjóni Szabó László: A' Czenczi rózsája
- XI.a. Mészáros Ignác: [Tenger búknak közepette]

- XI.b. Mészáros Ignác: [Tenger búknak közepette] – szerkezeti elemzés
- XII.a. Mészáros Ignác: [Ne kételkedj szavaimban]
- XII.b. Mészáros Ignác: [Ne kételkedj szavaimban] – szerkezeti elemzés
- XIII.a. Ányos Pál: [Im koporsód ajtajánál]
- XIII.b. Ányos Pál: [Im koporsód ajtajánál] – szerkezeti elemzés
- XIV.a. Faludi Ferenc: Nádasdi Marsja
- XIV.b. Faludi Ferenc: Nádasdi Marsja – prozódiai elemzés
- XV.a. Steffan–Kleist: Amynt
- XV.b. Steffan–Verseghy: Panasz
- XV.c. Steffan–Révai: Amynt pásztornak kesergése
- XV.d. Steffan–Kazinczy: Chloe
- XV.e. Steffan–Kármán: Lalage
- XVI.a. Horváth Ádám: [De mit törődöm én vele]
- XVI.b. Horváth Ádám: [De mit törődöm én vele] – prozódiai elemzés

## Virág Benedek – Seyfried Bódi: A' Barátságna

Frissetskén

Tö - lem Ba - rá - tom mesz - sze\_\_\_ vagy

Egy más Vi - lág - nak\_\_\_ vé - gi - ben; Meg

fá - rad a' szél, míg\_\_\_ el\_\_\_ ér, A -

zon vi - dék - nek ré - ti - re.

*I.a. Virág Benedek–Seyfried: A' Barátságna* –  
Tóth István: *Áriák és Dallok. I/141. 74. o.*

## Virág Benedek: A' BarátságnaK

**C** 

Tö - lem ba - rá - tom, me - ssze vagy,  
 ˘ - | ˘ > | - < | ˘ >

**7** 


Egy más vi - lág - nak vé - gi - ben;  
 - < | ˘ > | - < | ˘ >

**7** 

Meg - fá - rad a' szél, míg el - ér,  
 - < | ˘ > | ˘ > | < | ˘ >

**7** 

A - zon vi - dék - nek ré - ti - re.  
 ˘ - < | ˘ - | ˘ > | ˘ > | <

**||:** 

E - gek, ho - vá vit - té - tek el!  
 ˘ - | ˘ - | ˘ > | ˘ <

*I.b. Virág Benedek–Seyfried: A' BarátságnaK*

## Amade László: [Árván sírván]



Ár ván sír ván      szí ve met, ked ve met,  
Sen ki nincs, ki      he lyet tem, mel let tem,



Vesz tem,      pesz tem      víg ság i mat.  
Szán ná, vagy bán ná      agg sá gi mat.



Ki hív tár sam volt,      Az is el pár tolt.



Álnokság, csa lárdság      Volt, a mit szólt. Volt amitszólt.

*II.a. Amade László: [Árván sírván szívemet kedvemet] –  
A Kulcsár-melodiárium alapján (54. o.)*

Szöveg	Dallam	
2a	a	A
2a		
3b		
3b		
2c	b	
2c		
4d		
2e	a	A
2e		
3f		
3f		
2g	b	
3g		
4d		
(6) 5h	c	B
5h		
3i	d	
3i		
4h		

*II.b. Amade László: [Árván sírván szívemet kedvemet]*

## Faludi Ferenc: Clorinda

Gyen-ge Klo-rin - da Egy kis li - get-ben Fel és a - lá jár  
Hús ki - ke - let - ben

Si - et Do-rin-do Szi-vét e-peszt - ve Ke-zét ter-jeszt-ve Csak téged vár.

*III.a. Faludi Ferenc: Clorinda – Világi énekek (18. sz. vége).  
OSZK Kézirattár; Analekta 10.357, 7a.*

Szöveg	Dallam
5a	a
5b	a
5b	b
4c	B <sub>2v</sub>
5a	c
5d	d
5d	b
4c	e

*III.b. Faludi Ferenc: Clorinda*

Amade László: [Élly vigan már]

Élly vi - gan már, Nem köl - lesz már, Mert te ál - nok szi - ved,  
Igy megh csalt en - ge met, Élly vi - gan már, Nem köl - lesz már.

IV.a. Amade László: [Élly vigan már; Nem köllesz már] –  
Kulcsár-melodiárium, 41. o.

Szöveg		Dallam	
4a	A	a	A
4a		a <sub>v</sub>	
6b	B	b	B
6b		b <sub>3v</sub>	
4a	A	c	A <sub>v</sub>
4a		a <sub>vv</sub>	

IV.b. Amade László: [Élly vigan már; Nem köllesz már]

## Faludi Ferenc: Tavaszi üdő



Már a mord tél - nek 'S fe-ne sze - lek - nek  
 Hul - la - nak - nap - ja - i - 's mul - ton mul - nak;  
 Vi - rág - zó - fák - nak Gyöngy - vi - rá - gok - nak  
 Jád - zó - sze - me - i nyil - ton - nyil - nak.

Va. Faludi Ferenc: *Tavaszi üdő* – Verseghy 1781, I. Rész 4. Ének (10. o.)

Szöveg	Dallam	
5a	a	A
5a	a	
(5) 6b	b	B
4c	c	
5d	b <sub>v</sub>	C
5d	b <sub>v</sub>	
5b	d	D
4c	e	

Vb. Faludi Ferenc: *Tavaszi üdő*

Amade László: [Én angyalkám, Szép madárkám]

Én angyalkám, Szép madárkám, I - me hoz - zád\_\_\_ re - pül - tem, Te ked - ved - re  
s ke - ze - id - re Mint a' só - lyom,\_\_\_ meg jöt - tem. Már mi - vely - yed, Cse - le - ked - gyed,  
Mint szí - vetem, Úgy\_\_\_ i - tély - yed, E - des - sem, Kedvessem, Ra - bod va - gyok,\_\_\_ ké - yes - sem!

VI.a. Amade László: [Én angyalkám, Szép madárkám] –  
Autográf, MTAKK Ms 4866/154.

Szöveg	Dallam	
4a	a	A
4a		
7b	b	
4c	a	A
4c		
7b		
4d	c	B
4d		
8d	c <sub>2v</sub>	
3e	d	C
3e		
7e		

VI.b. Amade László: [Én angyalkám, Szép madárkám]

Amade László: [Tovább nem tűrhetem]

To-vább nem tűr - he - tem, A - zért ki - je - len - tem,  
 Nints reád szük - sé - gem! Többetnem bosz - szan - tasz, Nem kirzasz, nemron - tasz,  
 El - ha - gyott meg - fa - gyott Ed - dig volt hiv - sé - gem.

VII.a. Amade László: [Tovább nem tűrhetem] –  
 Verseghy 1781, IV. Rész 16. Ének (108. o.)

Szöveg	Dallam	
6a	a	A
6a	b	
6a	c	b
6b	a	A
6b	b	
3c	d	c
3c	d <sub>3</sub>	
6d	c	b

VII.b. Amade László: [Tovább nem tűrhetem]

Amade László: [Ah már egyszer engeszteld meg]



Ah, már egy-szer en - gesz-teld meg kö ke - mény szi - ve - det,  
Am-bár csak bár egy punc-tumban biz-tasd re - mé - nye-met



Te - kints, ér-ted mint kín-ló-dom En-ged hoz-zád le bo-rú-nom,  
Mint hó nap-túl ell ol-va-dom,



Sze-rel-met kól - dül-nom.

VIII.a. Amade László: [Ah, már egyszer engeszteld meg] –  
Zemplényi-kézirat, 35.

Szöveg	Dallam	
(8+6) 14a	a+b	A
(8+6) 14a	a+b	A
8b	c	b
8b	c	b
8b	a	A
6b	b	

VIII.b. Amade László: [Ah, már egyszer engeszteld meg]

## Faludi Ferenc: Phyllis

Phyl-lis nyug-szik, mély á - lom - ban A szép Phyl-lis el - me -  
I - me A - mor jött a - zon - ban; Lop-pal ól - da - lá - hoz -  
rült. ült. Fél - re - té - szi teg - zét, i - vét,  
Egy - nyi - lá - val u - tat nyit, És ki - lop - ja Phil - lis szi - vét,  
Kit se - bes - sem el is vitt.

IX.a. Faludi Ferenc: *Phyllis* – Kottás énekeskönyv (19. század eleje).  
MTAKK RUI 4r. 406, 8. sz.

Szöveg	Dallam	
8a	a	A
7b	b	
8a	a	A
7b	b	
8a	c	B
7b	c <sub>v</sub>	
8a	d	A <sub>v</sub>
7b	b	

IX.b. Faludi Ferenc: *Phyllis*

# Der Knabe an ein Veilchen

Overbeck



Blüthe, liebes Veil - chen, das ichselbster - zog, —



blü - he noch ein Weil - chen,




wer - de schö - ner, — noch! —



Weisst du, was ich — den - ke?



Lot - ten zum — Ge - schen - ke



pflück' ich näch - stens dich. —



Blüm - chen, freu - e — dich! —

X.a. Rheineck-Overbeck: *Der Knabe an ein Veilchen*

## Szentjóni Szabó László: A' Czenczi rózsája

Vigan

Fa - kadj pi - ros ró - - - zsa fa - kadj tsen - de - sen

Kel - le - mes il - la - - - tod hint - sed ked - ve - sen

Mert a' - ra tar - ta - lak Hogy más - nak ad - ja - lak

De tu - dod e' ki - - nek? A' szép Czen - czi - nek.

X.b. Szentjóni Szabó László: A' Czenczi rózsája –  
Tóth István: *Áriák és Dallok. I/35. sz.*

Mészáros Ignác: [Tenger búknak közepette]

Ten - ger - búk - nak kö - ze - pet - te;  
Ke - gyet - len sors törj - bár mi - te;

mi - hez - fog - jak e - pett szív,  
lesz - sze - rel - mem még - is hív.

Melly - ki - nok - ra szü - let - tem!

Én nyo - mo - rúltt! Bu - ba bo - rúltt!

Nem - de ún - tig szen - ved - tem?

XI.a. Mészáros Ignác: [Tenger búknak közepette]

Szöveg	Dallam	
8a	a	A
7b	a <sup>5</sup>	
8a	a	A
7b	a <sup>5</sup>	
7c	b	B
4d	c	
4d	c <sub>2</sub>	C
7c	d	

XI.b. Mészáros Ignác: [Tenger búknak közepette]

Mészáros Ignác: [Ne kételkedj szavaimban]



Ne ké - tel - kedj sza - va - im - ban, Ne ke - mén - kedj hi - ved - hez;  
Nints ál - nok - ság mon - dá - sim - ban, Szi - vem ha - jol szi - ved - hez;



At - tól fut a' szín - le - lés, ki - ben tsak az egy i - gaz - ság,



la - kik, 's ki - vánt ál - lan - dó - ság, 's hi - té - re gond - vi - se - lés,



's hi - té - re gond - vi - se - lés

XII.a. Mészáros Ignác: [Ne kételkedj szavaimban]

Szöveg	Dallam	
8a	a	A
7b	b	
8a	a	A
7b	b	
7c	c	B
8d	d	
8d	d <sub>2</sub>	B <sub>v</sub>
7c	c <sub>5v</sub>	
7c	b	c

XII.b. Mészáros Ignác: [Ne kételkedj szavaimban]

## Ányos Pál: [Im koporsód ajtajánál]

Keservessen

Im, ko por sód aj ta já nál áll hiv sze re  
Nyisd fel! ké szen vár már ó lem, hogy ő lel hes

tód! De lá tom, hogy bé van zár va se tét  
sen, Szi vem pé dig hogy itt ve led el e

te me tód. Ah! ke gyet len Pár kák, kik e' sir ba  
nyész hes

zár ták Szi ve met ked ve met

Füst ben osz lat ták.

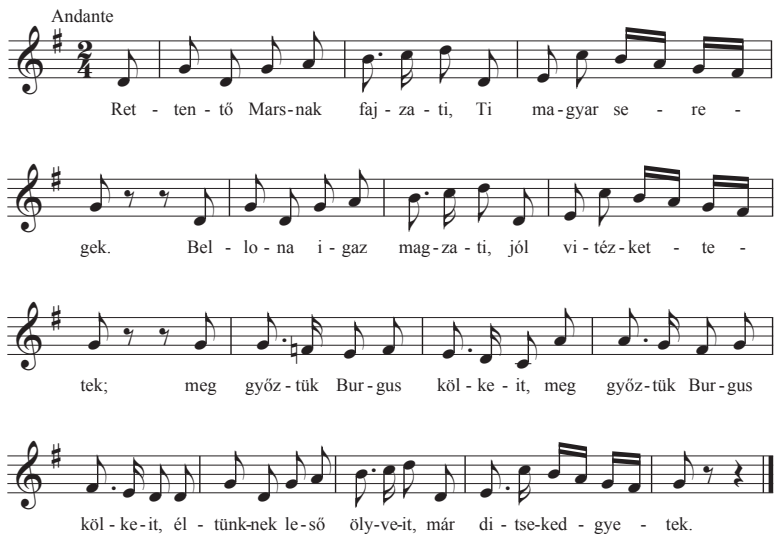
### XIII.a. Ányos Pál: [Im koporsód ajtajánál] – Tóth István: *Áriák és Dallok*, II/73. sz.

Szöveg	Dallam
8a	A
5b	
8a	B
5b	
8c	A
5d	
8c	B
5d	
6e	C
6e	
3f	D
3f	
5x	

### XIII.b. Ányos Pál: [Im koporsód ajtajánál]

## Faludi Ferenc: Nádasdi Marsja

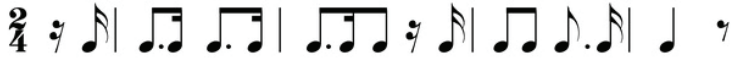
Andante



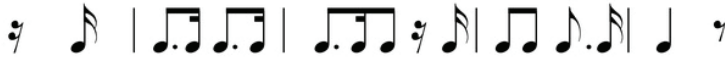
Ret - ten - tő Mars-nak faj - za - ti, Ti ma-gyar se - re -  
gek. Bel - lo - na i - gaz mag-za - ti, jól vi - téz - ket - te -  
tek; meg győz - tük Bur-gus köl - ke - it, meg győz-tük Bur-gus  
köl - ke-it, él - tünk-nek le-ső öly-ve-it, már di - tse-ked - gye - tek.

*XIVa. Faludi Ferenc: Nádasdi Marsja –  
Verseghy 1781, IV. Rész 6. Ének (98–99. o.)*

## Nádasdi Marsja



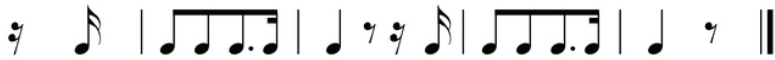
Ret - ten tó Marsnak Faj-za-ti! Ti bá tor se - re - gek!  
 - < | - > | - < | u u | u < | u u | u <



Bel - ló-na i - gaz Mag-za-ti, Jól vi téz ked - te - tek!  
 - < | u u | - < | u u | - u | - > | u <



Meg öl-tük Burgus köl-ke-it, Fe - jünkre es-kütt öl - ve - it,  
 u < | - > | - < | u > | u < | u > | - < | u u



Már di-tse ked-je - tek! Már di-tse ked-je - tek!  
 - u | u > | u < | - < | u u > | u <

XIV.b. Faludi Ferenc: *Nádasdi Marsja*

# Amynt.

Ewald von Kleist.

Josef Anton Steffan.

4. *Andante.* *cresc.*

1. Sie flie - het fort! Es ist um mich ge - sche - hen! Ein wei - ter Raum trennt sie von mir.  
2. Sie flie - het fort! Sagt La - la - gen, ihr Flüs - se! Daß oh - ne sie trennt der La - la - gen von mir.

Wie - se Schmuck ver - dirbt. Dort floh sie hin! Komm, Luft mich an - zu - we - hen! Du eilt ihr nach, sagt, daß der Wald sie mis - se Und könnst viel - leicht von ihr, du könnst viel - leicht von ihr. Dort floh sie hin! Komm, daß ihr Schä - fer stirbt, und daß ihr Schä - fer stirbt. Ihr eilt ihr nach, sagt, könnst viel - leicht von ihr, du könnst viel - leicht von ihr. und daß ihr Schä - fer stirbt und daß ihr Schä - fer stirbt.

*cresc.*

XV.a. Steffan-Kleist: Amynt

## Verseghy: Panasz



Ah! el-ha - gyott! O - da min den re - mé nyem

u ˘ | u ˘ | u ˘ | u ˘ || u ˘ | u ˘ | - ˘ | u ˘ | u ˘ | u ˘



Kül - ső szív - nek el - ad ta sze rel - mét,

- ˘ | - ˘ | - ˘ | - ˘ || u ˘ | ˘ | u ˘ | u ˘ | - ˘ | - ˘



nem néz re ám, nem hal-gat, ha be - szil-lem

- ˘ | ˘ | u ˘ | u ˘ || - ˘ | u ˘ | u ˘ | u ˘ || u ˘ | u ˘ | - ˘ | u ˘



szi - - - vem - nek ke - ser - vét.

u ˘ | - ˘ | - ˘ || u ˘ | - ˘ | - ˘

XVb. Steffan-Verseghy: *Panasz*

## Révai: Amynt pásztornak kesergése



Megyen te - hát? Már é - le tem ke - ser-ves:  
 ˘ ˘ | ˘ ˘ | ˘ ˘ | ˘ ˘



Tő - lem nagy köz szá - kasztya Lala - gyét.  
 - ˘ | - ˘ | ˘ | ˘ | ˘ | ˘



A - mott tűnt el: le - hellj, o gyenge szel-lő!  
 ˘ ˘ | - ˘ | ˘ | ˘ | ˘



Ta - - - lán on - nét elle - begsz. |  
 ˘ - - | - ˘ | - ˘ | ˘

XV.c. Steffan-Révai: Amynt pásztornak kesergése

## Kazinczy: Chloe


  
 El-ment Chlo - e!      O - da van nyúgo - dal mam!


  
 Nagy      hé - zag      zár      el      tő-le en-ge - met;


  
 Jer,      hús Zephyr, jer      eny hitsd ag-go - dal mam,


  
 S szá - - - rasszd fel      kö - nnye - met.

XV.d. Steffan-Kazinczy: *Chloe*

## Kármán: Lalage



O-da van ő! mi lesz már én be - lő - lem  
 ◡ ◡ | ◡ ◡ ◡ ◡ || ◡ ◡ ◡ ◡ | - || ◡ ◡ ◡ ◡



La - la - ge el - hagy - ni engemhem szán,  
 ◡ ◡ | ◡ ◡ || ◡ ◡ | ◡ ◡ || - ◡ | - ◡



Ar - ra fútot! Jer szel lő! fúj fe - lő - lem  
 - ◡ | ◡ ◡ || - ◡ ◡ | - ◡ ◡ ◡ ◡



Te tő - le jöss ta - lán.  
 ◡ ◡ | ◡ ◡ || ◡ ◡

XV.e. Steffan-Kármán: *Lalage*

Horváth Ádám: [De mit törődöm én vele]





De mit tő - rő - döm én ve - le? ha - bár az ör - dö - gök - kel  
Kö - zös - kö - dik, ha min - de - ne fe - nék - kel áll s fő - rog fel;




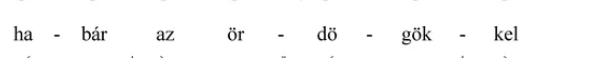
Ha mit ed - dig tet - tem ér - te, Szi - vem er - re ma - ga kér - te.

XVI.a. Horváth Ádám: [De mit törődöm én vele] –  
Horváth Ádám: Ötödfélszáz Énekek, 234. sz.


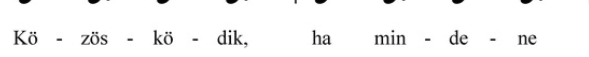
## De mit törődöm én vele...

$\frac{2}{4}$   |  |


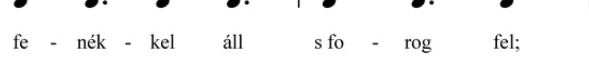
De mit tö - rő - döm én ve - le?  
 ˘ - | ˘ - || ˘ - | ˘ -

 |  |


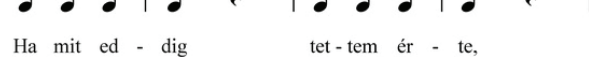
ha - bár az ör - dö - gök - kel  
 ˘ - | ˘ - || ˘ - | ˘

 |  |


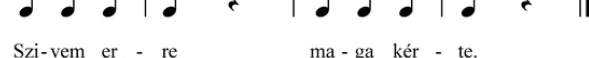
Kö - zös - kö - dik, ha min - de - ne  
 ˘ - | ˘ - || ˘ - | ˘ -

 |  |

fe - nék - kel áll s fo - rog fel;  
 ˘ - | ˘ - || ˘ - ˘

 |  |

Ha mit ed - dig tet - tem ér - te,  
 ˘ ˘ | - ˘ || ˘ ˘ | - ˘

 |  ||

Szi - vem er - re ma - ga kér - te.  
 ˘ ˘ | - ˘ || ˘ ˘ | - ˘

XVI.b. Horváth Ádám: [De mit törődöm én vele]

## 2. A Csokonai-versek dallamai

1. A' Békekötésre
- 2.a. A' fekete Pecsét (2/4-ben)
- 2.b. A' fekete Pecsét (3/4-ben)
- 3.a. A' feléledtt Pásztor [I.] (3/4-es)
- 3.b. A' feléledtt Pásztor [I.] (2/4-es)
- 4.1. A' Korán megtisztelt Virtus. I. Ének
- 4.2. A' Korán megtisztelt Virtus. II. Ének
- 4.3. A' Korán megtisztelt Virtus. III. Ének
5. A' Magánossághoz
6. A' Mennyeiek' Karja (így vígasztalja az Özvegyet)
7. A' Méhekhez
- 8.1. A' Méla Tempefői. [A' ki nem vólt soha Poéta]
- 8.2. A' Méla Tempefői. [Dorog Hajdu város Tiszán túl]
9. A' Nap' Innepe
- 10.a. A' Pillangóhoz
- 10.b. A' Pillangóhoz – prozódiai elemzés
- 11.a. A' Reményhez
- 11.b. A' Reményhez – prozódiai elemzés
12. A' Tihanyi Ekhóhoz
- 13.1. A' Varázssíp. [A' madarász vagyok én la]
- 13.2. A' Varázssíp. [Ez a' kép oly bájoló Szépség]
- 13.3. A' Varázssíp. [Oh ne reszkess, kedves fiam]
- 13.4. A' Varázssíp. [Jövel be tsak te szép Tubú]
- 13.5. A' Varázssíp. [A' férjfiaknak, kik szerelmet Éreznek]
14. A' Vig Poéta
15. A' Viola
- 16.a. Az Ekhóhoz [I.]
- 16.a. Az Ekhóhoz [I.] – prozódiai elemzés
17. Az Emberiség 's a' Szeretet
18. Az Estvéhez
- 19.1. Az Özvegy Karnyóné 's két Szeleburdiak. [Szeme nem sír, még is nedves]
- 19.2. Az Özvegy Karnyóné 's két Szeleburdiak. [Semmi tsak rá tudjak ülni a' Banyára]
- 19.3. Az Özvegy Karnyóné 's két Szeleburdiak. [Csurgói Kintsem hallod 'e]

- 19.4. Az Özvegy Karnyóné 's két Szeleburdiak. [Hármat ellét a' Fürjetske]
- 19.5. Az Özvegy Karnyóné 's két Szeleburdiak. [Oh dugába dültt remények]
- 19.6. Az Özvegy Karnyóné 's két Szeleburdiak. [Oh irtoztató nagy kéttség]
- 19.7. Az Özvegy Karnyóné 's két Szeleburdiak. [Ehetném ám Kintsem]
20. Az utolsó szerentsétlenség
21. Bakhushoz
22. Bácsmegyey' Leveleire
23. [Bár az Eg búsulva néz is / Ellenem]
- 24.a. Búcsúvétel (4/4-es)
- 24.b. Búcsúvétel (3/4-es)
25. Czindery' sírja felett
- 26.1. Cultura. [Haj Rákotzi, Bertséni, – Tököli]
- 26.2. Cultura. [Életem' mái/ Komor óráji]
- 26.3. Cultura. [Halavány Hold' bús világa]
- 26.4.a. Cultura. [Avagy mágnés keménységét] (2/4-ben)
- 26.4.b. Cultura. [Avagy mágnés keménységét] (3/4-ben)
- 27.a. Dafnis Hajnalkor
- 27.a. Dafnis Hajnalkor – prozódiai elemzés
28. Egy Bétsi Magyar Gavallér
29. Eggy kesergő Magyar
- 30.a. Eggy Kétségbeesett Magagyilkosa
- 30.b. Eggy Kétségbeesett Magagyilkosa – szerkezeti elemzés
31. Egy vén fának árnyékában régen szenvedő Rózsafa
32. [Élj vigan érdemeddel]
33. [Falataimat elegendyes borhajtással]
- 34.a. Fillishez
- 34.b. Fillishez
35. Habozás
36. Hívása a' Múzsáknak
- 37.1. Hunyadi Ferentzhez. I. Ének
- 37.2.a. Hunyadi Ferentzhez. II/a. Ének
- 37.2.b. Hunyadi Ferentzhez. II/b. Ének
- 37.3. Hunyadi Ferentzhez. III. Ének
- 37.4. Hunyadi Ferentzhez. IV. Ének

- 37.5. Hunyadi Ferentzhez. V. Ének  
 38. Jövendőlés az első Oskoláról, A' Somogyban  
 39. Két Szerető' Dalja  
 40.a. Lilla' Búcsúzalogjai  
 40.b. Lilla' Búcsúzalogjai  
 41. Megkövetés  
 42.a. [Midőn iszom borotskát]  
 42.b. [Midőn iszom borotskát] – prozódiai elemzés  
 43.a. Miért ne innánk?  
 43.b. Miért ne innánk? – prozódiai elemzés  
 44. [Míg elkezdeném Énekem']  
 45. [Oh szegény Országunk]  
 46. Örömversek Professor Budai É'saiás Úrhoz  
 47.a. Paraszt Dal  
 47.b. Paraszt Dal – prozódiai elemzés  
 48.a. Rózsím' Sírja felett  
 48.a. Rózsím' Sírja felett – prozódiai elemzés  
 49.a. Siralom (2/4-ben)  
 49.b. Siralom (3/8-ban)  
 50.a. Szegény Zsuzsi, a' táborozáskor  
 50.b. Szegény Zsuzsi, a' táborozáskor  
 51.a. Szemrehányás  
 51.b. Szemrehányás – prozódiai elemzés  
 52. Szerelemdal. A' Tsikó-bőrös Kulatshoz  
 53. T. T. Professor Budai É' saiás Úrhoz  
 54. T. T. Szilágyi Gábor Úr Professorhoz  
 55. Újesztendei Gondolatok  
 56.a. [Zöld Ferentz, kék Ferentz, T[óth] Ferentz]  
 56.b. [Zöld Ferentz, kék Ferentz, T[óth] Ferentz] – szerkezeti elemzés

## A' Békekötésre



Tölts-po-hárt gyer - mek! nesze tölts fe - jér bort;



Mert fe - jér bor - ral fo-gom in - ne - pel - ni



Bol-dog esz-ten - dőnk' i - de ér - ke - zé-sét:



Tölts\_\_\_\_\_ be - le,\_\_\_\_\_ gyer - mek!

1. A' Békekötésre – Tóth István: *Áriák és Dallok, I/141. sz. 130. o.*

## A' fekete Pecsét



Gyász Pe - csét - je Ked - ve - sem - nek!  
Mít je - len - tesz bús fe - jem - nek?



Fejtsd ki vég - re, mit ho - zál?  
E - let é - ez, vagy ha - lál?



Óh E - gek, Ret - te - - gek!

*2.a. A' fekete Pecsét (2/4-ben) –  
Tóth István: Áriák és Dallok, II/293. sz. 157. o.*

## A' fekete Pecsét

Andante



Gyász Pe - csét - je Ked - ve - sem - nek!  
Mit je - len - tész bús fe - jem - nek?

Fejtsd ki vég - re, mit ho - zál?  
É - let é - ez, vagy ha - lál?

Óh E - gek, Ret - - - te - gek!

2.b. A' fekete Pecsét (3/4-ben) –  
Madass Sándor: *Dalgyűjtemény*, 86b–87a. 95. sz.

## A' feléledtt Pásztor [I.]

Ott, hol a' Pa - ta - kots - ka nyá jas Hab - ja - i - val\_\_\_ tse - reg,  
Lau - rám a' tsen - des\_\_\_ Völgy ben, a' Vi - ó - lák közt szen - de - reg

Nyílt\_\_\_ Száts - ká - ja, tsó - ko - llya a' Szűz Li - li - o - mo - kat,

Szedd fel a - zo - kat Szedd<sup>3</sup> fel tsen - des\_\_\_ Szel - let  
A' szép Tsó - ko - kat 'S leng - vén Lau - rám\_\_\_ mel - lett

Súgd meg né - ki, hogy Szám vég - sőt most\_\_\_ le - hel - lett.

3.a. A' feléledtt Pásztor [I.] (3/4-es) –  
Csokonai autográf (1794). OSZK Kézirattár, Oct. Hung. 512, 10b.

## A' feléledt Pásztor [I.]

Ott, hol a' Pa - ta - kots - ka - nyá - jas -  
 Lau - rám a' tsen - des - Völgy - ben, a' Vi -

Hab - ja - i - val - tse - reg,  
 ó - fák - közt - szen - de - reg

Nyilt Száts - ká - ja, - tsó - ko - llya a' Szűz Li-li-o - mo kat,

Szedd fel a - zo - kat  
 A' szép Tsó - ko - kat

Szedd fel tsen - des - Szel - let  
 'S leng - vén Lau - rám mel - lett

Súgd meg né - ki, hogy Szám vég - sőt most - le - hel - lett

3.b. A' feléledt Pásztor [I.] (2/4-es) –  
 Külömbféle Muzsikai Darabok Fortepiánóra készítve, 51. o.

## A' Korán megtisztelt Virtus - I. Ének



4.1. A' Korán megtisztelt Virtus. I. Ének –  
Csokonai autográf (1794). OSZK Kézirattár, Oct. Hung. 512, 8b–10b.

## A' Korán megtisztelt Virtus - II. Ének



No-hát hár-fá-tok! Ha-le-rak-tá-tok, Szed-jé-tek ke-ze-tek-be,  
Tá gúltt húr-ja-it Han goz-tas-sa itt! E' ki-es be-rek-be'.  
Mond-ja-tok mind nyá-jan tá-tott To-rok-kal han-gos ví-vá-tot;  
E két Mél-tó-ság Ne-vé-nek Zeng-jen Pin-du-son az É-nek.  
Élj-en ZI-CSI VEL, 'S ki-sé-rő-i-vel Él-jen KÁ-ROLY, él-jen!  
Mí térd-ha-jol-va És kéz-tsó-kol-va Mind tisz-tel-jük mé-llyen,  
Azt kí-ván-ja e' Ví-vá-tunk, Me-llyet az Ég-re bo-tá-tunk,  
Azt kí-ván-ja Deb-re-tzen-nel Azt Nem-ze-tünk-ben min-den-nel.  
Hogy sok i-dő-kig, Sok esz-ten-dő-kig Tart-sa meg ő-ket az Ég:  
Mert mind nyá-já-nak Szi-ve Ha-zá-nak Sze-re-te-ti-vel ég.

4.2. A' Korán megtisztelt Virtus. II. Ének –  
Csonkoi autográf (1794). OSZK Kézirattár, Oct. Hung. 512, 8b–10b.

### A' Korán megtisztelt Virtus - III. Ének

Re - ke - sszük mind - nyá - jun - kat Nagy - sá - gok' ke - gyes Szí - vé - be.  
Re - keszt - jük mind - nyá - jun - kat Nagy - ság - gok' ke - gyes Szí - vé - be.

É - leszt - ges - sen ben - nün - ket an - nak sze - re - te - ti - vel. Óh ne ves - sen - el!  
Óh ne ves - sen - el!

Fed - je Pín - du - sun - kat! Nagy ság toknak szentel - jük fel mind - nyá - jun - kat.  
Fed - je Pín - du - sun - kat!

4.3. A' Korán megtisztelt Virtus. III. Ének –  
Csonkoi autográf (1794). OSZK Kézirattár; Oct. Hung. 512, 8b–10b.

## A' Magánossághoz

Aria

Ál - dott Ma - gá - nos - ság, jö - vel! ra - gadj - el  
Ha má - sok el - ha - gyá - nak is, ne - hagyj - el,

Ál - mod - ba - most - is en - ge - met; -  
Rin - gasd - ő - led - be' lel - ke - met. -

Ö - röm ne - kem, - hogy lak - he - lyed - be - szál - ltam,  
Hogy itt Kis - a - szón - don re - ád - ta - lál - tam.

E' - hely - be' an - da - log - ni - jó -  
E' - hely - Po - é - tá - nak va - ló. -

5. A' Magánossághoz – Tóth István Kótáskönyve, 123. o.

## A' Mennyeiek' Karja



6. A' Mennyeiek' Karja (így vigasztalja az Őzveget) –  
Horváth Ádám: Ötödfélszáz Énekek, 80. sz.

## A' Méhekhez



7. A' Méhekhez – Az itt közölt dallam az 1808-as Melodiárium (Sp. Nkt. Kt. 601, 141. o.), a Nagykaposi-melodiárium (Sp. Nkt. Kt. 1316, 304–305. o.) és az 1837-es Pataki dallamtárban (Sp. Nkt. Kt. 1761, 2a) található dallamok kontaminációja. A szöveg a Nagykaposi-melodiáriumból van.

[A' ki nem vólt soha Poéta]

A' ki nem vólt so - ha Po - é - ta Mél-tán meg ún - hat - ja él - tét a'

A' ki Márót, Ná-sot nem lát-ta Légyen Fran - tzi - s - ka - nus - - ba - rát - a'.

Itt az - - É - let I - ri - ggyé lett. A' ki bán - ja

A' Mú - sák - nak, Po - e - ták - nak - - Va-gyok én ta - nit - vány - ja.

8.1. A' Méla Tempefői. [A' ki nem vólt soha Poéta] –  
Tóth István: *Áriák és Dallok, II/215. sz. 140. o.*

[Dorog Hajdu város Tiszán túl]



Dorog Hajdu vá - ros Tiszán túl, —



Hör pö-lik a' jó ve res bort tsu - por - búl



Ti-szán - túl, Tsu po - rbúl, Bor tsor - dúl.

8.2. A' Méla Tempefői. [Dorog Hajdu város Tiszán túl] –  
Horváth Ádám: Ötödfélszáz Énekek, 245. sz.

## A' Nap' Innepe

Halkal 's megindúlva



Id-vez - légy, ál dás' for - rá - sa, Vi-lá - gosság' ten-ge - re,



Mun - kás ha landók' lám - pá - sa, É-le - tünk' rú - gó-e - re!

9. A' Nap' Innepe – Csokonai Vitéz Mihály Poétai Munkái, 3. kötet  
(Márton József, 1813).

# A' Pillangóhoz

A' Muzsikáját készítette Heyden Úr.  
Szerzette Csokonay Vitéz Mihály.

Lassan 's folyvást.

The musical score is written for voice and piano. It consists of four systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Lassan 's folyvást'. The score includes lyrics in Hungarian. The first system starts with a forte (sf) dynamic. The second system begins at measure 5. The third system begins at measure 9. The fourth system begins at measure 13. The score concludes with a forte (sf) dynamic.

Ha - - - mar kö - vet - je a' Ta - vasz - nak, Hí -  
mes Pil - lan - gól - id - vez - légy! Még nints Ró -  
zsa; 's le a' ko - pasz - nak Még is tsó - ko - lá - sá - ra -  
mégy. Mi - ért szállsz

10.a. A' Pillangóhoz – Muzsikális Gyűjtemény (Bécs, 1803).

17

a - ma pusz-pán - gok - ra? Hi - szem\_nem a' - vig

*sf sf*

21

ki - ke - let. A - dott még új - kan-tust a - zok - ra: Át

*f sf*

26

zöl - - - del - lik ök - a' te - let. A - dott még

*cres*

29

új kan - tust a - zok - ra Át zöl - del - lik ök - a' te -


33

let.

10.a. A' Pillangóhoz – Muzsikális Gyűjtemény (Bécs, 1803).

## A' Pillangóhoz

$\frac{3}{4}$


Ha - mar kö - vet - je a' Ta - vasz - nak  


Hí - mes Pil - lan - gó id-vez légy!  


Még nints Ró - zsa, 's te a' ko - pasz - nak  


Még is tsó - ko - lá - sá - ra mégy?  


Mi - ért szállsz a - ma'puszán - gok - ra?  


Hi - szen nem a' víg Ki - ke - let  


A - dott még új kantust a - zok - ra,  


Át zöl - del - lik ők a' te - let.  


10.b. A' Pillangóhoz

# A' Reményhez

A' Muzsikáját készítette Kossovits Ur.  
Szerzette Csokonay Vitéz Mihály.

Lassan 's illetődvé.

*p* Föl - di - ek - kel - jáj - szó - É - gi - Tü - ne -  
 Kít - te - remt ma - ga - nák - Á - bol - dog - ta -

4  
 mény. Is - ten - ség - nek - lát - szó Csal - fa - va - Re -  
 lan. S mint - Véd - an - gya - lá - lak Bó - kol - un - la -

8  
 mény! Si - ma szád - dal - mit - ke - cseg - tetsz? Mért ne - vetsz fe -  
 lan!

12  
 lém - ? Ké - tes ked - vet mért cse - peg - tetsz Még most is - be -

11.a. A' Reményhez – Muzsikális Gyűjtemény (Bécs, 1803).

16

lém - ? Csak ma - radj ma - ga - nak: Biz - ta - tóm - va -

20

lál, Hit - tem Szép sza - vad - nak; Még is - mege - sa - lál.

25

30

11.a. A' Reményhez – Muzsikális Gyűjtemény (Bécs, 1803).

## A' Reményhez



Föl - di - ek - kel ját - szó  
 ♪ ♫ | ♪ ♫ | ♪ ♫ |



É - gi Tú - ne - mény,  
 ♪ ♫ | ♪ ♫ | ♪ ♫ |



Is - ten - ség - nek lát - szó,  
 ♪ ♫ | ♪ ♫ | ♪ ♫ |



Tsal - fá, vak re - mény!  
 ♪ ♫ | ♪ ♫ | ♪ ♫ |



Kit te - remt ma - gá - nak,  
 ♪ ♫ | ♪ ♫ | ♪ ♫ |



A' bol - dog - ta - lan,  
 ♪ ♫ | ♪ ♫ | ♪ ♫ |



'S mint Véd - an - gya - lá - nak  
 ♪ ♫ | ♪ ♫ | ♪ ♫ |



Bó - kol ún - ta - lan!  
 ♪ ♫ | ♪ ♫ | ♪ ♫ |

*11.b. A' Reményhez*



Si - ma szád - dal mit ke - tseg - tetsz?



Mért ne - vetsz fe - lém?



Ké - tes ked - vet mért tse - peg - tetsz



még most is be - lém?



Tsak ma - radj ma - gad - nak:



Bíz - ta - tóm va - lál,



Hit - tem szép sza - vad - nak;



Még is meg - tsa - lál.



12. A' Tihanyi Ekhóhoz –  
Nagy Sándor: Guitárra való énekes darabok, 42b. 78. sz.

## [A' maradász vagyok én la]

NRO 2. Aria  
Andante

Der Vo-gel-fän-ger bin ich ja stets lu-stig hei-ssa  
Der Vo-gel-fän-ger bin ich ja stets lu-stig hei-ssa  
A' ma-da-rász-va-gyok-én-la Vi-ga-dok-haj-sza  
A' ma-da-rász-va-gyok-én-la Vi-ga-dok-haj-sza  
hop-sa-sa! Ich Vo-gel-fän-ger bin be-kannt bei Alt und Jung im  
hop-sa-sa! Ich Vo-gel-fän-ger bin be-kannt bei Alt und Jun im  
hop-sza-sza. A' ma-da-rászt min-den ha-tár S fi-a Ap-ja es-  
hop-sza-sza. A' ma-da-rászt min-den ha-tár S fi-a Ap-ja es-  
gan-zen Land. Weiss mit dem Lo-cken um-zu-gehn und  
gan-zen Land. Ein Netz für Mäd-chen möch-te ich, ich  
mé-ri már. Tu-dok a' ma-dár tsa-lás-hoz Jol  
mé-ri már. Héj egygy Lyány-há-lot fon-hat-nék; Majd  
mich aufs Pfei-fen zu ver-stehn. Drum kann ich froh und  
fing' sie dut-zend-weis für mich. Dann sperr-te ich sie  
ér-tek a' Si-po-lás-hoz A-zért le-he-tel  
tu-tzet-tel-is fog-hat-nék, Ak-kor ö-ke-t mind-  
lu-stig sein, denn al-le Vö-gel sind ja mein.  
bei mir ein, und al-le Vö-gel wa-ren mein.  
illy vi-dám, Mert min-den ma-dár e-nyim-ám.  
be-zár-nám 'S min-den Lyány e-nyim-ám.

13.1. A' Varázssíp. [A' madarász vagyok én la]

## [Ez a' kép oly bájoló Szépség]

NRO 3. Aria  
Larghetto

TAMINO

Dies Bild - nis ist be-zau-bernd schön, wie noch kein Au - ge je ge -  
Ez a' kép oly bá-jó - lö Szép - ség Mi - llyent egy szem se lá - tott

4  
sehn. Ich fühl' es, ich fühl' es, wie dies Göt - ter - bild mein  
még. Er - zem hogy, Er - zem hogy, meny - nye - i Kép Szi -

8  
Herz vem mit u - neu - er Re - gung - füllt, mein Herz mit u -  
jabb moz-gás - ba - - lép, Szi - vem u -

12  
- neu - er Re - gung - füllt. Dies Et - was kann ich zwar nicht  
- jabb moz-gás - ba - - lép. Mi - ez meg nem mond - ha - tom

17  
nen-nen, doch fühl' ich's hier wie Feu-er bren-nen; soll die Emp-fin - dung -  
ép - pen De - er - zem - hogy é - get Tüz - kép-pen. Ez az ér - zés - Sze -

21  
Lie - be sein? soll die Emp - lin - dung Lie - be sein? Ja,  
re - lem tám? Ez - az ér - zés - Sze - re - lem tám? Az,

25  
ja, die Sze - re - be ist's al - lein, die Lie - be, die Sze -  
az, Sze - re - lem, a' biz' - ám. Sze - re - lem die Sze -

29  
Lie - be, die Lie - re - be ist's al - lein,  
re - lem die Sze - re - lem, a' biz' - ám.

13.2. A' Varázssíp. [Ez a' kép oly bájoló Szépség]

34  
  
 O wenn ich sie nur fin - den könn - te! O wenn sie doch schon vor mir  
 Oh ha ö - tet meg - ta - lál - hat - nám! Oh ha már e - löt - tem lát -

37  
  
 stin - de! ich wür - de - - wür - de - warm und  
 hat - nám! En mind - járt - - mind - járt - he - vü -

41  
  
 rein was wür - de ich? - - Ich wür - de sie voll Ent -  
 lö De mit mindjárt? - - De mitmind - járt? - - hév ö - rö -

45  
  
 zü - cken an die - sen hei - ssen Bu - sen drü - cken, und e - wig wä - re sie dann  
 mem - be Szo - rit - nám for - ro - Ke - be - lem - be, 'S ö - rök - re e - nyim len - ne

49  
  
 mein, und e - - wig wä - re sie dann mein, und  
 ö 'S ö - rök - - re e - nyim len - ne - - ö 'S ö -

53  
  
 e - wig wä - re sie dann mein, e - wig wä - re sie dann  
 rök re e - nyimlen - ne ö 'S ö - rök - re e - nyim len -

57  
  
 mein, e - wig wä - re sie dann mein.  
 ne 'S ö - rök - re e - nyim len - ne ö.

13.2. A' Varázssíp. [Ez a' kép oly bájos Szépség]

# [Oh ne reszkess, kedves fiam]

NRO 4. Recitativo és Aria

Recitativo

Allegro maestoso

ÉJ KIRÁLYNŐJE



O zitt-re nicht, mein lie-ber Sohn, du bist un-schul-dig,  
Oh ne reszkess, ked-ves fi - am! Bölts vagy te jám - bor



wei-se, fromm Ein Jüng-ling so wie du, ver-mag am-  
's árdát - lan; Illy if - jü leg - job - bann vi - dit - hat -



be-sten, das tief - be-trüb - te Mut - ter - herz zu trö-sten. Zum Lei - den  
ná meg Eggy Á - nya Szi-vét melly gyász - ba ke - se - reg. Ah Sir - den va



bin ich aus - er - ko - ren, denn mei - ne Toch - ter feh - let mir - Durch  
kell el - nem Vi - lá - gom; Mert Le - á - nyom nem le - lem fél, - El -



sie ging all mein Glück ver - lo - ren, durch sie ging all mein Glück ver -  
ve - szeit vé - le bol - dog - sá - gom - El - ve - szeit vé - le bol - dog -



lo - ren, ein Bö - se-wicht, ein Bö -  
sá - gom - Eggy át - ko - zott Eggy át - -



- se - wicht ent - floh mit ihr. Noch seh' ich ihr Zit-tern mit  
- ko - zott ra - gad - ta el. Móst is - lá - tom mint fél, Mí -



ban - gem Er - schüt-tern, ihr ängst - li - ches be - ben, ihr  
llyen kí - nok közt él, Lá - tom - resz - ke - té - sit, Kí -

13.3. A' Varázssíp. [Oh ne reszkess, kedves fiam]

33  
  
 schüch - ter - nes Stre - ben. Ich muss - te sie mir rau - ben - se - hen, ach  
 nos - küsz - kö - dé - sit. Lát - nom keHett mint ra - gad - ta - tott, Ne

37  
  
 helft! ach helft! war al - les was sie sprach al - lein ver -  
 hagyj! Ne hagyj! mert e' - völt a' mit szólt Hij - ja - ba

41  
  
 - ge - bens war ihr - Fle - hen, denn mei - ne Hil - fe war zu  
 kö - nyör - gött 's jaj - ga - tott Mert Az én e - röm gyen - ge

46  
  
 schwach, denn mei - ne Hil - fe, mei - ne Hil - fe war zu  
 vólt, mert az én e - röm, az én e - röm gyen - ge

51 **Allegro moderato**  
  
 schwach. Du, du, du wirst -  
 vólt. Te, te, te e -

56  
  
 sie zu be - frei - en ge - hen, du wirst der Toch - ter Ret - ter sein! - ja!  
 ret - te ki fogsz kel - ni, Te léssz az ö - Meg - men - tö - je

61  
  
 du wirst der Toch - ter Ret - ter sein. Undwerd' ich  
 Te léssz az ö - Meg - men - tö - je 'S Trümf - ba

65  
  
 dich als Sie - ger - se - hen, so sei sie dann auf - e - wig dein, so sei sie  
 fog - lak szem - lél - ni - Te bí - rod úgy ö - rök - re, - Te bí - rod

13.3. A' Varázssíp. [Oh ne reszkess, kedves fiam]

69    
 dann \_\_\_\_\_  
 úgy \_\_\_\_\_

73 

77 

81    
 auf e - - - - - wig dein, auf -  
 ö - rök - - - - - re te, ö -

85    
 e - wig dein, auf e - wig dein.  
 rök - re te, ö - rök - re te.

13.3. A' Varázssíp. [Oh ne reszkess, kedves fiam]

## [Jövel be tsak te szép Tubú]

NRO 6. Terzetto

**Allegro molto**

MONOSTRATOS PAMINA PAMINA PAMINA  
PAMINA PAMINA PAMINA PAMINA  
PAPAGENO

Du fei-nes Täub-chen nur her - ein. O wel - che Mar - ter, wel - che  
Jö - vel be tsak te szép Tu - bü. Oh mely nagy Kín, mely gyöt - rő

MONOSTRATOS PAMINA

Pein! Ver - lo - ren ist dein Le - ben. Der Tod macht mich nicht be - ben; nur mei-ne  
bü! El - ted - nek vé - get ve - tek. Ha - lál - tól nem resz - ke - tek, Tsak az a-

9

Mut - ter dau - ert mich, sie stirbt vor - Gram ganz -  
nyá - mat szá - nom én Jaj bü - vá - ba meg -

14 MONOSTRATOS

si - cher - lich. He - Skla - ven legt ihr Fes - seln an; mein Hass soll dich ver -  
hal - sze - gén. Ra - bok! lá - bünn le - gyenn bi - lints Mér - gem sem - mi - vé

134. A' Varázssíp. [Jövel be tsak te szép Tubú]

19 PAMINA

der - ben! O lass mish Lie - ber - ster - ben, weil nichts, Bar - bar, —  
 té - szen. Oh — ölj meg bár e - gé - szenn, Ha már, — Bar - bar! —

24 MONOSTRATOS

— dich rüh - ren kann. Nun fort! Nun fort! Lasst mich bei ihr al - lein.  
 — ér - zé - sed nints. Most fuss! Most fuss! ma - gam lé - szek itt már.

30

34 PAPAGENO

Wo bin ich wohl! wo mag ich sein? A - ha, da find' ich  
 Hol va - gyok én? Lá - bam hol jár? A - ha! a - zok em -

40

Leu - te, ge - wagt; ich geh' hin - ein.  
 be - rek; Bät - rann! bé me - gyek bár.

134. A' Varázssíp. [Jövel be tsak te szép Tubú]

46

Schön Mild-chen jung und rein, viel wei-sser noch als PAPAGENO  
 Szép Lyány-ka, ez ám má, Ho - szí - nű, 's még tsak

Krei-de...  
 gye-rek -

51 MONOSTRATOS

Hu - das ist - der Teu - fel si - cher lich, das  
 Hu! ez a' der Kan Or - dög va - lö - ba! ez

Hu- das ist- der Teu - fel si - cher lich, das  
 Hu! ez a' der Kan Or - dög va - lö - ba! ez

56

ist - der Teu - fel si - cher lich, Hab  
 a' - der Kan Or - dög va - lö - ba! En -

ist - der Teu - fel si - cher lich, Hab  
 a' - der Kan Or - dög va - lö - ba! En - Mit - leid  
 gedj meg,

61

Mit - leid - - - ver - scho - ne mich - Hu-  
 gedj meg, ne - vity po - kol - ba! hu!

ver - scho - ne mich - Hu-  
 ne vity po - kol - ba! hu!

66

Hu- Hu- Hu-  
 hu! hu! hu!

Hu- Hu- Hu-  
 hu! hu! hu!

134. A' Varázssíp. [Jövel be tsak te szép Tubú]

## [A' férjfiaknak, kik szerelmet Éreznek]

NRO 7. Duetto  
Andantino

PAMINA

Bei Män - nern, wel - che Lie - be füh-len, fehlt auch ein gu - tes Her - ze  
A' férj - fi - ak - nak, kik sze - rel-met E - rez - nek, jö - a' Szi - vek-

PAPAGENO

5

PAM.

nicht.  
is

PAP.

Dje sü - ssen Trie - be mit - zu - füh-len ist dann der Wei - ber er - ste  
E - rez - ni é - des ger - je - del-met Kell neh' az Asz - szo-nyok - nak

9

PAM.

Wir wol - len uns der Lie - be freun, wir le - ben durch die Lieb' al -  
Szi - vüink - ked - vet A - mor - ba lél, Ne-münk tsak A - mor ál - tal

PAP.

Pflicht. Wir wol - len uns der Lie - be freun, wir le - ben durch die Lieb' al -  
is. Szi-vüink - ked - vet A - mor - ba lél, Ne-münk tsak A - mor ál - tal

13

PAM.

lein, wir le - ben durch die Lieb' al - lein.  
él, Ne - münk tsak A - mor ál - tal él.

PAP.

lein, wir le - ben durch die Lieb' al - lein.  
él, Ne-münk tsak A - mor ál - tal él.

### 13.5. A' Varázssíp. [A' férjfiaknak, kik szerelmet Éreznek]

17

PAM. 

Die Lieb' ver - sü - sset je - de Pla - ge, ihr op - fert -  
 A - mor\_\_ é - de - si - ti - ter - hün - ket. Né - ki\_\_ ál -

PAP. 

20

PAM. 

je - de Kre - a - tur.  
 doz\_\_ min - den\_\_ é - lö\_\_

PAP. 

Sie wü - zet uns - re Le - bens - ta - ge, sie wirkt im  
 O bal - zsa - moz - za él - - - tünk - ket A' ter - mé -

24

PAM. 

Ihr ho - her Zweck zeigt deut - lich an: nichts Ed - lers  
 Fel - sé - ges tzel - ja je - len - ti Hogy nints ó -

PAP. 

Krei - se der Na - tur. Ihr ho - her Zweck zeigt deut - lich an: nichts Ed - lers  
 szet ru - gó - ja ö Fel - sé - ges tzel - ja je - len - ti Hogy nints ó -

28

PAM. 

sei als Weib und Mann, nichts Ed - lers sei, als Weib und Mann.  
 llyan ne - mes\_\_ sem - mi Mint az\_\_ Asz - szony és\_\_ a' Férj - fi,

PAP. 

sei als Weib und Mann, nichts Ed - lers sei, als Weib und Mann.  
 llyan ne - mes\_\_ sem - mi Mint az\_\_ Asz - szony és\_\_ a' Férj - fi,

32

PAM. 

Mann und Weib, und Weib und Mann, Mann und  
 Az\_\_ asz - szony und és\_\_ a' férj - fi, Az\_\_ asz -

PAP. 

Mann und Weib, und Weib und Mann, Mann und  
 Az\_\_ asz - szony und és\_\_ a' férj - fi, Mann und asz -

13.5. A' Varázssíp. [A' férjfiaknak, kik szerelmet Éreznek]

36

PAM.

PAP.

40

PAM.

PAP.

44

PAM.

PAP.

13.5. A' Varázssíp. [A' férjfiaknak, kik szerelmet Éreznek]

## A' Vig Poéta



Vi - gan töl - tőm é - le - te - met; A bú tu - dom, el nem te - met,



Va - la - mig Mu' - sák ve - le - tek Itt le - he - tek.



Itt Phoe bus, itt Pal - lás is, Itt Ná - so, ha - kell - más - is,



Mú - la - tok - ve - lek. A' Pe - ga - zus vi - ze - it



Lá tom cser - ge - dez - ve itt En - nél - jobb - hejt - nem le - lek.

14. A' Vig Poéta – Dallama A' Korán megtisztelt Virtus I. Éneke.  
Csokonai autográf (1794). OSZK Kézirattár; Oct. Hung. 512, 8b–10b.

## A' Viola



Il - la - toz - tasd Keb - le - det, É - des Vi - o - lám!



Melly-be' hév sze - rel - me - det Gyak - ran kós - to - lám.



Míg tsók - ja - id' har - mat - ja — Mé - zét re - ám tsor - gat - ja: —



Lel - kem ad - dig lé - te - lét meg nem ún - hat - ja!

15. A' Viola – Tóth István: *Áriák és Dallok, II/184. 136. o.*

## Az Ekhóhoz

Pa - na - sza - i - mat e - le - gyes Ó - haj - tás - sal Kér - töz - te - tem, óh!  
 Je - re - ve - lem az E - ge - ket Jaj - ga - tás - sal Kér - ni - bús Ek - hó!

Te vad ha - va - sok! Kő - szik - lá - ja, Jajgass vissza re - á - ja.  
 Te szo - mo - rú Ek - hó! ha - zá - ja,

Pa - na - sza - i - mat e - le - gyes Ó - haj - tás - sal Kér - töz - te - tem, óh!  
 Je - re - ve - lem az E - ge - ket Jaj - ga - tás - sal Kér - ni - bús Ek - hó!

16.a. Az Ekhóhoz [I.] – Tóth István: *Áriák és Dallok, II/117. sz. 126. o.*

## Az Ekhóhoz



Pa - na - sza - i - mat e - le - gyes Ó - haj - tás - sal  
 ˘ ˘ | ˘ ˘ | ˘ ˘ | ˘ ˘



Ket - tőz - te - tem, óh!  
 ˘ - | ˘ - | ˘ -



Je - re ve - lem az E - ge - ket Jaj - ga - tás - sal  
 ˘ ˘ | ˘ ˘ | ˘ ˘ | ˘ ˘



**Kér** - **ni** bús Ek - hó!  
 ˘ - ˘ | ˘ - | ˘ -



**Te vad** ha - va - sok' Kő - szik - lá - ja,  
 ˘ ˘ | ˘ ˘ | ˘ - | ˘ - | ˘



Te, szo - mo - rú Ek - hó' **ha - zá** - ja,  
 ˘ ˘ | ˘ ˘ | ˘ - | ˘ - | ˘



Jaj - gass vi - ssza **re - á** - ja.  
 ˘ - | ˘ - | ˘ - | ˘

16.b. Az Ekhóhoz [I.]

## Az Emberiség 's a' Szeretet

Elevenen

Fel - fo - gad - tam száz - meg - száz - szor,  
Nem fo - gok sze - ret - ni más - szor;  
Fel - fo - gad - tam sem - mi Lyány,  
Rab - bi - lints - re már nem hány.

17. Az *Emberiség 's a' Szeretet* – Csokonai Vitéz Mihály *Poétai Munkái*,  
3. kötet függeléke (Márton József, 1813).

## Az Estvéhez



18. Az *Estvéhez* – Varga János-melodiárium, 95. o.

## Egy fiatal házósulandónak habozása



19.1. Az *Özvegy Karnyóné* 's két *Szeleburdiak*.  
[*Szeme nem sír; még is nedves*] – Csokonai: *Két Víg Játékok*, 75a.

[Semmi tsak rá tudjak ülni a' Banyára]



19.2. Az *Özvegy Karnyóné*'s két *Szeleburdiak*. [Semmi tsak rá tudjak ülni a' Banyára] – Csokonai: *Két Vig Játékok*, 75a.

[Csurgói Kintsem hallod 'e]



19.3. Az Özvegy Karnyóné 's két Szeleburdiak. [Csurgói Kintsem hallod 'e] – Csokonai: *Két Vig Játékok*, 75a.

[Hármat ellétt a' Fürjetske]



194. Az Özvegy Karnyóné 's két Szeleburdiak. [Hármat ellétt a' Fürjetske] – Csokonai: *Két Vig Játékok*, 75a.

[Oh dugába dültt remények]



19.5. Az *Özvegy Karnyóné*'s két *Szeleburdiak*. [Oh dugába dültt remények] – Csokonai: *Két Vig Játékok*, 75a.

[Oh irtóztató nagy kétség]



Oh ir - tóz - ta - tó nagy kétt - ség!  
Pár - kák! lí - dér - tzek! Fű - ri - ák!



Oh más vi - lá - gi se - tétt - ség!  
Re - pub - lí - ca - nús Fran - tzi - ák!



Hu - nnya - tok el szép tsil - la - gok!  
Meg - tes - tes - sültt Kan An - gya - lok!



Én tsak se - tét - bal - la - gok  
Fog - ja - tok el\_\_\_\_ meg ha - lok!

196. Az Özvegy Karmóné 's két Szeleburdiak.  
[Oh irtóztató nagy kétség] – Csokonai: Két Vig Játékok, 75a.

## [Ehetném ám Kintsem]



E - het ném ám Kin - tsem! Van egy i - zé



Ha - rag - szik é az Úr! Ha - rag - szom é?



Lé - gyünk mi egy tes - tek! Vi - at vi - at,  
fi - at fi - at.



Jol - lak - junk Len - tsé - vel De lesz é hát?

197. Az Özvegy Karnyóné 's két Szeleburdiak. [Ehetném ám Kintsem] –  
Csokonai: *Két Víg Játékok*, 75a.

## Az utolsó szerentsétlenség

Zo-kog hat még egy — be-tűts - két Be-lő - lem a' fáj - da - lom? —  
Ejt-hé-tek még egy — kö nyűts - két U-tán - nad, szép An-gya - lom? —

Bús el - mém raj - tad, — tú - nő - dik, —  
Tsak ki - ván, só - hajt, — gyöt - rő - dik, —

É-des foj - tó kép - ze - tek! — Mind ez, a' mit te - he - tek.

20. Az utolsó szerentsétlenség –  
Tóth István: *Áriák és Dallok*, I/5. sz. 4. o.

## Bakushoz

Vidoran

É - vo - é! Bak he, é-ván, é - vo - é!

É - vo - é! Bak - he, töltsd lel - kün - ket\_ bé!

Itt van a' zú - zos De - tsem-ber: Bor van é?

Bort i - gyon ma min-den em-ber: É - vo - é!

21. *Bakushoz* – Bartalus István: *Magyar népdalok egyetemes gyűjteménye VII.*, 167. sz.

## Bácsmegeyey' Leveleire

Mérsékelve

Ah, mi - dón tá rom ba' lá - tom Ezt a' ked ves Köny ve met,  
Egy Le - ány - kám' — 's egy Ba - rá - tom' Sor - sa vér - zi szí - ve - met.  
Min - de - nik jó volt e - rán - tam Az sze - rel - mes, ez ba - rát.  
Óh, be' szív - e - ped ve szán tam Fá - tu - mok' gyá - szos so - rát!

22. Bácsmegeyey' Leveleire – Almási Sámuel: *Magyar Dalnok I.*, 8. sz.

[Bár az Ég búsulva néz is]

The image shows a musical score for a song. It consists of three staves of music in G major (one sharp) and common time (C). The lyrics are written below the notes. The first staff has a repeat sign at the beginning and end. The second staff has a fermata over the word 'tént'. The third staff ends with a double bar line.

Bár az Ég bú - sul - va néz is El - le - nem  
Légy te nē - kem Szent Po - é - sis Min - de - nem

A - mi tör - tént\_\_ é - le - tem - ben Hogy le - hes - sen\_\_

é - ne - kem - ben Fes - te - nem.

23. [Bár az Ég búsulva néz is / Ellenem] – Dallama megegyezik  
a Két Szerető' daljával. Tóth István: Áriák és Dallok,  
I/30. sz. 17. o. és II/28. sz. 112. o.

## Búcsúvétel



*24.a. Búcsúvétel (4/4-es) – Kelemen László-énekeskönyv, 29. sz. 46. o.*

## Búcsúvétel

Mégyek már. Engedd meg, ked-ves Kin - csem, Hogy meg vá - ló csó-kom'  
szád - ra hin - tsem. Jaj be fáj - la - lom, Ked-ves An - gya-lom!  
Hogy mi-dőn bol - dog - gá kezd tem len - ni, E kell men - ni.

24.b. Búcsúvétel (3/4-es) – Arany János népdalgyűjteménye, II/1. sz.

## Czindery' sírja felett

Kedves test! hát itt szem - lé - lek A' hol - ttak kö - zött.  
A' kes - keny em - ber - for - má - ba' Mint - hogy meg nem - zött.

Be - lö - led a - ma' nagy - lé - lek Már ki köl - tö - zött.  
E - re - de - ti ha - zá - já - ba' In - nen vi - ssa - tért.

Tö - le meg - foszt - tat - tunk, Tsak sír - ni ma - rad - tunk.

Oh Ha - lál! Hogy va - lál I - llyen ke - gyet - len?

25. Czindery' sírja felett – Csokonai autográf. MTAKK K 672/I, 31b.  
Ányos Pál: [Im koporsód ajtajánál] dallamára.

[Haj Rákotzi, Bertséni, - Tököli]

Haj Rá - ko - tzi, Ber-tsé-ni, Tö-kö-li Nem - ze - tünk - nek  
ré-gi hi-res ma gyar Vi té - zi Ho va lettek, ho va mentek nem - ze -  
tünk - nek ré-gi hi-res ma gyar Vi té - zi? Szegénymagyar nip  
mi kor lesz már ip Mert a' sas nak kör me kö zött, kör me kö zött  
fonnyadminta' Líp Töre díkeny, mint cserip Szginy magyar nip.

26.1. Cultura. [Haj Rákotzi, Bertséni, - Tököli]

## [Életem' mái]

Andante tempo di menuetto



26.2. *Cultura. [Életem' mái/ Komor óráji] –*  
Madass Sándor: *Dalgyűjtemény, 42. o. 42. sz.*

[Halavány Hold' bús világa]



Ha-la-vány Hold' bús vi - lá - ga!



Te légy kí-nom' bi - zony - sá - ga;



Te sok ál - mat - lan éj - je - lem'



E-ggyütt vir-rasz - tot - tad ve - lem.

26.3. *Cultura*. [Halavány Hold' bús világa] –  
Csokonai: *Két Vig Játékok*, 75a.

[Avagy mágnes keménységét]



A - vagy mág - nes ke - mény - sé - gét Vet - kezd le szü - ved - nek



De re - mén - lem va - la - há - ra Még meg é - rem u - tol - lá - ra



Sor - som bár ké - sőn meg - szá - nod Dol - go - dat meg - bá - nod.

264.a. *Cultura*. [Avagy mágnes keménységét] (2/4-ben) –  
Csokonai: *Két Vig Játékok*, 75a.

[Avagy mágnes keménységét]



A - vagy mág - nes ke - mény - sé - gét Vet - kezd le szü - ved - nek  
Ne é - mészd már a kit tar - tál Mind ed - dig hü - ved - nek.



De re - mén - lem va - la - há - ra Még meg é - rem u - tol - lá - ra



Sor - som bár ké - sőn meg - szá - nod Dol - go - dat meg - bá - nod.

264.b. *Cultura*. [Avagy mágnes keménységét] (3/4-ben) –  
Csokonai: *Két Víg Játékok*, 75a.

## Dafnis Hajnalkor



Szép Hajnal! e - meld - fel föl dünk fe - let



Az e - gek a - latt tün - dök - lő szent fák lyá - dat.



Bár - sony - ban id - vez - li majd Nap - ke - let



Az a - ra - nyo zott fel hők között szűz or - tza - dat!



A' Ma - da - rak kon zert - je - i tisz - tel - nek már,



Sok fa - te - tón é - nek - lő Fű - le - mü - le rád vár.



Jer, vedd el fű - nyed - del



A' még i - szo - nyú ég - nek gyász ru - há - ját,



Hogy me ssze szé - le ssze



A' mord éj fe - ke - te ho - má - lyát!

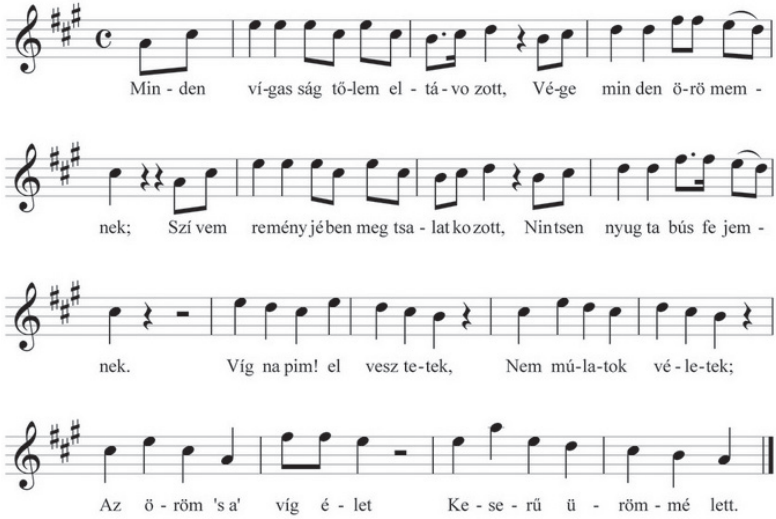
27.b. Dafnis Hajnalkor

## Egy Bétsi Magyar Gavallér



28. *Egy Bétsi Magyar Gavallér* -  
Tóth István: *Áriák és Dallok*, II/118. sz. 126. o.

## Eggy kesergő Magyar



Min - den vi - gas ság tó - lem el - tá - vo zott, Vé - ge min den ö - rő mem -  
nek; Szí vem reményjében meg tsa - lat kozott, Nintsen nyug ta bús fe jem -  
nek. Víg na pim! el vesz te - tek, Nem mú - la - tok vé - le - tek;  
Az ö - röm 's a' víg é - let Ke - se - rű ű - röm - mé lett.

29. *Eggy kesergő Magyar* –  
Almási Sámuel: *Énekes Gyűjtemény II*, 140. sz.

## Egy kétségbe esett Maga Gyilkosa

Jaj, E - gek! melly szőr - nyű kép - ze - le - tek,  
 Oh, lá - tom Tar - ta - rús' méfly ü - re - gét,

Me - llye - ket el - mém - ben hem - pely - ge - tek,  
 A' fél - jött Ar - nyé - kok' fer - ge - te - gét!

Már Lel - ke - mig ér a' Pok - lok - nak hó - hé - ra,  
 Jaj! ho - vá - kell len - nem; Nem je - het pi - hen - nem;  
 A' szép Nap - fény el - tűnt, Az ég, a' föld meg - szűnt;

Dár - dák - kal, Fák - lyák - kal Ve - ri Me - gé - ra!  
 Melly vesz - tő lj - jesz - tő Tsa - ta van - ben - nem!  
 Tsak né - kem kell még lát - nom ezt a' nagy - bünt.

Óh, jól - té - vő Ha - lál! Ki bor zas - tóm va lál, Jer - ka - rom' e - me lem!

Itt a' meg - szerelttKés, Tégy jól, jaj, jaj, ne késs, Oh, Fu - ri - a! ve - lem.

Id vez légy, óh Plú - tó! Fo gadj el; 's nyug ta tó Szent ke zed' ö - le - lem.

30.a. Eggy Kétségbeesett Magagyilkosa –  
 Csokonai autográf, MTAKK K 672/I, 32a.

Szöveg	Dallam	
10a	a	A
10a	b	
10b	a	A
10b	b	
6c	c	B
6c	d	
3d	e	
3d		
5c	f	
6e	c	B
6e	d	
3f	e	
3f		
5e	f	
6g	c	B
6g	d	
11(6+5)g	e+f	
6h	g	C
6h	g	
6i	h	
6j	i	D
6j	i	
6i	j	
6k	$g^8$	$C_v$
6k	$g^8$	
6i	$j_v$	

30.b. Eggy Kétségbeesett Magagyilkosa

## Egy vén fának árnyékában régen szenvedő Rózsafa

Halkal

The image shows a musical score for a song. It consists of two staves of music in 2/4 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written in a simple, folk-like style. Below the first staff, the lyrics are: "Gyen - ge ró - zsa - bo - kor\_\_ ke - se - reg bú - vá - ban". The second staff continues the melody and ends with a double bar line. Below the second staff, the lyrics are: "Egy pod - vas\_\_ vén fá - nak hi - deg ár - nyé - ká - ban." The lyrics are written in a simple, sans-serif font, with hyphens indicating syllable placement.

Gyen - ge ró - zsa - bo - kor\_\_ ke - se - reg bú - vá - ban

Egy pod - vas\_\_ vén fá - nak hi - deg ár - nyé - ká - ban.

31. *Egy vén fának árnyékában régen szenvedő Rózsafa – Csokonai Vitéz Mihály Poétai Munkái, 3. kötet (Márton József, 1813).*

[Élj vigan érdemeddel a' boldogságnak karjain]

Élj vi - gan ér - de - med - del a' - bol - dog - ság -  
Sok e - zer ál - dá - sa - it szám - lál - ván ví -  
nak kar - ja - in in Kárt az i - rigy -  
dám nap - ja - in Kárt az i - rigy -  
nyelv sze - ren - tséd - nek so - ha ne te - gyen  
Ól - tal - mad - le - gyen  
A' Si - on - he - gyen  
Hív - sze - rel - me - sed - del Az e - gek - nek  
'S min - den - ked - ve - sed - del  
ál - dá - sa - it bő - ven vedd el.

32. [Élj vigan érdemeddel] – A' felélegett Pásztor dallamára készült

[Falataimat elegyes bor hajtással]

The image shows a musical score for a song. It consists of two staves of music in G major (one sharp) and 2/4 time. The first staff has a key signature of one sharp and a 2/4 time signature. The melody is written in a treble clef. The lyrics are written below the notes. The second staff continues the melody and lyrics. The lyrics are in Hungarian and describe a prayer for wine.

Fa - la - ta - i - mat ős - le - gy es bor haj - tás - sal Ket - tőz - te - tem oh!  
Je - re - ve - lem az Ő - re - get kor - tyan - tás - sal Kér - ni - büs - ec - ho

Te Ferentznek ka - ra - fi - ná - ja. U gass vissza re - á - ja.  
Te Veress cra - pu - la - há - zá - ja

33. [Falataimat elegyes borhajtással] –  
Az Ekhóhoz [I] dallamára készült

## Fillishez



A' Sem mi-ség' ö - rök ta - vá - ba



If - jú - ko-rod' ja - vát hi - já - ba,



Szép Húgom! óh ne hán'd: Úgy éld vi - rá-git a' ta - vasz - nak,



Hogy majd ha me - llye - den meg - asz - nak,



El - vesz - te - ket ne bánd.

34.a. *Fillishez* – Tóth István: *Áriák és Dallok*, 157. o.

## Fillishez

Csendesen

A' - - - - - Sem mi-ség' ö - rök ta - vá - ba

If - - - jú - ko - rod' ja - vát hi - já - ba,

Szép Hú - gom! - - - óh ne hán'd:

Úgy éld vi - rá - gít a' ta - vasz nak,  
Hogy majd ha - me - llye - den meg - asz - nak,

El - - - - - vesz - te - ket ne bánd.

El - veszte - ket - - - ne bánd. El - veszte - ket - - - ne bánd.

34.b. Fillishez – Almási Sámuel: *Magyar Dalnok II.*, 49. sz.

## Habozás

Affettuoso

Itt hagy - nám - én ezt a - Vá - rost, ha - le - het - ne,  
Ha en - ge - met az - én LIL - LAM -

nem sze - ret - ne. Ö - röm - mel meg - vál nek tő - led, ko - mor - vá - ros,  
Ha me - né - sem az ö - vé vel

len - ne pá - ros. De melly é - des ö - röm - től kell - meg - fosz - tat - nom,  
Ha nem - le - het szép hí - vem - mel

itt mú - lat - nom, Ha É - szak - ra la kik már Ö, én meg' - Dél - re,  
Ha csó - ko - kat raggat nom kell

csaklevél - re. Óh i - szo nyú Bűcsúvé - tel, Mellyegy ál - dott szívtőlvét el!

35. Habozás – Tóth István: *Áriák és Dallok, I/93. sz. 52. o.*

## Hívása a' Múzsának

Jer, kit mér-ges gon-dok rág-nak, Jer a' zöld Tem - pé - re,  
Ez ár - tat - lan mú - lat - ság - nak Éb - resz - tő he - lyé - re.  
Itt ör - vend hetsz a' víg ek - hó - val, Ját - sza - doz - ván mu - zsi - ka - szó - val,  
Az ö-rö mök' tá-bo-rá ban, A' Grá tzi ák' sá-to-rá-ban Ví ga doz ván Ná - zó - val.

36. Hívása a' Múzsáknak –  
Csokonai autográf, MTAKK K 672/I, 31b–32a.

## Hunyadi Ferentzhez - I. Ének



Áb-ra-hám nak nagy jó-sá-gú Is-te-ne! A' te ben ned bí-zó szív nek min-de-ne!



Kit-ől va gyon min den moz gás le hel let: Légy ke gyel mes Had nagy kis Néped mel lett.



En-nek Á-ron-já-val, És e-gész há-zá-val La-kozz mind éj-jel nap-pal;



Hogy em-ber dí-tsér-jen, Al-le-lu-ját zeng-jen Há-zad-ban e' Fő-pap-pal!

*37.1. Hunyadi Ferentzhez. I. Ének – a 79. zsoltár nótájára*

## Hunyadi Ferentzhez - II/a Ének

Dá-vid - nak szent\_\_ Mú - zsá - ja ülj a - ja - kink - ra nyelv - ved - del,  
Il - lesd meg a'\_\_ me - nnyekből tse - pe - gö tisz - ta mé - zed - del!

Pen - gesd,\_\_ Úr - nak e - gész Há - za! víg Je - du - tu - no - dat,

Tisz - teld Pa - po - dat, Le<sup>3</sup> - á - nyi Si - on - nak  
Hív A - ro - no - dat. Majd\_\_ víg nő - tát\_\_ von - nak,

Ced - rus á - gat e' meg - tisz - telt Fő - re\_\_ fon - nak.

37.2.a. Hunyadi Ferentzhez.  
II/a. Ének – az [Ott, hol a' Patakotska] nótájára

## Hunyadi Ferentzhez - II/b Ének

Szent ö-röm fo - hász - ko-dik Jé - ru - zsá-lem-nek li - ge - tén,  
In - nep-lő Mu - zsi - ká-val ör-vend Pap-já-nak é - le - tén.

A' — vi - ga - dó vől-gyek - böl fel - hat, 's az E - ge - kig ér,

Így min - dent — meg - nyér Óh, <sup>3</sup> mi is, a' — ma - i  
Ér - ted a' — mit — kér, Pró - fé - ták' fi - a - i

Hadd le - hes-sünk e' nagy In - nep' lan - to - ssa - i!

37.2.b. Hunyadi Ferentzhez.  
II/b. Ének – az [Ott, hol a' Patakotska] nótájára

## Hunyadi Ferentzhez - III. Ének



Ví - gadj szív He - li - kon! tser - ge - dez - zen  
Vig nó - tát ket - tőz - ve zen - ge - dez - zen



A' he - gyek a - latt zu - ho - gó szent for - rá - sod,  
Hu - nya - di' ne - vén ör - ven - dő ek - ho - zá - sod.



Szent He - gye - ink' Mú - zsa - i Ne - vét hír - det - ték



'S azt az ő - rök vir - tus - nak kö - ve - i - re tet - ték.



Zeng je - tek Li - ge - tek Mély tiszt - te - le - tet té - vén ér - de - mé - nek,



Me - llyet már Más ha - tár' Tú - dós, bölts fi - a - i te - vé - nek.

37.3. Hunyadi Ferentzhez.  
III. Ének – a [Szép Hajnal! Emeld fel] nótájára

## Hunyadi Ferentzhez - IV. Ének

Ha va - la - ha le - foly az a' gyá szos ó - ra, Mely - ben ma - ga, óh!  
Ma - ga Hu - nya - di mé - gyen a' ko - por - só - ra, Oh ke - ser - ves szó!

Ha - lá - lát a' né - pek si - rat - ják Rózsákkal bé - hul - lat - ják,  
Gyászalmát kö - mnyek - kel az - tat - ják

Ma - ga zo - kog az e - ge - kig ó - haj - to - zó Jaj - jal az Ek - hó.

37.4. Hunyadi Ferentzhez.  
IV. Ének – a [Panaszaimat elegyes Óhajtással] nótájára

## Hunyadi Ferentzhez - V. Ének



*37.5. Hunyadi Ferentzhez. V. Ének – a 84. zsoltár nótájára*

## Jövendölés az első Oskoláról, A' Somogyban

Andantino

Hát Mú - zsák - nak szen - telt Ki - es Tar - to - mány!  
 Illy szám - ki - vet - ve vólt

Ná - lad min - den Tu - do - mány? Hát tsak ser - tést ne -  
 Hát tsak Ka - nász - nak

velt é Itt a' makk 's ha - mogy - sá - gi Pa - raszt?  
 ter - mett A' So

Is - te - nem! Sen - ki sem Vette észbe, Hogy e' részbe'

Ár - va még So - mogy!

38. Jövendölés az első Oskoláról, A' Somogyban –  
 Tóth István: *Áriák és Dallok*, I/91. sz. 51. o.

## Két Szerető' dalja

Amoroso



É - ne - kel - jünk Cip - ri - á - nak, Drá - ga Kints!  
Mert ez E - let' - a - s szo - nyá - nak Pár - ja nints.

Ró - zsa nyíl - en - nek nyo - má - ban, Bár - sony en - nek -

bir - to - ká - bann A' bi - lints.

### 39. Két Szerető' Dalja -

Tóth István: *Áriák és Dallok, I/30. sz. 17. o. és II/28. sz. 112. o.*

## Lilla' Búcsúzálogjai

Ví - gas - ság-nak, fáj da lom - nak, Sze-re - lem nek em - be -  
re, Is - ten - hoz zád! Bá na tom - nak Sű-lya en-gem' le - ve -  
re. Is ten hoz zád! ah, szí ved ben Zeng jen bú-tsű-vé-te-lem, —  
— Ak - kor is, ha hív ő led - ben Többé nyugom' nem le - lem.

40.a. *Lilla' Búcsúzálogjai* –  
Nagy Sándor: *Guitárra való énekes darabok, 34b–35a. 58. sz.*

## Lilla' Búcsúzólgjai

Csendesen

The musical score is written on two staves in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody is simple and lyrical. The first staff contains the first line of the song, and the second staff contains the second line. The lyrics are written below the notes.

Vi-gas - ság-nak, fáj - da - lom - nak, Sze re - lemnek em be - re, Is-ten-  
hoz zád! Bá - na - tom - nak Sú-llya en-gem' le - ve - re.

40.b. *Lilla' Búcsúzólgjai* – Almási Sámuel: *Magyar Dalnok I., 15. sz.*

## Megkövetés

Ha ha - rag szol, megkö - vetlek; Békéj meg, szép Angyal - kám! Csak azt—

mond-tam hogy SZE - RET-LEK, 'S e' szó - ért ha - rag - szol rám?

41. Megkövetés – Kelemen László-énekeskönyv, 69. sz.

[Midőn iszom borotskát]

Mi - dőn i - szom bo - rots kát, A - lusz - nak ag - go - dal mim,  
Mit né - kem ak - kor a' bú? A' gond - ra is mi gondom?

Bú - sul - jak is, ki mú - lok, Mi - ért e - pe sszem él - tem?

I - gyunk te hát bo - rots kát, A' szép Li - é - us ad - tát,  
Mert míg i - szunk mi, ad - dig A - lusz - nak ag - go - dal mink.

42.a. [Midőn iszom borotskát] – Csokonai autográf, MTAKK K 668, 24a.

## Midőn iszom borotskát...



Mi - dőn i - szom bo - rots - kát  
 ♩ - ♩ | ♩ - ♩ | ♩ - ♩



A - lusz - nak ag - go - dal - mim.  
 ♩ - ♩ | ♩ - ♩ | ♩ - ♩



Mit né - kem ak - kor a' bú?  
 ♩ - ♩ | ♩ - ♩ | ♩ - ♩



A' gond - ra is mi gon - dom?  
 ♩ - ♩ | ♩ - ♩ | ♩ - ♩



Bú - sül - jak is, ki - mú - lok.  
 ♩ - ♩ | ♩ - ♩ | ♩ - ♩



Mi - ért e - pe szem él - tem?  
 ♩ - ♩ | ♩ - ♩ | ♩ - ♩



I - gyunk te - hát bo - rots - kát,  
 ♩ - ♩ | ♩ - ♩ | ♩ - ♩



A' szép Li - é - us ad - tát  
 ♩ - ♩ | ♩ - ♩ | ♩ - ♩



Mert míg i - szunk mi ad - díg  
 ♩ - ♩ | ♩ - ♩ | ♩ - ♩



A - lusz - nak ag - go - dal - mink.  
 ♩ - ♩ | ♩ - ♩ | ♩ - ♩

42.b. [Midőn iszom borotskát]

## Miért ne innánk?



43.a. *Miért ne innánk?* – Kiss Dénes: *Népdalok 2.*, 4b. 56. sz.

## Miért ne innánk?



I - gyunk, ba - rá - tim! a' ko - mor  
 ˘ - | ˘ - | ˘ - | ˘ -



Bú' láng - ja nem tsa - tá - zik,  
 ˘ - | ˘ - | ˘ - | ˘



Ha má - di bor - ral a' gyo - mor  
 ˘ - | ˘ - | ˘ - | ˘ -



A' kis po - kol meg - á - zik.  
 ˘ - | ˘ - | ˘ - | ˘



I - gyál! ne, e' szó - lö - ge - rezd'  
 ˘ - | ˘ - | ˘ - | ˘ -



Le - vé - vel öb - lö - det fe - reszd.  
 ˘ - | ˘ - | ˘ - | ˘ -



Ví - gadj, ö - tsém! ma - hol - nap  
 ˘ - | ˘ - | ˘ - | ˘



Zsák - já - ba dug - hat a' pap.  
 ˘ - | ˘ - | ˘ - | ˘

43.b. Miért ne innánk?

[Míg elkezdeném Éneke'm']

Elevenen

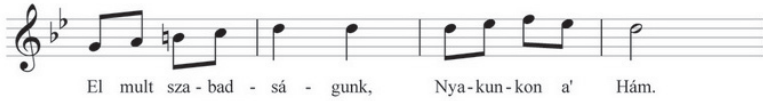
Míg el - kez - de - ném - É - ne - kem': In - stá - lom a' Mú - zsá - mat,  
 Pin - du - sí do - há - nnyal - Ne - kem Töl - tse meg a' Pi - pá - mat;

Hogy kezd hes - sek É - ne - kem - be, Me - llyet - mi - nap' he - ver - tem - be'

Fir - kál - tam - a' tér - de - men. Fir - kál - tam - a' tér - de - men.

44. [Míg elkezdeném Éneke'm] –  
 Csokonai Vitéz Mihály Poétai Munkái, 1. kötet (Márton József, 1813).

[Oh szegény Országunk]



45. [Oh szegény Országunk] – a [Nincs becsületi a katonának] kezdetű kuruc ének dallamára. *KÖZKÖLTÉSZET* 1, 2000, 501.

## Örömversek Professor Budai É'saiás Úrhoz



46. Örömversek Professor Budai É'saiás Úrhoz -  
a Dafnis Hajnalkor dallamára

## Paraszt Dal

Moderato

A - ma' fe - jér. — nyár-fák a - latt, A' part fe - lé,  
Sú - rü re - ke - tye közt ve - zet Egy ró - na bé.  
Óh! mert ez a' — hely én - ne-kem Ir - tóz - ta - tó;  
Ott egy Vi - tyil - ló, ab - ba' nyög A' szép Ka - tó.

47.a. *Paraszt Dal* – Mindszenty Dániel: *Nemzeti Dalgyűjtemény, 4. sz.*

## Paraszt Dal



A - ma' fe - jér nyár-fák a-latt,  
♩ - | ♩ - | ♩ - | ♩ -



A' part fe - lé,  
♩ - | ♩ -



Sü - rü re - ke - tye közt ve - zet  
♩ - | ♩ - | ♩ - | ♩ -



Egy ró - na bé.  
♩ - | ♩ -



Óh! mert ez a' hely én-né-kem  
♩ - | ♩ - | ♩ - | ♩ -



Ír - tóz - ta - tó;  
♩ - | ♩ -



Ott egy Vi - tyil lo, ab - ba' nyög  
♩ - | ♩ - | ♩ - | ♩ -



A' szép Ka - tó.  
♩ - | ♩ -

### 47.b. Paraszt Dal

## Rózsím' Sírja felett

Halkal

For - - ró - So - haj - tá - sok lel - kem - nek  
 Vagy - - száll - ja - tok fel - a Me - nnyek-be,

El - szag - ga - tott - da - - rab - - ja - i!  
 Hol ő van, 's a több - - An - - - gya - lok,

Ít leng - je - tek, hol - Ked - ve - sem - nek  
 És lef - kem' e' - di - tső - he - lyek - be'

Nyú - gosz - nak ál - dott - ham - va - i.  
 Vár - já - tok meg: - mert - meg - ha - lok.

48.a. Rózsím' Sírja felett – Csokonai Vitéz Mihály Poétai Munkái,  
 3. kötet (Márton József, 1813).

## Rózsím' Sírja felett



For - ró So - haj - tá - sok - lel - kem nek  
 - - - | - - - | - - - | - - - | - - - | - - -



El - sza - ga - tott da - rab - ja - i!  
 - - - | - - - | - - - | - - - | - - -



Itt leng - je - tek, hol Ked - ve - sem-nek  
 - - - | - - - | - - - | - - - | - - -



Nyú - gosz - nak ál - dott ham - va - i.  
 - - - | - - - | - - - | - - - | - - -

*48.b. Rózsím' Sírja felett*

## Siralom

Keseregve

Ger - li - cze - ként nyög - dé - cse - lek,

Vi - gasz - ta - lást már nem le - lek,

Ná - lad nél - kül, mint - egy ár - ván,

Ki - et - len pusz - tá - kon jár - ván.

49.a. *Siralom* – Tóth István: *Áriák és Dallok, I/119. sz. 65. o.*

## Siralom

Ger-li-cze - ként nyög - dé - ese - lek, Ví gasz ta - lást már nem le - lek,

Ná lad nél - kül, mint - egy ár - ván, Ki - et - len pusz - tá - kon jár - ván.

Ná lad nél - kül, mint - egy ár - ván, Ki - et - len pusz - tá - kon jár - ván.

49.b. *Siralom* – Almási Sámuel: *Magyar Dalnok I.*, 53. sz.

## Szegény Zsuzsi, a' táborozáskor



50.a. Szegény Zsuzsi, a' táborozáskor –  
Tóth István: *Áriák és Dallok, II/109. sz.*

## Szegény Zsuzsi, a' táborozáskor

Aria

Est - ve jött a' pa - ran - tso - lat

Vi - o - la - szín pe - tsét a - latt,

Egy szép ta - va - szi éjt - sza - kán

Zőr - get - tek Jan - tsim' ab - la - kán.

50.b. Szegény Zsuzsi, a' táborozáskor – Pannonhalmi Énekeskönyv, 4a.

# Szemrehányás

A' Muzsikáját készítette Stipa Ur.  
Szerzette Csokonay Vitéz Mihály.

Frissetskén.

Lyán - ka! mig - in - gó - ke-gyel-med Tisz - ta - szí - vem - hez - ha - jolt, —

5 'S al - va tar - tott szép sze-rel - med: Bol - do - gabb ná - lam - ki volt?

9 Jaj de bez - zeg el - fu - tá - nak Ré - gi ked-ves nap - ja - im; Bú - ra, baj - ra

14 vál - to-zá - nak Biz - ta - to - szép ál - ma - im.

51.a. Szemrehányás – Muzsikális Gyűjtemény (Bécs, 1803)

## Szemrehányás

Lyán - ka! míg in - gó ke - gyel - med

Tisz - ta szí - vem - hez ha - jolt,

'S al - va tar - tott szép sze - rel - med:

Bol - do - gabb ná - lam ki volt!

Jaj de bez - zeg el fu - tá - nak

Ré - gi ked - ves nap - ja - im,

Bú - ra, baj - ra vál - to - zá - nak

Bíz - ta - tó szép ál - ma - im.

### 51.b. Szemrehányás

## Szerlemdal. A' Tsikó-bőrös Kulatshoz



52. Szerlemdal. A' Tsikó-bőrös Kulatshoz –  
Kiss Dénes: Népdalok 1., 13b. 194. sz.

## T. T. Professor Budai É'saiás Úrhoz



53. T. T. Professor Budai É' saiás Úrhoz –  
A' feléledt Pásztor dallamára

T. T. Szilágyi Gábor Úr Professorhoz



54. T. T. Szilágyi Gábor Úr Professorhoz –  
A Dafnis Hajnalkor dallamára

## Újesztendei Gondolatok

Largo

Óh — I - dő, fu - tós — I - dő! Esz ten de ink sas szár nya don re - pül - nek;  
Vi - ssa hoz zánk egy - se' jő, Mind a' se - tét Ka - ősz' ő - lé - be dül - nek.

The musical score is written on two staves in 2/4 time. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a tempo marking of 'Largo'. The melody starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, Bb4, and C5. The lyrics 'Óh — I - dő, fu - tós — I - dő!' are aligned with the notes. The second staff continues the melody with eighth notes D5, E5, F5, and G5, followed by a whole note G5. The lyrics 'Vi - ssa hoz zánk egy - se' jő,' are aligned with these notes. The piece concludes with a double bar line.

55. *Újesztendei Gondolatok* –  
Tóth István: *Áriák és Dallok, I/146. sz. 131. o.*

[Zöld Ferentz, kék Ferentz, T[óth] Ferentz]



Zöld Fe-rentz, kék Fe-rentz Tóth Fe-rentz, Mind mind Fe-rentz.  
He-gyi-bor, ker-ti bor, Jó-zsa-bor, Mind mind mind bor.



Te Chri-a ön-tő, Ne-sze kö-szön-tő. Hal-le-lú-ja.



Ma jó ki-ván-sá-gim ér-ted lesznek száz is, U ram él tesd ezt a' Coztét,  
Hogy vég re-e-gyen meg az An-ta-na-cla-sis.



Hogy e-gyen meg sok-száz plo-cét Hal-le-lu-ja.



Jer-ke Fer-ke él-tes-sen a' Frei-er, Mert meg-é-gett a kis Ti-ló,  
Ví-vát! Szi-vát ad-jon né-ki Ba-yer.



O-da Ca-ti-li-na Mí-lo Hal-le-lu-ja Hal-le-lu-ja.

56.a. [Zöld Ferentz, kék Ferentz, T[óth] Ferentz] –  
Tóth Mihály-versgyűjtemény, 2b.

	Szöveg	Dallam
1.	9a	a
	4a	b
	9b	a
	4b	b
	5c	c
	5c	c
	4d(x)	d
2.	6+6e	e
	6+6e	e
	8f	f
	8f	f
	4d(x)	d <sub>v</sub>
3.	10g	g
	10g	g
	8h	h
	8h	h
	4d+4d	d <sub>v</sub> + d <sub>v</sub>

56.b. [Zöld Ferentz, kék Ferentz, T[óth] Ferentz]

## BIBLIOGRÁFIA

ALMÁSI Sámuel: *Énekes Gyűjtemény II.* (1834) MTAKK Ms. 10.002. [STOLL 765.]

ALMÁSI Sámuel: *Magyar Dalnok I-II.* (1870 k.) Kolozsvári Egyetemi Könyvtár Kézirattára, Seprődi-hagyaték Ms. 3871.

AMADE, 2004 = *Amade László versei.* (RMKT XVIII. század VII. S. a. r. Schiller Erzsébet és Ajkay Alinka, Balassi Kiadó, Bp., 2004)

ARANY, 1998 = Arany János: *Tanulmányok és kritikák.* (Válogatta, szerkesztette, az utószót és a jegyzeteket írta S. Varga Pál, Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 1998)

ARANY, 1874 = *Arany János népdalgyűjteménye.* (Közzeteszi Kodály Zoltán és Gyulai Ágost, Akadémiai Kiadó, Bp., 1952)

ÁNYOS, 1984 = *Ányos Pál válogatott művei.* (Válogatta, a szöveget gondozta, a bevezető tanulmányt és a jegyzeteket írta Lőkös István, Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp., 1984)

BARNA, 1977 = Barna István: *Örök muzsika.* (Zenetörténeti olvasmányok) (Összeállította és jegyzetekkel ellátta Barna István, második kiadás, Zeneműkiadó, Bp., 1977)

BARSI-SZABÓ, 1984 = Barsi Ernő-Szabó Ernő: *A pataki kolégium zenei krónikája.* (Zeneműkiadó, Bp., 1984)

BARTALUS István: *Magyar Népdalok Egyetemes Gyűjteménye VII.* (Bp., 1896)

BARTHA, 1935 = Bartha Dénes: *A XVIII. század magyar dal-lamai.* (MTA, Bp., 1935)

BATSÁNYI, 1808 = *Batsányi János előszava kiadásra szánt verseihez.* [In: *Magyar verstani szöveggyűjtemény I., Hagyomány-örzés és hagyományteremtés a versújítás korában (1760–1840).*

Szerkesztette Kecskés András–Vilcsek Béla, Nemzeti Tankönyvkiadó, Bp., 370–381.]

BATSÁNYI, 1820 = *Batsányi János írása A Nemzeti Nyelvről s Poézisről*. [In: *Magyar verstani szöveggyűjtemény I., Hagyományörzés és hagyományteremtés a versújítás korában (1760–1840)*. Szerkesztette Kecskés András–Vilcsek Béla, Nemzeti Tankönyvkiadó, Bp., 416–417.]

BATSÁNYI, 1823 = *Batsányi János kísérő tanulmánya Faludi Ferenc verseihez*. [In: *Magyar verstani szöveggyűjtemény I., Hagyományörzés és hagyományteremtés a versújítás korában (1760–1840)*. Szerkesztette Kecskés András–Vilcsek Béla, Nemzeti Tankönyvkiadó, Bp., 430–440.]

BATSÁNYI, 1824 = Batsányi János: *Faludi Ferentz versei*. (Pest, 1824)

BATSÁNYI, 1865 = *Batsányi János költeményei, válogatott prózai írásaival egyetemben*. (S. a. r. Toldy Ferenc, Pest, 1865)

BAUMGARTEN, 1750 = A. G. Baumgarten: *Esztétika*. (Fordította Bonyhai Gábor, Atlantisz Könyvkiadó, Bp., 1999)

BÁRDOS, 2007 = Bárdos Kornél: *Győr zenéje a 17–18. században*. (A művek tematikus jegyzékét összeállította Vavrincez Veronika, Akadémiai Kiadó, Bp., 2007)

BERZSENYI, 1999 = *Berzsenyi Dániel művei*. (A szöveggondozás, az utószó és a jegyzetek Orosz László munkája, Osiris Kiadó, Bp., 1999)

BERZSENYI, 2011 = *Berzsenyi Dániel prózai munkái*. (S. a. r. Főríz Gergely, Editio Princeps Kiadó, Bp., 2011)

BÉKÉSI, 2002 = Békési Zsolt Csaba: *Száz régi magyar ének*. (Kairosz Kiadó, Bp., 2002)

BODROGI, 2012 = Bodrogi Ferenc: *Kazinczy arca és a csi-szoltság nyelve. Egy önreprezentáció diszkurzív háttere*. (Debreceni Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2012)

BÓNIS, 2000 = Bónis Ferenc: *Galántai tánc, mint üdvözlő kórus*. (In: *Uő: Mozarttól Bartókig. Írások a magyar zenéről*. Püski, Bp., 2000, 24–32.)

CS/Feljegyzések, 2002 = *Csokonai Vitéz Mihály összes művei. Feljegyzések*. (S. a. r. és a jegyzeteket írta Borbély Szilárd, Debreceni Attila, Orosz Beáta, Szép Beáta, Akadémiai Kiadó, Bp., 2002)

CS/Költemények, 1 = *Csokonai Vitéz Mihály összes művei. Költemények 1 (1785–1790)*. (Kritikai kiadás. S. a. r., a bevezető tanulmányt és a jegyzeteket írta Szilágyi Ferenc, Akadémiai Kiadó, Bp., 1975)

CS/Költemények, 4 = *Csokonai Vitéz Mihály összes művei. Költemények 4 (1797–1799)*. (Kritikai kiadás. S. a. r., a bevezető tanulmányt és a jegyzeteket írta Szilágyi Ferenc, Akadémiai Kiadó, Bp., 1994)

CS/Levelezés, 1999 = *Csokonai Vitéz Mihály összes művei. Levelezés*. (Kritikai kiadás. S. a. r. és a jegyzeteket írta Debreczeni Attila, Akadémiai Kiadó, Bp., 1999)

CS/Pótkötet, 2012 = Debreczeni Attila: *Csokonai költői életművének kronológiai rendje*. (Akadémiai Kiadó, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2012)

CS/Színművek, 2 = *Csokonai Vitéz Mihály összes művei. Színművek 2 (1795–1799)*. (Kritikai kiadás. S. a. r., és a jegyzeteket írta Pukánszky Kádár Jolán, Akadémiai Kiadó, Bp., 1978)

CS/Tanulmányok, 2002 = *Csokonai Vitéz Mihály összes művei. Tanulmányok*. (Kritikai kiadás. S. a. r. Borbély Szilárd, Debreczeni Attila, Orosz Beáta, Akadémiai Kiadó, Bp., 2002)

CSOKONAI: *Két Víg Játékok*. (1824) MTAKK K 671.

CSOMASZ TÓTH, 1967 = Csomasz Tóth Kálmán: *A humanista metrikus dallamok Magyarországon*. (Akadémiai Kiadó, Bp., 1967)

CSÖRSZ, 2007a = Csörsz Rumen István: *Csokonai közkézen, avagy egy költő kéziratosa toplistája*. (In: „s végre mivé leszel?” Tanulmányok Csokonai Vitéz Mihály halálának bicentenáriuma alkalmából. Szerk. Hermann Zoltán, Ráció Kiadó, Bp., 2007, 278–294.)

CSÖRSZ, 2007b = Csörsz Rumen István: „*Mert meg égett a kis Filó*”. Egy Csokonai-vers közköltészeti háttere. (In: *Kolligátum*. Tanulmányok a hetvenéves Bíró Ferenc tiszteletére. Szerk. Devescovi Balázs, Szilágyi Márton, Vaderna Gábor, Ráció Kiadó, Bp., 2007, 79–87.)

CSÖRSZ, 2005 = Csörsz Rumen István: *Csipkebokor; kormos agyag énekemet énekli: Közköltészeti cserefolyamatok Pálóczi Horváth Ádám Érthetetlen énekében*. [In: *Folklór és irodalom*. (Folk-

lór a magyar művelődéstörténetben, 1.) Szerk. Szemerkenyi Ágnes, Akadémiai Kiadó, Bp., 2005, 61–78.]

CSÖRSZ, 2009 = Csörsz Rumen István: *Szöveg szöveg hátán. A magyar költészet variációs rendszere (1700–1840)*. (Argumentum Kiadó, Bp., 2009)

CSÖRSZ, 2011 = Csörsz Rumen István: „*ki magam tsinálmányja, ki másé*”. Közköltészet és írói program Pálóczi Horváth Ádám Ötödfélszáz *Énekek* (1813) című gyűjteményében. (In: Magyar Arión. Tanulmányok Pálóczi Horváth Ádám műveiről. Szerk. Csörsz Rumen István és Hegedüs Béla, reciti, Bp., 2011, 319–346.)

DAHLHAUS, 2004 = Carl Dahlhaus: *Az abszolút zene eszméje*. (Fordította Zoltai Dénes, Typotex Kiadó, Bp., 2004)

DEBRECZENI, 2000a = Debreczeni Attila: *Hagyomány és felekezetiesség az 1780-as, 1790-es évek magyar irodalmában*. (Protestáns Szemle 2000, 160.)

DEBRECZENI, 2000b = Debreczeni Attila: *Az irodalomfogalom változásai az 1780-as, 1790-es évek magyar irodalmában*. (It 2000/3, 391.)

DEBRECZENI, 2003 = Debreczeni Attila: *Az irodalom mint életminta a 18. század végének magyar irodalmában*. (Könyv és Könyvtár XXV/2003, 249–265.)

DEBRECZENI, 2007 = Debreczeni Attila: *Ízlés és nyelvi norma. Kazinczy és Földi vitája az Anakreón-fordításokról*. (Széphalom 17. kötet, 2007, 17–24.)

DEBRECZENI, 2009a = Debreczeni Attila: *Az 'aesthetica' fogalma és a Magyar Museum programja*. (In: <http://laokoon.c3.hu>)

DEBRECZENI, 2009b = Debreczeni Attila: *Tudós hazafiak és érzékeny emberek. Integráció és elkülönülés a XVIII. század végének magyar irodalmában*. (Universitas Kiadó, Bp., 2009)

DOMOKOS, 1980 = Domokos Mária: *A Rákóczi nóta családfája*. (Magyar Zene 1980/3, 249–263.)

DOMOKOS, 1993 = Domokos Mária: *Magyar táncok az 1764-es országgyűlésen. Részletek egy félbemaradt Martin-tanulmányból*. (In: Martin György emlékezete. Bp., 1993, 111–131.)

ELEK, 1937 = Elek István: *Csokonai versművészete*. (Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, Bp., 1937)

EŐSZE, 1960 = Eősze László: *Az opera útja*. (Zeneműkiadó Vállalat, Bp., 1960)

FALUDI, 1985 = Faludi Ferenc: *Fortuna szekeirén okossan ülj*. (Versek. Téli éjtszakák.) (Válogatta, a szöveget gondozta, a bevezető tanulmányt és az utószót írta Vargha Balázs, Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp., 1985)

FARKAS, 1991 = Farkas Zoltán: *Zeneszerzők bevándorlása a 18–19. századi Magyarországra*. (Muzsika 1991/január, 3.)

FÓRIZS, 2007 = Fórizs Gergely: *Populárfilozófiai eszmék az Erdélyi Muzéumban*. (Erdélyi Múzeum 2007/3–4, 51–63.)

FÓRIZS, 2006 = Fórizs Gergely: *A Poétai harmonistika koncepciójának forrásai és eszmetörténeti kontextusa*. (ItK 2006/1–2, 15–48.)

FEHÉR, 1992 = Fehér Katalin: *Ráday Pál ismeretlen kéziratoss utasítása fia nevelőjének*. (In: Magyar Könyvszemle 113. évf. 1992/2, 221.)

FÖLDI, 1787 = Földi János levelei a magyar versekről a Magyar Músa 1787-es évfolyamában. [In: Magyar verstani szöveggyűjtemény I., Hagyományőrzés és hagyományteremtés a versújítás korában (1760–1840). Szerkesztette Kecskés András–Vilcsek Béla, Nemzeti Tankönyvkiadó, Bp., 177–187.]

FÖLDI, 1790 = Földi János kéziratoss könyve a versírásról. [In: Magyar verstani szöveggyűjtemény I., Hagyományőrzés és hagyományteremtés a versújítás korában (1760–1840). Szerkesztette Kecskés András–Vilcsek Béla, Nemzeti Tankönyvkiadó, Bp., 269–308.]

FRIEDLÄENDER, 1970 = Max Friedländer: *Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert*. (New York, 1970, Zweiter unverländerter reprografischer Nachdruck der Ausgabe, Stuttgart und Berlin, 1902)

GÁLOS, 1932 = Gálos Rezső: *A magyar műdal kezdete a XVIII. században*. (ItK 1932, 354–375.)

GÁLOS, 1933 = Gálos Rezső: *Adatok a magyar műdal kialakulásához és forrásaihoz*. (ItK 1933, 93–109.)

GÁLOS, 1936 = Gálos Rezső: *Amade László kiadatlan versei*. (ItK 1936, 76.)

GÁLOS, 1940 = Gálos Rezső: *A német érzelmes dalköltészet magyar emlékei.* (ItK 1940, 31–49.)

GÁLOS, 1954 = Gálos Rezső: *Erdélyi hangversenyek a XVIII. században.* (In: *Zenatudományi Tanulmányok II.*, Erkel Ferenc és Bartók Béla emlékére. Szerk. Szabolcsi Bence és Bartha Dénes, Bp., 1954, 489–499.)

GÁTI, 1802 = Gáti István: *A' kótából való klavirozás mestersége*, melyet készített az abban gyönyörködők kedvéért, Gáti István. (Buda. Reprint kiadását Sebestyén Lajos gondozta, Zeneműkiadó Vállalat, Bp., 1987)

GRANASZTÓI, 2007 = Granasztói Olga: *Cenzúra, hitvédők, könyvkereskedők és olvasók.* [In: *A magyar irodalom története (A kezdetektől 1800-ig).* Szerk. Jankovits László, Orlovsky Géza, Gondolat Kiadó, Bp., 2007, 656–667.]

GUPCSÓ, 1982 = Gupcsó Ágnes: *Jakkó László dalgyűjteménye.* (In: *Zenatudományi dolgozatok 1982*, Bp., 121–127.)

GUPCSÓ, 2003 = Gupcsó Ágnes: *Zene és színház – egyházi és világi elemek együttélése.* (In: *A magyar színháték honi és európai gyökerei.* Szerk. Demeter Júlia, Miskolci Egyetemi Kiadó, Miskolc, 2003, 204–211.)

HOFFMANNSEGG, 1887 = *Gróf Hoffmannsegg utazása Magyarországon 1793–1794-ben.* (Németből fordította és bevezette Berkeszi István, Franklin-Társulat, Bp., 1887)

Horányi, 1959 = Horányi Mátyás: *Eszterházi vigasságok.* (Bp., 1954)

HORVÁTH, 2004 = Horváth János: *Horváth János verstani munkái.* (Szerk. Korompay H. János, Korompay Klára, utószó és tárgymutató Kecskés András, Osiris Kiadó, Bp., 2004)

HORVÁTH ÁDÁM: *Ötödfélszáz Énekek.* (1813) MTAKK RUI 8r, 46. [STOLL 639.] (Kritikai Kiadása: *Ötödfélszáz Énekek. Pálóczi Horváth Ádám dalgyűjteménye az 1813. évből.* S. a. r. Bartha Dénes és Kiss József, Akadémiai Kiadó, Bp., 1953)

HORVÁTH ÁDÁM, 1787 = *Horváth Ádám levelei: vita Földi Jánossal a magyar versszerzésről.* [In: *Magyar verstani szöveggyűjtemény I., Hagyományörzés és hagyományteremtés a versújítás korában (1760–1840).* Szerkesztette Kecskés András–Vilcsek Béla, Nemzeti Tankönyvkiadó, Bp., 1999, 188–200.]

HORVÁTH ÁDÁM, 1794 = *Horváth Ádám verstani tárgyú levele Csokonainak*. [In: *Magyar verstani szöveggyűjtemény I., Hagyományőrzés és hagyományteremtés a versújítás korában (1760–1840)*. Szerkesztette Kecskés András–Vilcsek Béla, Nemzeti Tankönyvkiadó, Bp., 1999, 327–331.]

HORVÁTH ÁDÁM, 1814 = *Horváth Ádám kéziratban maradt előszava Magyar Arion című versgyűjteményéhez*. [In: *Magyar verstani szöveggyűjtemény I., Hagyományőrzés és hagyományteremtés a versújítás korában (1760–1840)*. Szerkesztette Kecskés András–Vilcsek Béla, Nemzeti Tankönyvkiadó, Bp., 1999, 393–404.]

HOVÁNSZKI, 2006 = Hovánszki Mária: *„Csokonai-dallamok” és forrásaik*. (Magyar Zene 2006/3–4, 330–358, 440–481.)

ISOZ, 1929 = Isov Kálmán: *Szerelemhegyi András nemzeti melódiái*. (Muzsika 1929/3, 20–24.)

KASTNER, 1922 = Kastner Jenő: *Amade gáláns versei*. (Egyetemes Philológiai Közlöny 1922, 55–58.)

KAZLEV. = *Kazinczy Ferenc levelezése*. (Közzétette Váczy János, Akadémiai Kiadó, Bp., 1890–1960, I–XXIII. kötet)

KAZINCZY, 1815 = *Kazinczy Ferenc tanulmánya a négyféle magyar verselésről*. [In: *Magyar verstani szöveggyűjtemény I., Hagyományőrzés és hagyományteremtés a versújítás korában (1760–1840)*. Szerkesztette Kecskés András–Vilcsek Béla, Nemzeti Tankönyvkiadó, Bp., 407–408.]

KAZINCZY, 1979 = Kazinczy Ferenc: *Versek, műfordítások, széppróza, tanulmányok I–II*. (A válogatás, a szöveggondozás és a jegyzetek Szauder Mária munkája, Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp., 1979)

KAZINCZY, 1998 = *Kazinczy Ferenc összes költeményei*. (RMKT XVIII. század. II. S. a. r. Gergye László, Balassi Kiadó, Bp., 1998)

KAZINCZY, 2011 = Kazinczy Ferenc: *Fogságom naplója*. (Kritikai kiadás. S. a. r. Szilágyi Márton, Debreceni Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2011)

KECSKÉS, 1991 = Kecskés András: *A magyar verselméleti gondolkodás története (A kezdetektől 1898-ig)*. (Akadémiai Kiadó, Bp., 1991)

KECSKÉS, 1996 = Kecskés András: *Hagyományörző és hagyományteremtő törekvések a versújítás korában.* (In: *Folytonosság vagy fordulat?* [A felvilágosodás korának időszerű kérdései.] Szerk. Debreczeni Attila, Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 1996, 206–277.)

*Kelemen László-énekeskönyv* (1828). OSZK Oct. Hung. 1874.

KENYERES, 1964 = Kenyeres Ágnes: *A kegyes olvasóhoz!* (Előszavak és utószavak válogatott gyűjteménye.) (Összeállította Kenyeres Ágnes, Gondolat Kiadó, Bp., 1964)

KERÉNYI, 2000 = *A magyar színikritika kezdetei 1 (1790–1837).* (S. a. r., a jegyzeteket és a mutatókat készítette Kerényi Ferenc, Mundus Magyar Egyetemi Kiadó, Bp., 2000)

KISS Dénes: *Népdalok 1.* (1844) OSZK Zeneműtár, Ms Mus. 1097.

KISS Dénes: *Népdalok 2.* (1844) OSZK Zeneműtár, Ms Mus. 1247.

KOLTAY-KASTNER, 1924 = Koltay-Kastner Jenő: *Faludi Ferenc olasz versformái.* (ItK 1924, 19–27.)

KOLTAY-KASTNER, 1959 = Koltay-Kastner Jenő: *Faludi Ferenc idegen nyelvű versei és jegyzetei.* (Filológiai Közöny 1959, 129–142.)

KOMLÓS, 2005 = Komlós Katalin: *Fortepianók és zenéjük (Németország, Ausztria és Anglia, 1760–1800).* (Gondolat Kiadó, Bp., 2005)

*Kottás énekeskönyv (19. sz. eleje).* MTAKK RUI 4r. 406. [STOLL 862.]

KÖZKÖLTÉSNET, 1 = *Közköltészet 1. Mulattatók.* (RMKT XVIII. század IV. S. a. r. Küllös Imola, munkatárs Csörsz Rumen István, Balassi Kiadó, Bp., 2000)

KÖZKÖLTÉSNET, 2 = *Közköltészet 2. Társasági és lakodalmi költészet.* (RMKT XVIII. század VIII. S. a. r. Csörsz Rumen István, Küllös Imola, Universitas Kiadó, Bp., 2006)

KRESKAY, 1788 = Kreskay Imre: *Magyar Ódák avagy Énekek.* (Autográf kézirat, OSZK Kézirattár, Quart. Hung. 2197.)

*Kulcsár-melodiárium* (1775–1785). Sp. Nkt. Kt. 1770. Mikrofilmen MTAK 113/IV. [STOLL 319.]

*Külömbféle Muzsikai Darabok Fortepiánóra Készítve* (1828). Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Magyar Zenetörténeti Kutatókönyvtár Ms. Mus. 359.

MADASS Sándor: *Dalgyűjtemény* (1850 k.) Kolozsvári Egyetemi Könyvtár Kézirattára Kz. 1531.

MAGYAR HÍRMONDÓ, 1981 = *Magyar Hírmondó. Az első magyar nyelvű újság.* (Válogatás) (S. a. r. a bevezetést és a jegyzeteket írta Kókay György, Gondolat Kiadó, Bp., 1981)

MAGYAR MUSEUM, 2004 = *Magyar Museum I.* Szöveg. (Első folyóirataink. S. a. r. Debreczeni Attila, Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2004)

MAJOR, 1929 = Major Ervin: *Tost Ferenc.* (Zenei Szemle 1929/1, 76–77.)

MAJOR, 1953 = Major Ervin: *Népdal és verbunkos (Adalékok néhány verbunkos-dallamunk népdal-eredetéhez).* (In: *Zenetudományi Tanulmányok I.*, Emlékkönyv Kodály Zoltán 70. születésnapjára. Szerk. Szabolcsi Bence és Bartha Dénes, Akadémiai Kiadó, Bp., 1953, 221–240.)

MAY, 1968 = May István: *A Kartigám dalbetétei.* (ItK 1968/4, 437–442.)

MÁDL, 1968 = Mádl Antal: *A német felvilágosodás.* (Európai Antológia. A német klasszika.) (Összeállította, az előszót és a jegyzeteket írta Mádl Antal, Bp., 1968)

MÁRTON, 1813 = *Csokonai Vitéz Mihály Poétai Munkái.* 1–4. kötet. (I. kötet: Békaegérhartz. Dorottya. II. kötet: Anakreoni Dalok. A' Tavaszi. III. kötet: Lilla. Ódák. IV. kötet: Diétai Magyar Múzsá. Alkalmatosságokra írt versek. Közreadta Márton József, Bécs, 1813)

MÁRTON, 1816 = *Csokonai Vitéz Mihály nevezetesebb Poétai Munkái.* (Közreadta Márton József, Bécs, 1816)

MÁTRAY, 1984 = Mátray Gábor: *A Muzsikának Közönséges Története és egyéb írások.* (Válogatta, s. a. r., a jegyzeteket írta Gábry György, Magvető Kiadó, Bp., 1984)

*Melodiárium* (1808 k.). Sp. Nkt. Kt. 601. Mikrofilmen MTAK 3198/IV. [STOLL 598.]

MEZEI, 1974 = Mezei Márta: *Felvilágosodás kori líránk Csokonai előtt.* (Akadémiai Kiadó, Bp., 1974)

MINDSZENTY Dániel: *88 Eredeti Magyar Dal Fortepiánóra.* 'S mellesleg Gitár-kísérettel elkészítve Toldalékul A' Nemzeti Dalgyűjteményhez (1832). MTAKK Irod. 4r. 324.

MNT, II = *A Magyar Népzene Tára. II. Jeles napok.* (Szerk. Bartók Béla és Kodály Zoltán, s. a. r. Kerényi György, Akadémiai Kiadó, Bp., 1953)

MNT, III/A = *A Magyar Népzene Tára. III/A Lakodalom.* (Szerk. Bartók Béla és Kodály Zoltán, s. a. r. Kiss Lajos, Akadémiai Kiadó, Bp., 1955)

MNT, IV = *A Magyar Népzene Tára. IV. Párosítók.* (Szerk. Bartók Béla és Kodály Zoltán, s. a. r. Kerényi György, Akadémiai Kiadó, Bp., 1959)

MNT, IX = *A Magyar Népzene Tára. IX. Népdaltípusok.* (Alapította Bartók Béla és Kodály Zoltán, szerk. Domokos Mária, főmunkatárs Olsvai Imre, Balassi Kiadó, Bp., 1995)

MOLNÁR, 1955 = Molnár Antal: *Nyugatis magyar dallamok a XVIII. század végén és a XIX. század első felében.* (In: *Zenetudományi Tanulmányok IV.*, A magyar zene történetéből. Szerk. Szabolcsi Bence és Bartha Dénes, Akadémiai Kiadó, Bp., 103–162.)

MTAK = Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára

MTAKK = Magyar Tudományos Akadémia Könyvtárának Kézirattára

MURÁNYI, 1954 = Murányi Róbert Árpád: *Két XVIII. századi iskoladráma dallamai.* (In: *Zenetudományi Tanulmányok II.*, Erkel Ferenc és Bartók Béla emlékére. Szerk. Szabolcsi Bence és Bartha Dénes, Bp., 1954, 501–507.)

MUZSIKÁLIS GYŰJTEMÉNY, 1803 = *Muzsikális Gyűjtemény.* Szerzette Csokonay Vitéz Mihály, Béts, 1803 (I. A' Pillangóhoz. A' Muzsikáját készítette Heyden Úr. II. A' Szemrehányás. A' Muzsikáját készítette Stípa Ur. III. A' Reményhez. A' Muzsikáját készítette Kossovits Ur.)

NAGY Sándor: *Guitárra való énekes darabok* (1835). OSZK Zeneműtár, Ms. Mus. 937. [STOLL 1334.]

*Nagykaposi-melodiárium* (1809–1848). Sp. Nkt. Kt. 1316. Mikrofilmen MTAK 1638/II. [STOLL 605.]

NÉGYESY, 1892 = Négyesy László: *A mértékes magyar verselés története: A klasszikai és nyugat-európai versformák irodalmunkban.* (Kisfaludy Társaság, Bp., 1892)

NÉMETH, 1987 = Németh Amadé: *A magyar opera története a kezdetektől az Operaház megnyitásáig.* (Zeneműkiadó, Bp., 1987)

OROSZ László, 1980 = Orosz László: *A magyar verstani eszmélkedés kezdetei*. (Akadémiai Kiadó, Bp., 1980)

OROSZ Beáta, 2003 = Orosz Beáta: *Csokonai Vitéz Mihály Anakreoni Dalok című kötete mint a XVIII. századi Anakreón-recepció összegzése*. (It 2003/1, 55–81.)

ORPHEUS, 2001 = *Orpheus*. (Első folyóirataink. S. a. r. Debreczeni Attila, Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2001)

OSZK = Országos Széchényi Könyvtár

ÖÉ, 1953 = *Ötödfélszáz Énekek. Pálóczi Horváth Ádám dalgyűjteménye az 1813. évből*. (Kritikai kiadás, jegyzetekkel. S. a. r. Bartha Dénes és Kiss József, Akadémiai Kiadó, Bp., 1953)

PAPP, 1947 = Papp Géza: *Nem Füll tsiklándoztató...* (Magyar Kórus 1947. október (69.) XVII. évf. 3. füzet, 1304.)

PAPP, 1970 = *A XVII. század énekelt dallamai*. (Régi Magyar Dallamok Tára II. S. a. r., a bevezető tanulmányt és a jegyzeteket írta Papp Géza, Akadémiai Kiadó, Bp., 1970)

PAPP, 1986 = *Hungarian Dances 1784–1810*. (Musicalia Danubiana 7, Szerk. Papp Géza, Budapest, 1986)

PAPP, 1990 = Papp Géza: *A kuruc mozgalmak énekei*. [In: *Magyarország zenetörténete II. (1541–1686)*. Szerk. Bárdos Kornél, Akadémiai Kiadó, Bp., 1990, 249–253.]

PAPP, 1999 = *A verbunkos kéziratok emlékei*. (Tematikus jegyzék). (Közreadja Papp Géza, MTA Zenetudományi Intézet, Bp., 1999)

PORKOLÁB, 2007 = Porkoláb Tibor: *A Virág Benedek' Poétai Munkáji kötetrendjéről és peritextusairól*. (ItK 2007/4–5, 388–417.)

*Pannonhalmi Énekeskönyv* (19. sz. eleje). Pannonhalmi Főapátság Könyvtár BK 2064/2.

*Pataki énekkar dallamtára* (1817–1828). Sp. Nkt. Kt. 1759. MTAK Mikrofilmen MTAK 1482/II. [STOLL 667.]

*Pataki dallamtár* (1837). Sp. Nkt. Kt. 1761. Mikrofilmen MTAK 1696/II. [STOLL 821.]

PUKÁNSZKYNÉ, 1956 = Pukánszky Kádár Jolán: *A drámaíró Csokonai*. (Irodalomtörténeti Füzetek 5. Akadémiai Kiadó, Bp., 1956)

RADVÁNSZKY, 1905 = *Radvánszky János versei*. (Bevezetéssel ellátta és kiadta B. Radvánszky Béla, Bp., 1905)

RÁJNIS, 1773 = *Rájnis József előszava A magyar Helikonra vezérlő kalaúz című könyvéhez*. [In: *Magyar verstani szöveggyűjtemény I., Hagyományörzés és hagyományteremtés a versújítás korában (1760–1840)*. Szerkesztette Kecskés András–Vilcsek Béla, Nemzeti Tankönyvkiadó, Bp., 1999, 28–32.]

RÉVAI, 1781 = *Révai Miklós kéziratban maradt tanulmánya a versszerzés két különböző módjáról*. [In: *Magyar verstani szöveggyűjtemény I., Hagyományörzés és hagyományteremtés a versújítás korában (1760–1840)*. Szerkesztette Kecskés András–Vilcsek Béla, Nemzeti Tankönyvkiadó, Bp., 1999, 105–123.]

RÉVAI, 1785 = *Révai Miklós: A' magyar költeményes gyűjtemény*. (Győr, 1785)

RÉVAI, 1792 = *Révai Miklós kéziratban maradt előszava Szerelem Nyájaskodási című verseskötetéhez*. [In: *Magyar verstani szöveggyűjtemény I., Hagyományörzés és hagyományteremtés a versújítás korában (1760–1840)*. Szerkesztette Kecskés András–Vilcsek Béla, Nemzeti Tankönyvkiadó, Bp., 1999, 316–321.]

RMKT, XVII/6 = *Régi Magyar Költők Tára*. XVII. század, 6. kötet. *Szenci Molnár Albert költői művei*. (S. a. r. Stoll Béla, Akadémiai Kiadó, Bp., 1971)

RMKT, XVII/12 = *Régi Magyar Költők Tára*. XVII. század, 12. kötet. *Madách Gáspár; Beniczky Péter; Balassa Bálint, Fráter István, Listius László, Esterházy Pál és a Rimay–Madách-kódexek ismeretlen szerzőtől származó versei*. (S. a. r. Cs. Havas Ágnes, Stoll Béla, Varga Imre, Akadémiai Kiadó, Bp., 1987)

ROBERT, 1939 = *Robert Ella: Rousseau és a zene*. (Bp., 1939)

SÁROSI, 2004 = *Sárosi Bálint: A cigányzenekar múltja az egykorú sajtó tükrében 1776–1903*. (Nap Kiadó, Bp., 2004)

SÍK, 1918 = *Sík Sándor: Verselésünk legújabb fejlődése*. (ItK 1918)

SONKOLY, 1967 = *Sonkoly: Tíz Csokonai vers egykorú dallamának értelmezése* (Debrecen, Könyv és Könyvtár VI., 215–227.)

Sp. Nkt. = *Sárospataki Református Kollégium Tudományos Gyűjteménye* Nagykönyvtár

STAUD, 1963–1964 = Staud Géza: *Magyar kastélyszínházak I–III.* (Bp., 1963–1964)

STOLL, 2002 = Stoll Béla: *A magyar kéziratok énekeskönyvek és versgyűjtemények bibliográfiája (1542–1840).* (Összeállította Stoll Béla, Balassi Kiadó, Bp., 2002)

STROBACH, 1988 = Hermann Strobach: *A német népdal múltja és jelene.* (In: *A megváltozott hagyomány – folklór, irodalom, művelődés a XVIII. században.* Szerk. Hopp Lajos–Küllös Imola–Voigt Vilmos, Bp., 1988, 204.)

SZABOLCSI, 1930 = Szabolcsi Bence: *A 18. század magyar kollégiumi zenéje.* (Magyar zenei dolgozatok 8. Bp., 1930)

SZABOLCSI, 1937 = Szabolcsi Bence: *A kuruc világ dalairól.* (Énekszó 1937. március 5. IV. évf. 5. szám, 423.)

SZABOLCSI, 1950 = Szabolcsi Bence: *A XVII. század magyar világi dallamai.* (Akadémiai Kiadó, Bp., 1950)

SZABOLCSI, 1957 = Szabolcsi Bence: *Régi muzsika kertje.* (Zeneműkiadó, Bp., 1957)

SZABOLCSI, 1959 = Szabolcsi Bence: *Vers és dallam.* (Tizenöt tanulmány a magyar irodalom köréből.) (Akadémiai Kiadó, Bp., 1959)

SZABOLCSI, 1979 = Szabolcsi Bence: *A magyar zenetörténet kézikönyve.* 3. kiadás (Zeneműkiadó, Bp., 1979)

SZAJBÉLY, 2001 = Szajbély Mihály: *„Idzadnak a’ magyar tollak”.* (Irodalomszemlélet a magyar irodalmi felvilágosodás korában, a 18. század közepétől Csokonai haláláig) (Akadémiai Kiadó, Universitas Kiadó, Bp., 2001)

*Szarka János-melodiárium* (1798). Sp. Nkt. Kt. 514. Mikrofilmen MTAK 113/V. [STOLL 439.]

SZENTJÓBI SZABÓ, 2001 = Szentjóni Szabó László összes költeményei. (RMKT XVIII. század VI. S. a. r. Debreczeni Attila, Balassi Kiadó, Bp., 2001)

SZEPES–SZERDAHELYI, 1981 = Szepes Erika–Szerdahelyi István: *Verstan.* (Gondolat Kiadó, Bp., 1981)

SZERDAHELYI, 2012 = Szerdahely György Alajos esztétikai írásai I. *Aesthetica* (1778). (Fordította és a jegyzeteket írta Balogh Piroska. Debreceni Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2012)

SZÉP, 1794 = Szép János: *Aesthetika avagy a jó ízlésnek a szépség' Filozófiájából fejtegetett tudománya. Fő tisztelendő Szerdahelyi György Urnak nyomdoki után.* (Buda, 1794)

SZÉCSÉNYI, 2002 = Szécsényi Endre: *Társiasság és tekintély.* (Eszttikai politika a 18. századi Angliában.) (Doktori Mestermunkák, Osiris Kiadó, Bp., 2002)

SZUROMI, 1990 = Szuromi Lajos: *A szimultán verselés.* (Akadémiai Kiadó, Bp., 1990)

TARI, 1998 = Tari Lujza: *Különbféle magyar nóták a 19. század elejéről.* (Balassi Kiadó, Bp., 1998)

TOLDY, 1844 = *Csokonai Mihály minden munkái.* (Kiadta Schedel [Toldy] Ferenc. Pest, 1844)

TOLDY, 1867 = Toldy Ferenc: *A magyar költészet története.* (Pest, 1867)

TÓTH, 2000 = Tóth Sándor Attila: *A latin humanitas poétikája II/1. Poesis specialis artis poeticae: poesis narrativa et lyrica.* (A költői mesterség sajátos versezetei: az elbeszélő és a lírai költészet.) (Gradus ad Parnassum Könyvkiadó, Szeged, 2000)

TÓTH István: *Áriák és Dallok* (1832–43). MTAKK RUI 8r. 63. STOLL 786.

*Tóth István Kótáskönyve* (1831–32). Kolozsvári Egyetemi Könyvtár Kézirattára 1668. Mikrofilmen MTAK 2/II. [STOLL 780.]

*Tóth Mihály-versgyűjtemény* (1807). OSZK Kézirattár, Oct. Hung. 1915. [STOLL 591.]

URÁNIA, 1794–1795 = *Uránia.* (Első folyóirataink. Szerk. Szilágyi Márton, Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen, 1999)

VARGA, 1989 = *Protestáns iskoladrámák 2/1.* (S. a. r. Varga Imre, Akadémiai Kiadó, Bp., 1989)

VARGA, 1995 = Varga Imre: *A magyarországi protestáns iskolai színjátás a kezdetektől 1800-ig.* (Argumentum Kiadó, Bp., 1995)

*Varga János-melodiárium* (1822). Sp. Nkt. Kt. 1764. Mikrofilmen MTAK 1495/I. [STOLL 707.]

VARGYAS, 1952 = Vargyas Lajos: *A magyar vers ritmusa.* (Akadémiai Kiadó, Bp., 1952)

VAY, 1986 = Vay Sarolta: *Régi magyar társasélet*. (Magyar Hírmondó. Válogatta, szerkesztette, a jegyzeteket és az utószót írta Steiner Ágota, Magvető Kiadó, Bp., 1986)

VÁLYI NAGY, 1807 = Vályi Nagy Ferenc: *Ódák Horátz' mértékéinn (1807)*. (RMKT XVIII. század III. S. a. r. Sobor András, Balassi Kiadó, Bp., 1999)

VERSEGHY, 1781 = *A Parnassus Hegyén zengedező Magyar Músának szószati*, mellyeket egybe szedte egy Hazafi tulajdon múlatságára 1781 Esztendőben. (Verseghy Ferenc autográf kéziratot énekeskönyve, OSZK Zeneműtár, Ms. Mus. 1824.)

VERSEGHY, 1791 = Verseghy Ferenc: *Rövid értekezések a' Musikáról. VI Énekkel*. (Bécs, 1791)

VERSEGHY, 1793 = Verseghy Ferenc: *Mi a' Poézis? és ki az igaz Poéta?* (Egy rövid elmélkedés, mellyben a' Költésnek mivolta, eszközei, tzéllya, és tárgya, a' Magyar Rythmisták' hangeggyeztetésének helytelenségével' együtt előállítatnak.) (Landerer Katalin' betőivel és költséggel, Buda, 1793)

VERSEGHY, 1806 = *Verseghy Ferenc bevezető tanulmánya Magyar Aglája c. kötetéhez: A magyar versnek külömbféle nemeirül*. [In: *Magyar verstani szövegyűjtemény I., Hagyományörzés és hagyományteremtés a versújítás korában (1760–1840)*. Szerkesztette Kecskés András–Vilcsek Béla, Nemzeti Tankönyvkiadó, Bp., 1999, 362–369.]

VERSEGHY, 1817 = Verseghy Ferenc: *Analiticae Institutionum Linguae Hungaricae. Pars III. Usus Aestheticus Linguae Hungaricae*. (Buda, 1817) (Magyar fordítása: *A magyar nyelv törvényeinek elemzése. III. rész. 1–6. kötet*. Szerk. Szurmay Ernő, Szolnok, 1980)

VERSEGHY, 1956 = Verseghy Ferenc: *Válogatott versek*. (Szerkesztette és a jegyzeteket írta Vargha Balázs. Magvető Kiadó, Bp., 1956)

VERSEGHY, 1989 = *Verseghy Ferenc, Földi János, Fazekas Mihály válogatott művei*. (Verseghy Ferenc és Földi János műveit válogatta és gondozta Vargha Balázs, a jegyzeteket írta V. Gimes Ágnes. Fazekas Mihály műveit válogatta és gondozta, a jegyzeteket írta Julow Viktor, Szépirodalmi Könyvkiadó. Bp., 1989)

*Világi énekek* (18. sz. vége). OSZK Kézirattár Analekta 10. 357.

VIRÁG, 1801 = Virág Benedek: *Horátzius Poétikája*. (Pest, 1801)

VIRÁG, 1807 = Virág Benedek: *Ódák Horátz mértékeinn.* (Kassa, 1807)

VOGEL, 2012 = Vogel Zsuzsa: *Faludi Ferenc verseinek recepciója a XVIII–XIX. századi kéziratos énekeskönyvekben.* (In: *Doromb. Közköltészeti tanulmányok I.* Szerk. Csörsz Rumen István, reciti, Bp., 2012, 103–139.)

WEINMANN, 1969 = Alexander Weinmann: *Magyar muzsika a bécsi zenemű-piacon.* (In: *Magyar zenetörténeti tanulmányok 1969,* Bp., 131–141.)

*Zemplényi-kézirat* (1775–1785). OSZK Zeneműtár, Ms. Mus. 112/a. [STOLL 320.]

ZOLTAI, 2000 = Zoltai Dénes: *A zeneesztétika története.* (Kávé Kiadó, Bp., 2000)

## NÉVMUTATÓ

- Ajkay Alinka 349  
Almási Sámuel 131, 183, 185,  
293, 305, 312, 324, 338, 349  
Amade László 18, 40, 41, 76–82,  
84, 108, 115, 118, 147, 163,  
165, 215, 219, 220, 222,  
224–226, 349, 353, 355, 358  
Anakreon 35, 56, 59, 60, 74,  
112, 123, 136, 137, 139–143,  
148, 153, 154, 156, 157, 352,  
357, 359,  
Aranka György 36, 142, 149  
Arany János 20, 29, 103, 104,  
109, 110, 119, 124, 125, 184,  
296, 349  
Arisztotelész 11, 27  
Austen, Jane 28  
Ábrányi Emil 55  
Ányos Pál 40, 65, 86, 147, 150,  
216, 232, 297, 349  
Bach, Carl Philipp Emanuel 21,  
23, 25  
Bach, Johann Sebastian 35  
Baif, Jean-Antoine de 22  
Bajza József 103  
Balassi Bálint 12, 16, 29, 40, 91  
Balla Károly 73  
Balogh Piroska 361  
Bardi, Giovanni 26  
Bárdos Kornél 56, 57, 78, 350,  
359  
Barna István 23, 26, 349  
Barsi Ernő 131, 349  
Bartalus István 292, 349  
Bartha Dénes 80–82, 90, 120,  
149, 349, 354, 357–359  
Bartók Béla 350, 354, 358  
Batsányi János 31, 35, 36, 79,  
94, 99, 105, 106, 108, 110,  
111, 118, 123, 349, 350  
Batteux, Charles 23, 30, 31, 139,  
141  
Baumgarten, Alexander Gott-  
lieb 26, 31, 44, 46, 97, 350  
Békési Zsolt Csaba 80, 350  
*Bellini*, Vincenzo 67  
Bengráf József 75, 155  
Berzsenyi Dániel 68, 110, 111,  
128, 133, 350  
Bihari János 128  
Bíró Ferenc 351  
Bodrogi Ferenc Máté 50, 350  
Boethius (Anicius Manlius Se-  
verinus) 57  
Boileau, Nicolas 31, 143  
Bonyhai Gábor 350  
Borbély Szilárd 350, 351

- Borbonius, Nicolaus 57  
 Bónis Ferenc 66, 70, 159, 350  
 Böcklin, Arnold 49  
 Bruce, Michael 50  
 Budai Ézsaiás 161, 175, 177,  
 178, 192, 197, 200, 202, 207,  
 211, 212, 244, 332, 344,  
 Burke, Edmund 31  
 Bürger, Gottfried August 37
- Cato (Marcus Porcius Cato) 85  
 Catullus (Caius Valerius Calu-  
 lus) 115, 116  
 Cherubini, Maria Luigi 74, 154  
 Cicero (Marcus Tullius Cicero)  
 85  
 Claudius, Matthias 25
- Cseh József 74  
 Csokonai Vitéz Mihály 6, 7, 9,  
 10, 20, 31, 32, 38, 39, 43, 47,  
 48, 52, 53, 55, 59, 62, 65, 66,  
 68, 69, 71, 73–75, 83, 84, 86,  
 93, 100, 104, 110, 112, 114,  
 115, 120, 121, 123, 124, 126,  
 127, 129–158, 160–162, 164–  
 178, 180–184, 242, 248,  
 250–252, 258, 278, 282,  
 284–290, 297, 300–302, 306,  
 308, 314, 326, 330, 335,  
 350–352, 354, 355, 357–362  
 Csomasz Tóth Kálmán 17, 57,  
 351  
 Csörsz Rumén István 12, 65,  
 123, 156, 165, 351, 352, 356,  
 364
- D'Alambert, Jean Le Rond 23  
 Dahlhaus, Carl 25, 27, 139, 352  
 Damón 27  
 Dayka Gábor 114, 126, 180, 181  
 Debreczeni Attila 7, 22, 38, 44,  
 46, 60, 182, 351, 352, 356,  
 357, 361,  
 Demeter Júlia 354  
 Diderot, Denis 31  
 Domokos Mária 4, 7, 70, 145,  
 167, 352, 358  
 Döbrentei Gábor 51, 55, 115,  
 147, 150
- Elek István 176, 181, 352  
 Ennius (Quintus Ennius) 96  
 Eősze László 22, 353  
 Erkel Ferenc 55, 67, 354, 358  
 Eschenburg, Johann Joachim  
 26, 31, 32, 44, 138, 142–144  
 Esterházy Pál 16, 77, 78, 360  
 Édes Gergely 51
- Faludi Ferenc 18, 35, 40, 47,  
 76–84, 115, 117, 118, 163,  
 215, 216, 221, 223, 227, 233,  
 234, 350, 353, 356, 363  
 Farkas Zoltán 42, 353  
 Fazekas Mihály 363  
 Fehér Katalin 38, 353  
 Fejér György 70  
 Fengler József 56  
 Festetics György 66, 164  
 Főríz Gergely 28, 68, 350, 353  
 Földi János 31, 87, 100, 101,  
 104–106, 111, 112, 116, 122,  
 125, 127, 172, 352–354, 363

- Friedläender, Max 37, 85, 353  
Fusz János 43
- Gábry György 357  
Gálos Rezső 34, 35, 41, 54, 79,  
82, 90, 353, 354  
Gáti István 11, 36, 37, 49, 50,  
107, 109, 113, 127–129, 145,  
354  
Gellert, Christian Früchtegott  
37  
Geminiani, Francesco 23  
Gentsi István 166  
Gessner, Salomon 115  
Gimes Ágnes, V. 363  
Gleim, Johann Wilhelm Ludwig  
37, 60  
Gluck, Christoph Willibald 22,  
25  
Goethe, Johann Wolfgang 20,  
28  
Gosséc, François Joseph 154  
Gottsched, Johann Christoph  
31, 144  
Görög Demeter 70  
Götz, Nikolas 60  
Granasztói Olga 44, 354  
Graun, Johann Gottlieb 21, 25  
Graun, Karl Heinrich 21, 25  
Grétry, André Ernest Modeste  
23, 66, 67  
Guarini, Giovanni Battista 143  
Gupcsó Ágnes 55, 78, 354  
Gvadányi József 53, 69
- Gyöngyösi István 16, 29, 40, 41  
Gyulai Ágost 349  
Gyulay Lajos 51
- Hagedorn, Friedrich von 37, 60  
Händel, Georg Friedrich 35  
Haydn, Joseph 35, 53, 70, 93,  
134, 156  
Hegedüs Béla 352  
Helmezy Mihály 157  
Herder, Johann Gottfried 37,  
67, 147, 148, 172  
Hermann Zoltán 351  
Hérakleidész Pontikosz 27  
Hésziodosz 133  
Hiller, Johann Adam 22  
Hoffmannsegg, Johann Centu-  
rius 72, 73, 354  
Homérosz 85, 133  
Honterus János 57, 153  
Hopp Lajos 361  
Horányi Elek 78, 354  
Horatius (Quintus Horatius  
Flaccus) 44, 45, 56–58, 85,  
123, 363  
Horváth Ádám 15, 16, 19, 20,  
31, 38, 43, 53, 65, 69–71, 80,  
83, 87, 94–97, 102, 107–109,  
111, 113, 120, 122–124, 126,  
128, 133, 134, 139, 147, 149,  
180, 216, 240, 241, 254, 257,  
352, 354, 355, 359  
Horváth János 103, 115, 354  
Hovánszki Mária 7, 9, 130, 355
- Isoz Kálmán 42, 355  
Iuvenalis (Decimus Iunius Iu-  
venalis) 85
- Jankovits László 354  
Jókai Mór 51, 103, 104  
Julow Viktor 363

- Kármán József 119, 216, 239  
 Kazinczy Ferenc 33, 38, 44,  
 48–51, 55, 57, 58, 62, 65, 70,  
 73, 74, 96, 102, 106, 115, 116,  
 119, 123, 127, 133, 137, 142,  
 147–150, 152, 157, 175, 216,  
 238, 350, 352, 355  
 Kecskés András 89, 99, 109,  
 116, 350, 353–355, 360, 363  
 Kelemen László 184, 295, 325,  
 356  
 Kellner, Johann Christoph 155  
 Kenyeres Ágnes 16, 356  
 Kerényi Ferenc 159, 356  
 Kerényi György 357, 358  
 Kirnberger, Johann Philipp 48  
 Kis János 133  
 Kis Rédei Rédey Lajos 159  
 Kisfaludy Sándor (Himfy) 69,  
 171  
 Kisfaludyné Szegedy Róza 66  
 Kiss Dénes 328, 343, 356  
 Kiss János 157  
 Kiss József 354, 359  
 Kiss Lajos 358  
 Kleist, Heinrich von 119, 126,  
 216, 235  
 Klopstock, Friedrich Gottlieb  
 22, 25, 37, 124  
 Kodály Zoltán 349, 357, 358  
 Koltay-Kastner Jenő 77, 79,  
 355, 356  
 Komlós Katalin 28, 356  
 Korompay H. János 354  
 Korompay Klára 354  
 Kossovits József 53, 75, 121,  
 134, 152, 156, 358  
 Kotzebue, August 54, 69, 147  
 Kókay György 357  
 Kótsi Patkó János 69  
 Kölcsey Ferenc 164, 165, 167  
 Krause, Christian Gottfried 21,  
 37  
 Kreskay Imre 15, 34, 40, 56, 84,  
 85, 147, 161, 356  
 Küllös Imola 356, 361  
 Lactantius (Caecilius Firmia-  
 nus Lactantius) 57  
 Lavotta János 53, 74, 75, 134,  
 152, 156, 157  
 Le Sueur, Jean François 154  
 Lessing, Gotthold Ephraim 25,  
 37  
 Losontzi István 143  
 Lowth, Robert 139  
 Lőkös István 349  
 Lucanus (Marcus Annaeus Lu-  
 canus) 85  
 Madass Sándor 247, 299, 356  
 Mádl Antal 172, 357  
 Major Ervin 161, 357  
 Marmontel, Jean-François 30,  
 31, 139–141, 143, 144  
 Maróthi György 37  
 Martialis (Marcus Valerius  
 Martialis) 57  
 Mattheson, Johann 24, 26, 127  
 May István 86, 357  
 Márton József 47, 156–158,  
 258, 282, 308, 330, 335, 357,  
 Mátray Gábor 40, 49, 50, 52, 68,  
 69, 71, 93, 147, 151, 158, 159,  
 164, 357  
 Mendelssohn, Moses 31, 44, 141

- Metastasio, Pietro 22, 34, 41,  
79, 85, 159, 160, 162
- Mezei Márta 31, 44, 141, 144,  
357
- Méhul, Étienne Nicolas 154
- Mészáros Ignác 41, 42, 86, 215,  
216, 230, 231,
- Mindszenty Dániel 2, 333, 357
- Molnár Antal 25, 52, 55, 70, 90,  
104, 358
- Montesquieu, Charles-Lui de  
Secondat 66
- Moritz, Karl Philipp 26
- Mozart, Wolfgang Amadeus 49,  
53, 67, 151, 159, 350
- Murányi Árpád 78, 358
- Nagy Gábor 156, 157, 169, 170
- Nagy Sándor 265, 323, 358
- Neefe, Christian Gottlob 22
- Négyesy László 89, 103, 107,  
108, 122, 358
- Németh Amadé 64, 69, 151, 358
- Olsvai Imre 358
- Opitz, Martin 99
- Orlovsky Géza 354
- Orosz Beáta 60, 350, 351, 359
- Orosz László 90, 350, 358
- Overbeck, Christian Adolf 85,  
86, 215, 228
- Ovidius (Publius Ovidius Naso)  
85
- Papp Géza 15, 16, 30, 67, 76,  
117, 359,
- Petőfi Sándor 12
- Petrarca, Francesco 22, 171
- Péczei József 45
- Péteri Takáts József 32
- Pfeifer Ferenc 129
- Pindaros 56, 120, 153, 154
- Platón 25, 27, 139
- Pleyel Ignác 134, 155
- Porkoláb Tibor 32, 359
- Propertius (Sextus Propertius)  
85
- Prudentius (Aurelius Pruden-  
tius Clemens) 57
- Pukánszky Kádár Jolán 170,  
351, 359
- Quantz, Johann Joachim 21,  
23, 25
- Quineault, Philippe 99, 111
- Radvánszky Béla 359
- Radvánszky János 16, 17, 359
- Ragályi Tamás 51
- Ramler, Karl Wilhelm 37, 139
- Raphael (Raffaello), Ignaz Vencel  
35, 53, 93
- Ráday Gedeon 41, 90, 91, 101,  
102, 106, 110, 111, 114, 115,  
122, 180
- Ráday Pál 38, 353
- Rájnics József 54–57, 60, 360
- Ráth Mátyás 45, 132
- Révai Miklós 34, 35, 45, 47, 56,  
59, 60, 65, 79, 87, 93–96, 100,  
102, 104, 111, 112, 116–119,  
132, 147–149, 216, 237, 360
- Rheineck, Christoph 37, 85, 86,  
215, 228
- Robert Ella 139, 360
- Rolle, Johann Heinrich 22

- Rossini, Gioacchino 67  
 Rousseau, Jean-Jacques 22–24,  
 28, 39, 63, 65, 99, 139, 153,  
 154, 360  
 Ruzitska Ignác 75  
 Ruzitska József 68, 69
- Sárosi Bálint 73, 75, 360  
 Schedius Lajos 31, 138  
 Scheidler, Christian Gottlieb  
 155  
 Schikaneder, Emanuel 151  
 Schiller Erzsébet 349  
 Schreier János 54–56, 60  
 Schubert, Franz Peter 20  
 Schulz, Johann Abraham Peter  
 22, 25, 37, 48  
 Sebestyén Lajos 354  
 Seneca (Lucius Annaeus Sene-  
 ca) 85  
 Seyfried Bódog 60, 147, 153,  
 154, 215, 217, 218  
 Shaftesbury, Anthony Ashley  
 Cooper 28, 31  
 Shakespeare, William 22  
 Siessmayer Ferenc 158  
 Sík Sándor 181, 360  
 Sonkoly István 132, 167, 360  
 Sófalvi József 48  
 Spech János 43  
 Sperontes (Scholze, Johannes  
 Sigismund) 22, 37  
 Stark (Störck) Péter 66, 159  
 Staud Géza 77, 360  
 Steffan, Joseph Anton 35, 53,  
 93, 119, 216, 235–239  
 Steiner Ágota 362  
 Stípa, Mathias 156, 368
- Stoll Béla 85, 130, 349, 354,  
 356–362, 364  
 Strobach, Hermann 148, 361  
 Sulzer, Johann Georg 26, 27,  
 31, 44, 48, 65, 106, 137, 139,  
 144
- Szabó Ernő 131, 349  
 Szabolcsi Bence 23, 35, 37, 40,  
 58, 62, 67, 70, 75, 80, 82, 90,  
 115, 354, 357, 358, 361,  
 Szajbély Mihály 43, 361  
 Szalárdi Jakkó László 55  
 Szauder Mária 355  
 Szemere Pál 106  
 Szemerényi Ágnes 352  
 Szenczi Molnár Albert 91, 360  
 Szentjóni Szabó László 56, 65,  
 85, 104, 215, 229, 361,  
 Szepes Erika 108, 361  
 Szerdahelyi György Alajos 31,  
 71, 72, 140, 141, 143, 171, 361  
 Szerdahelyi István 108, 361  
 Szerelemhegyi András 42, 54,  
 152, 355  
 Széchenyi István 68  
 Szécsényi Endre 28, 362  
 Szép Beáta 350  
 Szép János 71, 72, 74, 361  
 Szilágyi Ferenc 155, 351  
 Szilágyi Gábor 169, 177, 178,  
 192, 197, 200, 207, 212, 244,  
 345,  
 Szilágyi Márton 351, 355, 362  
 Szilágyi Sámuel 41  
 Színi Károly 32  
 Sztáray Mihály 43  
 Szurmay Ernő 363

- Szuromi Lajos 91, 92, 100, 108,  
114, 120, 176, 181, 362
- Tari Lujza 32, 362
- Teleki Józsefné 55
- Teleki Miklós 17
- Telemann, Georg Philipp 24
- Terhes Sámuel 50
- Teyber Ferenc 159
- Tinódi Lantos Sebestyén 12,  
93, 163
- Toldy Ferenc 41, 350, 362
- Torkos László 108
- Toszt Ferenc 161
- Tótfalusi Kis Miklós 16
- Tóth Sándor Attila 31, 141, 143,  
171, 362
- Tóth István 2, 85, 86, 131, 153,  
184, 217, 229, 232, 245, 246,  
253, 256, 279, 280, 291, 294,  
304, 311, 313, 321, 322, 337,  
339, 346, 347, 362
- Tóth Mihály 347, 362
- Udvardy János 32
- Uz, Johann Peter 60
- Vaderna Gábor 351
- Varga Imre 165, 166, 360, 362
- Varga János 184, 283, 362
- Varga Pál, S. 349
- Vargha Balázs 353, 363
- Vargyas Lajos 15, 362
- Vavrincz Veronika 350
- Vay Sarolta 156, 362
- Váczy János 355
- Vályi Nagy Ferenc 97, 104, 105,  
123, 124, 363
- Várnai Péter 151
- Vergilius (Publius Vergilius  
Maro) 57, 85
- Verseghy Ferenc 17, 24, 27, 31,  
32, 34–36, 38, 46, 48, 53,  
57–59, 61–66, 69, 72, 74,  
81–83, 95, 97, 98, 101, 104,  
106–108, 111, 116–119, 122,  
125, 137, 143, 147, 149, 160,  
163, 182, 184, 216, 223, 225,  
233, 236, 363
- Vilcsek Béla 350, 353–355, 360,  
363
- Virág Benedek 32, 35, 56, 60,  
61, 73, 147, 153, 154, 215,  
217, 218, 359, 363
- Vogel Zsuzsa 76, 363
- Voigt Vilmos 361
- Voltaire, François-Marie 31
- Voss, Johann Heinrich 25, 37,  
143
- Vossius, Gerardus Johannes  
143
- Walther, David Christian 86
- Weinmann, Alexander 67, 364
- Wesselényi Miklós 68
- Wéber Simon Péter 161
- Zabolai Kiss Sámuel 51, 55
- Zelter, Karl Friedrich 20, 37
- Zichy Ferenc 57
- Zoltai Dénes 23, 24, 26, 27, 352,  
364



## CSOKONAI KÖNYVTÁR (Bibliotheca Studiorum Litterarium)

A Kossuth Lajos Tudományegyetem Magyar Irodalomtörténeti Intézetének szakmai hírnevét Barta János és Bán Imre professzorok kiemelkedő munkássága alapozta meg még az ötvenes-hatvanas években. A „debreceni iskolát” ettől kezdve jellemzi az elmélyült esztétikai és filológiai munka egysége, az irodalom és az emberi lét kérdéseinek egymással összefüggő vizsgálata, valamint a széles körű tájékozódás. A mesterek nyomába lépő tanítványok az újabb időkben is megőrzik és továbbviszik, újabb szempontokkal frissítik azt az irodalomszemléletet, amelynek jellegadó vonása a szélsőségektől tartózkodó szakmai igényesség.

A Debreceni Egyetem Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézetében ma is elmélyült irodalomtudományi kutatómunka folyik. Az intézet és a Debreceni Egyetemi Kiadó közös vállalkozásának, a Csokonai Universitas Könyvtár című sorozatnak az a szándéka, hogy ennek a műhelynek az eredményeiről adjon számot, s emellett nyitott legyen más műhelyek szakemberei számára is. Az évente két-három irodalomtudományi művet megjelentető sorozat hosszabb távon a magyar irodalom valamennyi korszakának értékeit igyekszik új megvilágításba helyezni. A *Csokonai és az érzékeny énekelt dalköltészet* című könyv az ötvenharmadik kötet.

### A CSOKONAI KÖNYVTÁR-SOROZATBAN EDDIG MEGJELENT:

1. *Debreczeni Attila:*  
CSOKONAI, AZ ÚJRAKEZDÉSEK KÖLTŐJE (1993, 1997, 1998)  
(A felvilágosult szemléletmód fordulata az életműben)
2. *S. Varga Pál:*  
A GONDVISELÉSHITTŐL A VITALIZMUSIG (1994)  
(A magyar líra világképének alakulása a XIX. század második felében)
3. *Tamás Attila:*  
ÉRTÉKTEREMTŐK NYOMÁBAN (1994)  
(Művek, irányzatok, elméleti kérdések)
4. *Dobos István:*  
ALAKTAN ÉS ÉRTELMEZÉSTÖRTÉNET (1995)  
(Novellatípusok a századforduló magyar irodalmában)

5. *Imre Mihály:*  
 „MAGYARORSZÁG PANASZA” (1995)  
 (A *Querela Hungariae* toposz a XVI–XVII. század irodalmában)
6. *Márkus Béla:*  
 ÁTDOLGOZÁSOK KORA (1996)  
 (Sarkadi Imre és a sematizmus)
7. *Bitskey István:*  
 ESZMÉK, MŰVEK, HAGYOMÁNYOK (1996)  
 (Tanulmányok a magyar reneszánsz és barokk irodalomról)
8. FOLYTONOSSÁG VAGY FORDULAT? (1996)  
 (A felvilágosodás kutatásának időszerű kérdései)  
 Szerk.: *Debreczeni Attila*
9. *Imre László:*  
 MŰFAJOK LÉTFORMÁJA XIX. SZÁZADI EPIKÁNKBAN (1996)
10. *Lőkös István:*  
 ZRÍNYI EPOSZÁNAK HORVÁT EPIKAI ELŐZMÉNYEI (1997)
11. *Bán Imre:*  
 KÖLTŐK, ESZMÉK, KORSZAKOK (1997)
12. *Horváth János:*  
 TANULMÁNYOK I–II. (1997)
13. *Tamás Attila:*  
 KÖLTŐI VILÁGKÉPEK FEJLŐDÉSE ARANY JÁNOSTÓL JÓZSEF  
 ATTILÁIG (1998)
14. *Deréky Pál:*  
 „LATABAGOMÁR / Ó TALATTA / LATABAGOMÁR ÉS FINFI” (1998)
15. *Mezei Márta:*  
 A KIADÓ MANDÁTUMA (1998)
16. *Szilágyi Márton:*  
 KÁRMÁN JÓZSEF ÉS PAJOR GÁSPÁR URÁNIÁJA (1998)
17. NÉMETH LÁSZLÓ IRODALOMSZEMLÉLETE (1999)  
 Szerk.: *Görömbei András*
18. *Gángó Gábor:*  
 EÖTVÖS JÓZSEF AZ EMIGRÁCIÓBAN (1999)
19. *Bene Sándor:*  
 THEATRUM POLITICUM (1999)  
 (Nyilvánosság, közvélemény és irodalom a kora újkorban)
20. NEMZETISÉGI MAGYAR IRODALMAK AZ EZREDEVÉGEN (2000)  
 Szerk.: *Görömbei András*
21. *Hász-Fehér Katalin:*  
 ELKÜLÖNÜLŐ ÉS KÖZÖSSÉGI IRODALMI PROGRAMOK  
 A 19. SZÁZAD ELSŐ FELÉBEN (2000)
22. *Oláh Szabolcs:*  
 HITÉLMÉNY ÉS TANKÖZLÉS (2000)  
 (Bornemisza Péter gyülekezeti énekhasználata)

23. *Nagy Gábor:*  
„...LEGYEK VERSEDBEN ASSZONÁNC” (2001)  
(Baka István költészete)
24. *Gábor Csilla:*  
KÁLDI GYÖRGY PRÉDIKÁCIÓI (2001)  
(Források, teológia, retorika)
25. *Madas Edit:*  
KÖZÉPKORI PRÉDIKÁCIÓIRODALMUNK TÖRTÉNETÉBŐL (2002)  
(A kezdetektől a XIV. század elejéig)
26. *Ködöböcz Gábor:*  
HAGYOMÁNY ÉS ÚJÍTÁS KÁNYÁDI SÁNDOR  
KÖLTÉSZETÉBEN (2002)  
(A poétikai módosulások *Természete* a daloktól a „szövegekig”)
27. *Barta János:*  
ARANY JÁNOS ÉS KORTÁRSAI I–II. (2003)
28. *Onder Csaba:*  
A KLASSZIKA VIRÁGAI (2003)
29. *Tamás Attila:*  
HATÁRHELYZETBEN (2003)
30. *Vallasek Júlia:*  
ELVÁLTOZOTT VILÁG (2004)
31. RELIGIÓ, RETORIKA, NEMZETTUDAT  
RÉGI IRODALMUNKBAN (2004)  
Szerk.: *Bitskey István–Oláh Szabolcs*
32. *Lőkös István:*  
NEMZETTUDAT ÉS REGÉNY (2004)
33. *Taxner-Tóth Ernő:*  
(KÖZ)VÉLEMÉNYFORMÁLÁS EÖTVÖS REGÉNYEIBEN (2005)
34. A PRÓZAÍRÓ NÉMETH LÁSZLÓ (2005)  
Szerk.: *Görömbei András*
35. NEMZET – IDENTITÁS – IRODALOM (2005)  
(A nemzetfogalom változatai és a közösségi identifikáció kérdései a régi és a klasszikus magyar irodalomban)  
Szerk.: *Bényei Péter és Gönczy Monika*
36. „ET IN ARCADIA EGO” (2005)  
(A klasszikus magyar irodalmi örökség feltárása és értelmezése)  
Szerk.: *Debreczeni Attila és Gönczy Monika*
37. *Bitskey István:*  
MARS ÉS PALLAS KÖZÖTT (2006)  
(A klasszikus magyar irodalmi örökség feltárása és értelmezése)
38. *Balogh Piroska:*  
ARS SCIENTIAE (2007)  
(Schedius Lajos János tudományos pályája)
39. *Bényei Péter:*  
A TÖRTÉNELEM ÉS A TRAGIKUM VONZÁSÁBAN (2007)

40. *Tóth Zsombor:*  
A KORONATANÚ: BETHLEN MIKLÓS (2007)
41. *Görömbei András:*  
SÜTŐ ANDRÁS (2008)
42. *Penke Olga:*  
MŰFAJI KÍSÉRLETEK BESSENYEI GYÖRGY PRÓZÁJÁBAN (2008)
43. *Keczán Mariann:*  
„MIND KÁNTÁL, AKI SORSOT ÖRÖKÖLT” (2008)  
(Márai Sándor emigrációbeli rádiós publicisztikája 1951–56)
44. *Knapp Éva–Tüskés Gábor:*  
SEDES MUSARUM (2009)  
(Neolatin irodalom, tudománytörténet és irodalomelmélet a kora újkori Magyarországon)
45. *Tasi Réka:*  
AZ ISTENI SZÓ BAROKK SÁFÁRAI (2009)
46. *Bódi Katalin:*  
KÖNNY ÉS TINTA  
(A magyar levélregény és heroida történeti és poétikai háttere) (2010)
47. *Baranyai Norbert:*  
„...VALÓSÁGBÓL TÁPLÁLKOZIK, S MÉGIS KÖLTÉSZET”  
(Móricz Zsigmond prózájának újraolvasási lehetőségei) (2011)
48. *Takács Miklós:*  
ADY, A KORAI RILKE ÉS AZ „ISTENES VERS” (2011)
49. *Száraz Orsolya:*  
PAOLO SEGNERI (1624–1694) ÉS MAGYARORSZÁGI RECEPCIÓJA (2012)
50. *Fazakas Gergely Tamás:*  
SIRALMAS IMÁDSÁG ÉS NEMZETI ÖNSZEMLELET (2012)  
(A lamentációs és penitenciás sírás a 17. század második felének magyar református imádságoskönyveiben)
51. *Bodrogi Ferenc Máté:*  
KAZINCZY ARCA ÉS A CSISZOLTSÁG NYELVE (2012)  
(Egy önreprezentáció diszkurzív háttere)
52. *Tóth Réka:*  
A SZÖVEGGENETIKA ELMÉLETE ÉS GYAKORLATA (2012)

#### **ELŐKÉSZÜLETBEN:**

54. *Lapis József:*  
AZ ELMŰLÁS POÉTIKÁJA (2014)