

Debreceni Egyetem
Irodalomtudományok Doktori Iskola
Magyar és összehasonlító irodalomtudományi program

Hovánszki Mária

**„Hogy kezdhessek Énekembe...”
avagy Csokonai és a 18. század végének
érzékeny énekelt dalköltészete**

Doktori (PhD) értekezés

Témavezető: Dr. Debreczeni Attila
egyetemi tanár

Debrecen, 2009

KÖSZÖNET

Mindenekelőtt szeretnék köszönetet mondani a Debreceni Egyetem Magyar és Összehasonlító Irodalomtudományi Intézetében működő Felvilágosodás kori kutatói műhelynek és az MTA Zenetudományi Intézet Néprajzi Osztályának, ahol türelmesen, éveken át folyamatosan figyelemmel kísérték a munkámat, és hozzászólásaikkal, kritikáikkal nélkülözhetetlen segítséget nyújtottak az egyes fejezetek megírásában, illetve az adott területen való elmélyülésében. Továbbá köszönöm minden olyan intézmény könyvtárának és az azokban dolgozóknak a segítségét, ahol a forrásanyag feltárását végeztem.

És köszönöm mindenkinek, aki bármilyen módon, akarva vagy akaratlanul segített a munkámban...

BEVEZETÉS

Jelen dolgozatban arra teszek kísérletet, hogy Csokonai énekelt poézisének interpretálásán keresztül az irodalomtudomány számára eredendően problematikus énekelt lírának a 18–19. századforduló irodalmában betöltött szerepét, miértjét, mikéntjét feltárva újabb értelmezési lehetőségekkel gazdagítsam irodalomtörténeti tudásunkat.

Eredendően problematikus, hiszen a szöveg és dallam egyidejű kapcsolatán alapuló énekelt költészet irodalom és zene eltérő közegét egyesíti. Az énekelt költészet eme kettős létmódja miatt mindig is mostohagyermek volt az irodalomtörténet írásnak, hiszen az szinte a kezdetektől kizárólag a szöveg medialitására építve nehezen értelmezte (és értelmezi) azt az ének- és dalköltészetet, melynek alapvető sajátossága a szöveg és dallam összefonódásból származó játék. Bár az énekelt költészet, illetve a vokális zene szöveg és dallam együttélése miatt egyaránt tartozik a zene- és az irodalomtudományhoz, azaz mindig pluridiszciplináris jellegű marad, az hogy egy darabot az énekelt költészethez vagy a vokális zenéhez számítunk, alapvetően meghatározza szemléletmódunkat és módszertanunkat. Éppen ezért, mivel az énekelt költészet elsősorban az irodalom-, és nem a zenetörténet részének tekintem, a korabeli dallamok leírásával, értelmezésével (esetleg bizonyos zenetudományi módszerek bevonásával) is a dalok irodalomtörténeti hatását vizsgálom, illetve az énekeknek a korabeli literatúrában betöltött szerepét interpreálom. A 18. századi énekelt dalköltészet többszörösen is indokolja ezt a hozzáállást, hiszen a literátorok irodalmi rendszerben gondolkodtak, az irodalomban (már) bevett módon akarták kanonizálni az énekelt dalokat, és mivel a poézis kifejezésbeli megújítása rendkívül fontossá vált, a költeményeket akkor is elsősorban szövegversként írták, ha valamilyen dallamhoz igazították őket.

A témaválasztást tehát mindenekelőtt az az irodalomtörténeti „hiány” indokolta, mely a 18. századvégi énekelt dalköltészettel, sem mint műfajjal, sem mint társasági és kulturális jelenséggel nem vetett számot, pedig a korabeli „olvasóközönség” részéről az érzékeny dalok éneklésének divatja, illetve a literátorok felől ezek írása vagy/és fordítása az 1770-es évektől kezdve meghatározó jelensége volt a magyarországi irodalmi- és kulturális életnek.

A 18. század végének énekelt dalköltészete, paradox módon, valószínűleg épp a fennmaradó dallamanyag miatt különösen kevés figyelmet kapott az irodalomtörténetben. A régi magyar irodalom énekeit ugyanis (néhány kivételtől eltekintve) az elveszett kották miatt jogosan, pusztá szöveggként kezel(het)te az irodalom, a 19. századtól kezdve pedig a líra már (néhány kivételtől eltekintve) szövegverssé vált. Akkor is, ha a „népdalok” divatja miatt a lírai költemények nagy része egészen a század végéig továbbra is dallammal terjedt, illetve

akkor is, ha a lírai költemények metrikáját (Arany János bevallása szerint) még sokáig egy-egy dallam ritmusa határozta meg. Ezekkel szemben a 18. század végének zenei forrásanyaggal is szemléltethető énekelt dalköltészete valószínűleg a „zenétől való félelem miatt” is elhanyagolt része a magyar irodalomtörténetnek. Éppen ezért a téma feltárásával egyik nem titkolt célom az volt, hogy megmutassam, miszerint ez a 18. század végén a zene és irodalom határán álló, illetve mindkét tudomány/művészt-területhez tartozó műfaj irodalom- és kultúrtörténetben betöltött helyének és szerepének a megértéséhez nem feltétlenül szükséges a zenei jártasság. Egyrészt, mivel megértéséhez mindenekelőtt egy szélesebb eszmetörténeti keret feltárása szükségeltetik, másrészt éppen ezért a zenéről is elsősorban fogalomtörténeti összefüggésben beszélek, azaz olyan jelenségnek tekintem, aminek tartalmát a különböző hagyományokhoz és iskolákhoz, illetve különböző filozófiai rendszerekhez és irányzatokhoz való kötődés határozta meg.

Bár a dolgozatban eredetileg kizárólag Csokonai énekelt költészetét tárgyaltam volna, a kutatás közben előkerülő újabb problémák Csokonai énekelt költészetével (is) szorosan összefüggő, de ugyanakkor azon kívüli területek felé irányították a figyelmemet. Egyrészt ugyanis az énekelt versek mélyreható strukturális elemzésekor nem várt összefüggésekre bukkantam a korabeli érzékeny elit énekelt dalok és a magyar nyelvű nyugat-európai, illetve szimultán verselési mód meghonosodása között, másrészt az elit érzékeny énekelt dalköltészetre vonatkozóan (hiánypótlás gyanánt) szükségessé vált egy tágabb kontextuális és eszmetörténeti rendszer felvázolása is. A disszertáció tehát egyrészt Csokonai énekelt költészetének teljes körű feltárására és értelmezésére tesz kísérletet, másrészt ehhez kapcsolódóan a korabeli magyar nyelvű érzékeny énekelt dalköltészet poétikai, metrikai és kultúrtörténeti mibenlétét tárgyalja.

Az első részben, mintegy előkészítve Csokonai érzékeny dalköltészetét, a korabeli magyar nyelvű érzékeny énekelt dalköltészet mibenlétét tárom fel. A 18. század végének elit énekelt poézise műfaji törekvéseit tekintve mindenképp irodalomtörténetünk egyedülálló jelensége, ami időben körülbelül az 1770-es évektől az 1810-es évekig tartott. Az 1780-as évektől hazánkban is fokozatosan tért hódító érzékeny dalköltészet ugyanis mind esztétikai tudatosságában, mind határozott célelvűségében élesen elválik egyrészt a popularitás nótavilágától, másrészt „fentebb stílű” közvetlen elődjétől, a Faludi és Amade lírájával jellemezhető gáláns, rokokó énekköltészettől. A daléneklés a 18. század végén mindenekelőtt olyan társasági divat volt, amit énekelhető darabok írásával a literátorok egyrészt kénytelenek voltak „kiszolgálni”, másrészt verseik könnyebb terjesztése miatt ők maguk is megpróbálták kihasználni ezt a befogadói magatartást. Ebből adódott a „műfaj” kanonizációs kényszere, a

lyrica éneklő műnemi-műfaji rendszerezésének, illetve a műfaji kánonba való beemelésének az igénye, amit egyrészt az antik-humanitas és a korabeli nyugat-európai műfajpoétikák (Baumgarten, Eschenburg, Sulzer) nyomán, másrészt a tudós hazafiság beszédpozíciójából tettek meg. A 18. századi magyar művelődési viszonyokból következett, hogy az *utile et dulce* hagyományához kapcsolódva mindkét kanonizációs „módszer” az éneklés társadalmi hasznosságát hangsúlyozta. A Nyugat-Európában a műfaj kibontakozásául és felvirágzásául szolgáló ama eszmetörténeti háttér, ami az éneklést azért tartotta a társiasság egyik fő megnyilvánulási formájának, mert az a *gentleman*-eszményt, azaz az ember kiteljesedését szolgáló paideia részét képezte, hazánkban csak az 1810–20-as évektől gazdagította a műfaj kanonizációs lehetőségeit. A dalok éneklése eredetileg „csak” ama divat volt, ami a Nyugat-Európában meglévő eszmetörténeti háttér nélkül árasztotta el a magyar literatúrát és művelődést.

A dolgozat első részében tehát a 18. századvégi magyar nyelvű érzékeny énekelt dalköltészet sajátos jellegét és helyzetét tárom fel és írom körül. Mivel az énekelt dalok lényegéről, irányzatosságáról, az irodalomban, illetve a társas összefüggéseken betöltött szerepéről elsősorban a szerzői szándékok tájékoztatnak bennünket, amellet, hogy elengedhetetlen volt a műfajról vallott korabeli elméleti elszólások és alkotástechnikai leírások bevonása az értelmezésbe, rendkívül fontossá vált az intencionális olvasat. Mivel a muzsikáról, énekről való leírások rendszerint az általános esztétikai fejtegetéseik részét képezték, elsődlegesen a korabeli esztétikai diszkurzus bevonásával értelmeztem zene és irodalom kapcsolódási pontja mentén a darabokat. A társiasságban betöltött szerepe miatt az énekelt dalirodalom morális és közéleti céljait sem hagyhattam figyelmen kívül az interpretáció során. Szükségszerű volt tehát „maguktól a művektől” való eltávolodás, mivel jelen esetben sokszor csak ez a módszer, vagyis a művek határainak irodalmon kívüli (elsősorban zenetörténeti és esztétikai) kontextusok mentén való kiterjesztése tárt fel újabb értelmezési rétegeket. Mindezt azonban épp az irodalmi folyamatok mélyebb megértése miatt tettem, és zenei, zenetudományi leírásokat mindig csak annyiban vontam be, amennyire elkerülhetetlenül szükséges volt.

Bár a téma kutatását a szerteágazó irodalom-, eszme-, kultúr- és zenetörténeti irányok rendkívül izgalmassá teszik, ugyanakkor éppen ez a sokféle irányultság és kapcsolatrendszer nehezíti meg a „műfaj” koherens értelmezését. Elsődleges szándékom mégis az volt, hogy ama szerteágazó viszonyrendszer ellenére, amibe az énekelt érzékeny dalköltészet beágyazódik, megmutassam, hogy létezik egy olyan nézőpont, amiben a műfaj viszonylag egységesen szemlélhető. Miután ezt a horatiusi „*utile et dulce*” maximához kapcsolódóan a

korabeli gondolkodást minden szinten átható hasznosság-elvben találtam meg, az érzékeny dalköltészetet is e felől ragadtam meg. Ebből az aspektusból nyilvánvalóvá vált, hogy az énekelt érzékeny dalköltészet annak ellenére, hogy látszólag az önelvű esztétikum megvalósítására tört (szerelni téma, szív elérzékenyítése), valójában a 18. században mindent átfogó hasznosság-elv egyik megnyilatkozása volt.

A dolgozat második fejezete az elsőhöz szorosan kapcsolódva, de attól mégis teljesen elkülönülve az énekelt költészet gyakorlati megvalósulásából származó versújítást járja körül. Eme rész megértéséhez, az előzővel ellentétben, már valóban szükséges zeneelméleti háttértudás, illetve az a dalok strukturális elemzésében előzetes zenei ismeretei nagyban segíthetik a mindenkori befogadót. Nézetem szerint az újabb, ritmikus műdalok fordítása, illetve a divatos nyugati dallamokra való szövegírás egyik fő inspirálója volt a verselési rendszerünk megújulásának, és az úgynevezett kétszeres, vagy nyugat-európai verselés kialakulása, amit a korban Ráday-nemnek is neveztek, kétségtelenül a nyugat-európai műdalok fordításának is köszönhető. Eme részben a verstanban eddig mellőzött énekelt dalok prozódiai leírását a korabeli elméleti elszólásokkal együtt vizsgálva egészen új aspektusból közelítek a versújításhoz, és az érzékeny énekelt dalköltészetben a magyar nyelvű nyugat-európai és szimultán versrendszer eredetének egy újabb lehetséges forrására mutatok rá.

Végül, a harmadik és negyedik fejezetben, Csokonai énekelt költészetének feltárására és értelmezésére tettem kísérletet. Mivel Csokonai énekelt poézise mind anyagát, mind célzatosságát, mind használatát tekintve rendkívül heterogén és bonyolult, a téma viszonylag széles társadalom- és poétikai háttértörténet megrajzolását követelte meg. Csokonai dalköltészetének szinkron metszete ugyanis olyan egyidejű egyidejűtlenségeket mutat, amelyek a korszak beható tanulmányozása nélkül érthetetlen, összefüggéstelen, sőt esetleges jelenségeknek tűnnek. A pajzán, populáris énekköltészeti hagyományokat folytató dalok mellett (amilyenek pl. a Karnyóné vagy a Cultura dalbetétei) természetesen vannak jelen a barokk reprezentáns, políciával áthatott köszöntők, és a nyugatról „importált” érzékeny dalköltészet darabjai. A különböző irányokat azonban Csokonai pragmatikus gondolkodása olyan szorosan összetartja, hogy az érzékeny énekelt dalköltészethez hasonlóan a költő egész énekelt költészetét az „*utile*” felől közelítettem meg, azaz a dalok felhasználásának célzatosságát állítottam a középpontba. Emellett bizonyos esetekben dallam és szöveg együttes olvasásmódja is nem várt felfedezésekhez juttatott. Többek között eddig egyértelműnek olvasott művek értelmezését kérdőjelezte meg, vagy azokat az éppen egymásnak ellentmondó interpretációkat egységesítette, melyek többnyire csak a forma és a tartalom között fennálló látszólagos oppozícióból fakadtak (*A' Reményhez*).

A disszertáció negyedik fejezetével eddigi koncepcióimat támasztom alá. Ez tulajdonképpen egy olyan adattár, amiben Csokonai énekelt költeményeinek összes feltárt darabját sorolom fel alfabetikus rendben, és egyrészt minden dalról/énekről egy rövid műfaji, keletkezéstörténeti leírást adok, másrészt szöveg és dallam szerkezetét összehasonlítva az adott darab felépítését mutatom be táblázatba szerkesztve. Mivel a dalok forrásai egy korábbi tanulmányban már megjelentek,¹ az értekezésben (hely hiányában) csak azt az egyetlen általam kiválasztott forrást nevezem meg, aminek a szerkeztét összevetettem a szövegével, és aminek mellékletben a kottáját is közlöm. A dallamok forrásainak adatait a dalok jellemzése előtt, a könnyebb kezelhetőség miatt szintén alfabetikus rendben sorolom föl.

¹ HOVÁNSZKI Mária: „*Csokonai-dallamok*” és *forrásaik*. (Magyar Zene 2006/3–4, 330–358, 440–481.)

I. A MAGYARORSZÁGI ÉRZÉKENY ÉNEKELT DALKÖLTÉSZET

„tudom azt, hogy a’ Nóták olyanok, mint a’ Komédiák, és Románok, mellyek annál kedvesebbek, mennél újjabbak, a’ régiék pedig már tsak azért-is nem olyan kedvesek, hogy régiék. [...] Azért minthogy én a’ mái Emberek nem pedig a’ régiék számára írtam; a’ mái nem a’ régi gusztust követem.”²

1. Az énekelt költészet fogalomtörténeti alapvetései

Az énekelt költészet műfajtörténeti tudatunk szerint a költészet legősibb létmódja. A művészetek keletkezésével foglalkozó elméletek a költészet születését Arisztotelésztől napjainkig kivétel nélkül egyértelműen az énekelt előadásmódhoz kötik. Bár az irodalmi műnemek között a zenei fogantatásra elsősorban a lyra (’lant’) neve utal, a szövegek éneklése jó ideig bizonyíthatóan a történeti-epikus énekeknél is általános volt. A drámai műnemtől 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 eredendően egyfajta énekbeszéd megkomponálására törekedtek, a műfaj zenei jegyei hamar az irodalmiak fölé kerekedtek, és az antik énekbeszéd újraalkotását célzó opera (a librettók milyenségétől és az elméleti összművészeti törekvésektől függetlenül) a 17–18. századra végérvényesen zenei műfajjá vált. A 18. században a műnemi rendszerben még általánosan megtalálható didaktikus költészet szintén érdektelen az éneklés szempontjából, hiszen bár az ilyen verseket tanítási gyakorlattól függően akár énekelhették is, azok eredendően szövegversként születtek, és mivel a dallam ebben az esetben csak a memorizálást volt hivatott segíteni, szöveg és dallam együttélése (azon kívül, hogy az egyik általában automatikusan előhívta az emlékezetből a másikat) tulajdonképpen semmilyen hatással nem volt egymásra.

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 helyesbíteni. Egyrészt ugyanis az énekelt költészet ennél jóval tágabb jelentéshorizonttal is bír, másrészt mind írásmódját, mind történetiségét, mind terjedését-továbbélését tekintve a költészet eme létmódjának különböző típusai különíthetők el.

² GÁTI 1802/1987, 13.

Az énekelt költészetnek tehát mindenekelőtt egy *szűkebb és tágabb értelmezési horizontja* van. *Tágabb értelemben* a megnevezés a valaha dallammal együtt elő 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. *Szűkebb értelemben* viszont az énekelt költészet kizárja azokat a megzenésítéseket, melyeknek létmódja nem vált „közköltészetivé”, azaz nem terjedt orálisan és többnyire anonim módon, vagyis egy szűk olvasói-hallgatói réteg használatára és ismeretére szorítkozott. A szűkebb értelemben vett énekelt költészetet tehát egyrészt a régi magyar költészetre jellemző *ad notam* utalásos, azaz a valóban dallamra írt versek, másrészt a 18–19. század azon műdalai alkotják, melyekből a közköltészetre jellemzően az orális használat során gyakran variánsok képződtek, és amelyek eközben gyakran elveszítették szerzőjük nevét. Bár az énekelt költészet szűkebb és tágabb értelmezése a valódi, zenei 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 „elfeledteti”.

Eme szűkebb és tágabb értelmezési horizont mellett, illetve ezzel összefüggésben a versek *írásmódja szerint* az énekelt költészetben 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, de 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.

Az énekelt költészet történeti típusainak rövid áttekintése előtt azonban még néhány szót a költemények ének- vagy/és szövegvers voltáról. A homályba vesző történeti kezdetektől eltekintve azt, hogy egy költemény ének- vagy szövegversként keletkezett és/vagy terjedt tovább, a magyar literatúrában 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 kultúrkörzékben mindenkor párhuzamosan létezett egymás mellett, a populáris regiszterben a szövegek többsége (lett

légyen az bármilyen műfajú) gyakorlatilag korszaktól függetlenül dallammal együtt élt, hiszen ennek az alapvetően oktató és szórakoztató funkciójú, névtelen közösségi költészetnek a terjedését és memorizálását főként a dallam biztosította.³ Ezen általános „zenei” létmódja miatt a populáris regisztertől a továbbiakban eltekintek, és az énekelt költészet történeti változatait csak az elit irodalom szintjén vizsgálom. Bár tudatában vagyok annak, hogy a kulturális regiszterek éles elhatárolása semmiképp sem jó, ám ebben az esetben szükségszerű megoldás, hiszen eme kategorizálás nélkül mind a fogalmak, mind a rendszerek állandóan egymásba csúsz(ná)nak. A közköltészetre tehát a későbbiekben csak ott és annyiban fogok kitérni, amennyit a téma feltétlenül megkíván.

Az énekelt költészet öt „korszakra” való történeti tagolását a kronologikus rend mellett tehát a versek különböző írásmódja és létmódja, illetve a zenének a versformára és metrumra gyakorolt hatása indokolja. Az egyes „korszakok” jellemzése előtt azonban még szükséges röviden kitérni az *ének*- illetve *dalköltészet* terminus technikus jelentésbeli különbségeire is. Az *ad notam* utalásos *énekköltészet*re szöveg és dallammal ama együttélése jellemző, ami értelmetlenné teszi a kérdést, hogy melyik komponens a meghatározóbb, hiszen egymással állandó játékban léve mindkettő szüntelenül kölcsönösen hat(ott) egymásra. Ez jellemzi a régi magyar irodalom verstermésének nagy részét, azaz a régi magyar költészet dallamra írt és énekelt verseit általában *ének*nek nevezzük. Ezzel szemben a 18. század végén megjelenő *dal*, mint műfajmegjelölés, már eredendően szövegverset, és nem énekelt költeményt jelent(ett). A dalköltészetet tehát egyértelműen a szöveg elsőbbsége jellemzi, de hangsúlyozandó, hogy ez az elsőbbség korántsem jelentett mindig teljes függetlenséget a dallamtól, sőt, éppen tárgyalt korszakunkban a zenei ritmus paradox módon korábban soha nem tapasztalt hatást gyakorolt a szövegek metrikájára. Az ének és dal eme különbségéből adódóan a 18. század végéig inkább ének-, a 19. századtól viszont már inkább dalköltészetről beszélhetünk.

Mivel az egyes történeti típusok-korszakok ismertetésével céltom csak a dolgozat gerincét alkotó érzékeny énekelt dalköltészet történetiségben való elhelyezése, az énekelt költészet különböző megjelenési formáit eltérő részletességgel tárgyalom. Az előzményeket részletesebben, az érintett korszak után következőket jóval rövidebben, csak a legtipikusabb jegyeik említésével írom le.

Az énekelt költészet első korszakát, a *hagyományos énekköltészet*et a 18. század közepéig–második harmadáig datálhatjuk. Erre elit és populáris regiszterben egyaránt az *ad*

³ A „nemzeti nyelvű közköltészet (mint a széles tömegeket szolgáló populáris- vagy közkultúra lényeges alkotórésze) a társadalmi elit által létrehozott, (sokáig nem is anyanyelvű) írásban rögzített műköltészet és az úgynevezett alávett rétegek saját alkotásának tartott szóbeli, anyanyelvű népköltészet között helyezkedik el, mindkettővel szoros kapcsolatban áll.” (KÖZKÖLTÉSZET 1, 2000, 24.)

notam utalásrendszer volt jellemző, vagyis a dallamra való versírást szöveg és dallam kölcsönös egymásra utaltsága, 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.⁴ Az énekszerzők a strófaszerkezetekhez illő, jól ismert dallamokat tetszés szerint alkalmazták verseik nótájául, melyeket aztán az előadók is viszonylag szabadon variáltak, az adott 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 »pásztíják«, jobban illő szavakkal cserélik ki a régit, megváltoztatják a szórendet stb.”⁵ Szöveg és dallam ilyen mértékű egymáshoz való alkalmazkodását elsősorban régi dallamaink parlando, rubato jellege tette lehetővé.⁶ A kötetlen ritmus pedig a rájuk írt szövegektől tulajdonképpen csak a kadenciára [rímre] és esetleg a cezúrára való odafigyelést kívánták meg.⁷ Horváth Ádám igen szemléletesen így 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, amilyen volt a szó.”⁸ Egy másik írásában pedig 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 formabillentésekre 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 szerént csinálunk tactust, ott

⁴ A dallam irodalomtörténeti szempontból kiemelt szöveghordozó funkciója természetesen nem jelenti azt, hogy szöveget és dallamát egymástól elválasztva, külön kezeljük. A kettő létmódjából adódóan, természetesen módon, elválaszthatatlanul összetartozott.

⁵ VARGYAS 1952, 15.

⁶ Kreskay Imre is valószínűleg ezt a parlando előadásmódot írta körül, amikor őseink nótáit mind szomorúaknak nevezte. „Oly elmés verseknek énekelgetésével zengedeztek nyelvei érdemes emlékeztető nagy eleinknek, még mikor a Tanais partyáról 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 illetődvé emlegették Bajnoki Pajtásoknak eseteket.” KRESKAY 1788, 2a

⁷ 17. századi énekeink ritmus- és strófaszerkezetét az RMDT II. kötetében Papp Géza elemezte átfogóan. A dallamsorok zenei ritmusának pontos leírása és számbavétele mellett a különböző strófaszerkezeteket sor- és szótagszámmal határozta meg. Az azonos szótagszámú sorok ritmusai szövegtől függetlenül a legváltozatosabb képleteket mutatják. Lásd PAPP 1970

⁸ HORVÁTH Ádám 1814, in: MVSZ I. 1999, 403.

a hangmértékeket is szabadabban változtatjuk.”⁹ A szövegszerű, parlando előadásmód gyakorlata olyan erős volt, hogy ha a 17. századból vagy korábbi 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 melódiaérzéktől távol álltak, a tömegek már eleve torzítva, illetve módosítva sajátították el. [...] Az állandó ellenőrzéstörekvés hiánya azután a változatos ritmusképletek teljes felbomlásához vezetett.”¹⁰ Szöveg és dallam együttélése, kölcsönös egymásra hatása a régi magyar dallamok parlando jellege miatt ritkán befolyásolta a hagyományos, szótagszámláló magyar versrendszert.¹¹ Mivel a 18. század közepéig egy-két kivételtől eltekintve a 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 prozódiaját.¹² (Az más kérdés, hogy az ütemekbe rendezett szótagszámlálással olyan tipikus magyar formát alakítottak ki, mint például a 12(5+6)-12-12-6 szótagból álló ún. „magyar szapphikus” strófa.)¹³

⁹ HORVÁTH Ádám 1787, in: MVSZ I. 1999, 197–198.

¹⁰ PAPP 1970, 171–172. Erre vonatkozóan lásd pl. Tótfalusi Kis Miklós *Psalteriumának* előjáró beszédét (1686), melyben a szerző kikelt a dallamok torzítása ellen. (In: KENYERES 1964, 90–93.)

¹¹ Bár az énekek többségét még a régi dallammintákat követve írták, meg kell jegyezni, hogy 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-strófában is próbálkozott. Ezt igazolják egyrészt a főurak (például Esterházy Pál) Gyöngyösi-strófában írt énekeiben egyre gyakrabban felbukkanó jambikus és trocheusi lábak (ld. Esterházy Pál *Énekeskönyvének* szerelmi- és táncdalokat tartalmazó második részét. In: RMKT XVII. század (12.) 1987, 547–622.), másrészt ritka verstani megjegyzéseik is. Radvánszky János például *Éltessen az Isten jó egészségben...* kezdetű éneke elé (1694) a következő megjegyzést írta: „Ez nem versszerzőnek találmánya, 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 János versei*. Bevezetéssel ellátta és kiadta B. RADVÁNSZKY Béla, Bp., 1905, 33.) A Teleki Miklós által Radvánszky Jánosnak 1730-ban Mantuából ajándékba adott küldött *Menyekzői Játék* is egy egészen új énekformát (88443 / aabbx; a völegény szólama) váltakoztat hagyományos négyesrímű 12-es sorokból álló strófákkal (a menyasszony szólama) (i. m. 78–82.).

¹² Ezt, a mind a ritmust, mind a dallamot szabadon használó énekmódot Verseghy Ferenc egy egyházi énekkel és *Rikóti Áriájával* példázva így 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 beszédmodorral 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 művészetben valamennyire jártasabb zenészekből hallja, de az éneklésben és a vele szoros kapcsolatban lévő költészetben magára hagyatva, csaknem teljesen nélkülözi az ütemet.” VERSEGHY 1817/1980, III/6, 662–663. A kottákat lásd uo.

¹³ Erről részletesen lásd CSOMASZ TÓTH 1967, 173–205.

Az énekelt költészet következő korszaka, a ***gáláns, rokokó énekköltészet***¹⁴ az 1750–60-as és az 1780–90-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 amellet, hogy az újabb, idegen dallamok szoros, táncos lüktetésű ritmikáját többnyire már megtartották, még a hagyományos énekköltészet szokása szerint kontaminálták, variálták, díszítették vagy egyszerűsítették a melódiákat az azokat felhasználók. Ezeket a rokokó és érzékeny-klasszikus melódiákat tehát egyrészt már korántsem használták olyan kötetlenül, mint az annak előtte jellemző volt, másrészt az énekelt költészet következő korszakához, azaz a 18. század végi énekelt dalköltészetéhez képest még mindig viszonylag szabadon kezelték. A hagyományos énekköltészet parlando dallamaihoz képest az apró ívekből, szekvenciákból, variációkból épülő rokokó dallamok formavilága egészen új strófaszerkezeteket hívott életre. Ezeknek a dallamoknak a használata, miként azt Faludi Ferenc és Amade László költészete mutatja, a magyar költészetben addig ismeretlen, rövid sorokból álló, heterometrikus, belső rímekkel játékosan töredezett strófaszerkezeteket 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 viszonylag autentikus leképezéséből származott.

A harmadik korszak, melynek részletes kifejtése alkotja a disszertáció egyik fő részét, az 1780–90-es évektől körülbelül az 1820–30-as évek közepéig tartó ***érzékeny énekelt dalköltészet***. Bár az énekelt költészet lényege az előző évtizedekhez/évszázadokhoz 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 gyakran „önkéntelen” vers- és formaújítás nagyrészt annak a következménye volt, hogy a literátorok lehetőségük szerint meglehetősen rigorózan ragaszkodtak az átvett dallamok eredeti formájához. Az elit énekelt költészet ugyanis ekkor már elsősorban a

¹⁴ A kettős megnevezést az énekköltészet esetében (is) szükségesnek tartom. A két fogalom ugyanis ugyanazon jelenség más-más aspektusát emeli ki. Míg a *rokokó* a formaművészetet hangsúlyozza, a *gáláns* inkább az ennek hátterében meghúzódó társadalmi hatásokra vonatkozik.

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 viszonylag „kötött” követése az adott melódia szerkezetétől és ritmusától függően vagy viszonylag szabályos ereszkedő/emelkedő verssorok írását (azaz trocheusi vagy jambusi mértéket) kívánta meg (ami éppúgy alapulhatott szóhangsúlyon, mint időtartambeli kvantitáson), vagy egészen egyedi ritmusképleteket eredményezett. Mivel bizonyos strófáknak ugyanúgy megvoltak a dallamkliséi, mint a régi a hagyományos szótagszámláló verseknek, ezeket is többféle dallamra lehetett énekelni. A különbség „csupán” annyi volt, hogy egyrészt újabb, divatos strófaformák kerültek használatba, másrészt ezek a sablonok a kötött ritmus miatt a vers mértékét is erőteljesen befolyásol(hat)ták. Így volt ez például a 8-as és 7-es sorok különféle váltakozásából épülő strófaival is, amihez Pálóczi Horváth Ádám saját bevallása szerint egymaga hét-nyolc dallamot tudott.

Az érzékeny énekelt dalköltészetben szöveg és dallam egymáshoz való 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 (optimális esetben) saját területén mind a szöveg, mind a dallam a legjobbat próbálta adni, egyik a másik hatását is tovább fokozta. Sőt, mivel ebben az esetben nem utólagos megzenésítésekről, hanem dallamra írt, ún. 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 jó részében szöveg és dallam aránya vagy az egyik, vagy a másik irányba óhatatlanul elmozdult. Ez természetesen a nyugat-európai műdalirodalomban is így volt, csupán az eltérő művelődéstörténeti háttér miatt hazánkban a dalok írásmódja miatt másféle eltolódás figyelhető meg. Míg ugyanis Nyugat-Európában a versek megzenésítésekor a dallamok a zeneszerző intenciójától függően úgy „kerekedhettek” a szöveg fölé, hogy annak eredeti formája nem változott (Goethe például Schubertéi helyett Zelter megzenésítéseit szerette, mert azokban szöveg és dallam harmonikus arányának megvalósulását látta, míg

Schubert dalaiban nézete szerint a zenei kifejezés óhatatlanul háttérbe szorította a szöveg hatóerejét), addig, mivel hazánkban az énekelt dalköltészetben, legalábbis prozódiai tekintetben, a szövegírást gyakran megelőzték a dallamok, a versek kifejezőereje gyakran eshetett a metrikai törekvések áldozatául. Tipikus példa erre Pálóczi Horváth Ádám költészete, aki a szöveget mindvégig alárendelte a „helyes” prozódia megvalósításának. Szöveg és dallam párosítása, esetleges átdolgozása nyilvánvalóan a literátorok tehetségétől, hozzáállásától függött. Hiszen amennyire szélsőséges Pálóczi Horváth prozódiai elkötelezettsége, éppolyan zseniális Csokonai énekelt dalköltészetének jelentős része. Csokonai némely dala ugyanis, mikén az a dolgozat harmadik fejezetében majd láthatóvá válik, valóban elérte a korabeli nyugat-európai műdalirodalom színvonalát. A 18. század végének magyar nyelvű érzékeny énekelt dalköltészete tehát, bár alkotásmódjában még sokszor a korábbi énekköltészeti gyakorlat *ad notam* utalásos írásmódjához állt közel, szándékát és célját tekintve mégis már a korabeli nyugat-európai műdalokkal mutat rokonságot.

Az érzékeny énekelt dalköltészetet az 1830–40-es évektől a **népies dalköltészet** követte, mely a 19. század végéig datálható. Bár ekkorra a szövegvers teljes létjogot nyert, mivel a népnemzeti irányzat a népdalok követésére, utánzására törekedett, a költemények éneklése továbbra is rendkívül divatos, sőt természetes volt. Ugyanakkor a zeneritmus már sokkal kevésbé, illetve másképp befolyásolta a versek metrikáját, mint az a 18. század végi érzékeny énekelt dalköltészetnél megfigyelhető volt. Egyrészt, mert a dalokat általában akkor is szövegversként írták, ha az később valamilyen népies dallammal párosulva terjedt, másrészt a hangsúlyos kezdetű népies dallamminták elsősorban az ütemhangsúlyos metrumot erősítették.¹⁵

Az énekelt költészet utolsó, ötödik típusa-szakasza, mely talán a **modern énekelt dalköltészet** terminussal nevezhető meg legpontosabban, a 19. század végén kezdődött, és egészen napjainkig számítható. Ezek a nyilvánvalóan szövegversként született, de egy-egy zeneszerző vagy előadóművész által utólag megzenésített dalok. 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 eredendően hajlamos magyar nyelvű szövegek ilyen vagy olyan verselési sajátosságát, illetve teljesen át is ütemezheti az egyértelműen egyik vagy másik verselési rendszerbe íródott költeményeket.

¹⁵ Ezzel kapcsolatban ld. Arany Jánosnak *A magyar nemzeti vers-idomról* című tanulmányát, melyben a költő hosszasan fejtegette a magyar zene és a magyar verselés kapcsolatát. (In: ARANY 1998, 310–345.)

Az énekelt költészet történeti típusainak eme rövid áttekintése után rátérek a 18. század végi énekelt érzékeny dalköltészet elméleti és esztétikátörténeti hátterének a feltárására, illetve a gyakorlatban való megvalósulását vizsgálom és jellemzem.

2. Kitekintés a 18. századi nyugat-európai daltirodalomra

Mivel a 18. század végi magyar nyelvű énekelt érzékeny dalköltészet elsősorban a korabeli nyugat-európai műdaltirodalom mintájára, illetve annak az üres helynek a betöltésére keletkezett, amit ezeknek a daloknak a népszerűsége hívott elő, szükséges röviden felvázolni a nyugat-európai énekelt dalok mibenlétét, esztétika, elméleti hátterét. A *Klavierlieder* ugyanis nemcsak hazánkban, de Európában is a 18. század közepétől lettek rendkívül népszerűek és árasztották el a polgári társas élet különféle formáit.

Nyugat-Európában tehát a 18. század második felétől rengeteg olyan, az *amateur* zenészek igényeit kielégítő zenealbum látott napvilágot, ami billentyűs kísérettel ellátott egyszerű dalokat tartalmazott.¹⁶ A műfaj olyannyira népszerű volt, hogy (zongora)kíséretes dalalbumokat nemcsak zeneszerzők adta ki, hanem megjelentek azok az úgynevezett „sperontista” gyűjtemények is,¹⁷ melyekben irodalmárok (pl. Sperontes, Rousseau) társították és adták ki ismert dallamokkal az általuk kedvelt versek szövegeit.¹⁸ A monódikus, valamilyen szólóhangszerrel kísért, kis hangközökből, esetleg hármashangzatokból építkező, kis hangterjedelmű, egyszerű dalok az Európában általánosan az 1730-as években jelentkező érzékeny stílus esztétikájának tökéletes műfaji megvalósítói voltak.

Az „érzékenység”, mint stílusjelenség, és mint az egész életet átható gondolkodási mód a 18. század közepén bontakozott ki, amikor is írók, zeneszerzők, tudósok közösen keresték a felvilágosult, érzékeny embernek megfelelő művészi kifejezőmódot.¹⁹ A korabeli zeneelméleteket éppúgy átvették a *nemes egyszerűség, természetesség, igazságosság* általános

¹⁶ Chr. G. KRAUSE 2 kötetet adott közre *Oden mit Melodien* (1753/55) címen, melyek zeneszerzője C. Ph. E. Bach, Quantz és Graun volt. Ezt 1767/68-ban 4 újabb kötet követte (*Lieder der Deutschen mit Melodien*) szintén Krause szerkesztésében, majd a század végéig egymást követték az ilyen albumok. Pl. C. Ph. E. BACH: *Geistliche Lieder und Oden* (1758); NEEFE: *Klopstocks Oden* (1776), *Serenaden beim Klavier zu singen* (1777); HILLERT: *Lieder der Freundschaft und Liebe* (1774); A. P. SCHULZ: *Lieder im Volkston* (3 kötet, 1782-90) stb.

¹⁷ A dallamra írásnak ezt a 18. századi végi formáját a Sperontes néven publikáló J. S. Schulzról nevezte el így a szakirodalom.

¹⁸ Rousseau dalgyűjteményének címe is igen beszédes: *Les consolations des misères de ma vie, ou Recueil d'airs romances et dous par J. J. Rousseau*. (Paris, 1781) Rousseau az egyszerű dallamokra többek között Petrarca, Balf, Shakespeare (Desdemona éneke), Rolli és Metastasio szövegeit dolgozta föl.

¹⁹ Az *érzékenység* (*sensibility, sensibilité, Empfindsamkeit*) fogalom egyre általánosabban használatos a tudománytörténet során beszűkült, és fokozatosan pejoratív értelmet nyert szentimentalizmus helyett. A szótörténet változásához ld. DEBRECZENI Attila: „*Erzékenység*” és „*érzékeny irodalom*”. (It 1999/1, 12–16.)

esztétikai fogalmai, mint az irodalmi gondolkodásmódot.²⁰ A zenei *empfindsamer Stil*²¹ 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”²² határozta 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 jelentette, hanem az ember belső természetét, az emberi affektusok világát. Rousseau írta D’ Alambert-nek: „A muzsikusi művészete – kis számú 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.”²³ Mivel a természetutánzáson alapuló „természetesség” forrását az emberi beszédben találták meg,²⁴ a zene beszédszerűségére való hivatkozás egyrészt együtt járt a vokális zene primátusával, másrészt a kibontakozó hangszeriskola-irodalom is (Quantz, C. Ph. E. Bach, Geminiani) a beszédszerű, énekelhető dallamosság elsőbbségét hangsúlyozta.

Az érzékeny stílus dallamideálja tehát a polifónikus és lezáratlan, folyondárszerű barokk komponálásmóddal szemben²⁵ az olyan énekszerű, akkordikus kíséreten nyugvó dallam lett, ami a *szépség és igazság* feltétlen egységét hordozva megfelelt az *egyetemes harmónia* elvont elvének. Az *ésszerűség*, a *jó ízlés* és a *dallam* primátusának nevében hirdették az egyszerű, periodikus, szimmetrikusan felépített, népdalszerű melódiák örök szépségét. Emellett a dallamszerkezettől a közérthetőség és a könnyű befogadás érdekében az új, polgári érzelmesség is népies egyszerűséget, szimmetrikus arányosságot és

²⁰ „A szépség legszilárdabb alapja minden műalkotás számára az egyszerűség, igazság és természetesség.” GLUCK: *Előszó az Alceste partitúrájához* (1767). (In: EÖSZE 1960, 247.)

²¹ 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* 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 büvköréből. A korabeli dallamokat tipikus stílusjegyeik valóban a klasszikus zene előfutárává teszik, ám esztétikai, gondolati háttérük mégis világosan megkülönbözteti őket a bécsi mesterek későbbi alkotásaitól.

²² Cl. Ph. E. Bach *Fuvolaiskolájában* írta le ezeket a sorokat (magyar kiadása, Székely András fordításában, sajtó alatt).

²³ Rousseau levele D’ Alembert-hez. 1754. jún. 26. (Idézi ZOLTAI 2000, 136.)

²⁴ „A zenei hangok, félig alakultak, már benne vannak a deklamált szavakban, csak egy kis művészet kell kiemelésükhöz, főként ha az érzés naiv és egyszerű, és túlradó szívből fakad.” BATTEUX: *Cours des belles-lettres* I. rész (*Az igazi művészet a természetet utánozza*) (1747). (In: BARNA 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). Közli SZABOLCSI 1957, 95.

²⁵ „Ami pedig az ellenfűgákat, kettős és tükrőfűgákat, 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.)

áttekinthetőséget kívánt.²⁶ 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.²⁷

Zene és beszéd társulása mindig is foglalkoztatta a vokális műfajok alkotóit, hiszen ez az ősi összművészet ideáljának egyik közhelyszerű ténye volt, csak hogy ez a felvilágosodás esztétikájában egyre központibb szerepet foglalt el. A vokális műfajoknál mintakövetési és kanonizációs szándékkal minduntalan ahhoz az antik művészetszemlélethez nyúltak vissza, amiben egyrészt a tragédiának, másrészt a lírai költeményeknek (sőt, a költészetnek általában) a zene szerves része volt,²⁸ és amiben szöveg és dallam jelentés szempontjából is megbonthatatlan egységet alkotott.²⁹ A természetutánnál mellett (és azzal összefüggésben) nem utolsó sorban az összművészet lényegéhez való visszatérés miatt került a középpontba a *beszédszerűség* elve. Bár a beszédszerűségre való törekvés műfajoktól függően a monódia megjelenése óta állandóan jelen volt a zeneművészetben, a „valódi”, „igaz” zene követelményévé a természetesség nevében csak a felvilágosodás (zene)esztétikája növesztette. A zenét továbbra is *harmónia–rhütmosz–logosz*³⁰ hármasként határozták meg, és a dallamot a tökéletes kifejezés érdekében a költemény egészének a szolgálatába állították. A költészetet, táncot, zenét egyesítő antik görög tragédia felújítása Gluck operareformjához köthető, a szöveg és dallam „tökéletes egységét” megvalósító líra problémáival pedig főként a berlini daliskola komponistái foglalkoztak. C. Ph. E. Bach, J. J. Quantz és a Graun fivérek

²⁶ „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*. Hamburg 105. o. (Idézi ZOLTAI 2000, 142.)

²⁷ „A zene és a tánc az időmértéket négy résznél többre sohasem osztja. Rousseau pedig a *Dictionnaire 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 1817/1980, III/6, 607.

²⁸ „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 1817/1980, III/7, 749.

²⁹ Az antik görög zene éthosz-elméletéről, melyben a különböző hangsorokhoz és verslábakhoz, ritmusképletekhez meghatározott jelentésrend tartozott ld. ZOLTAI 2000, 23–30.

³⁰ „A zene – a hogyan 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.

íróbarátaikkal, Lessinggel, Klopstockkal, M. Claudiuszal, J. H. Voss-sal együtt vitatták meg az énekelt költészet elméleti és gyakorlati problémáit.

Egyes zeneszerzők számára a szöveg elsőbbsége olyannyira megkérdőjelezhetetlen volt, hogy megzenésítéseikben saját dallamkompozícióikat is végletesen a szöveg szolgálatának 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 ingerévek karöltve a társasélet becsült kellemességeihez [...] A dalszerző tehát elveti mindazt a haszontalan cifrázkodást, akár a dallamban akár a kíséretben, ami födologról mellékesre, szavakról a muzsikára téríti a figyelmet, elveti, mint ártalmas fölösleget, az ő jószándékával ellenkezőt.”³¹

Az érzékeny stílus esztétikája a vokális zene és az egyszerű dallamosság primátusát hirdette (az instrumentális zene és a harmónia ellenében) tulajdonképpen 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)művészeti gyakorlatra hivatkoztak, miként a firenzei Camerata elméletírói és a „seconda prattica” mesterei, akik az antik zeneesztétikai írások tanulmányozása során, azaz a görög zene monódikus jellegének felfedezése alapján vallották a szöveg elsőbbségét, és próbálták megvalósítani a beszédszerű dallamosságot a zenei drámákban (operákban) és a monódikus madrigálokban.³² Csupán a hangsúly tolódott el: az énekszerű dallamok immár nem az érzelmek kifejezése, hanem a hallgató szívének megindítása miatt váltak elsődlegessé. A kifejezés-esztétika helyett a hatás-, és befogadás-esztétika került a középpontba.³³

A hatásesztétika ilyen mértékű előtérbe kerülése a zenében – a természetutánzás és a dallamosság mellett – a korabeli általános esztétika morálfilozófiai szemléletéhez is erősen kapcsolódott. Nyugat-Európában ugyanis a 18. században a polgárság és az általános esztétika a művészetet mindenekelőtt olyan eszköznek tekintette, amely az egyéni és társadalmi morál

³¹ Idézi MOLNÁR 1955, 132.

³² Az antikvitas pogány-pasztorális költeményeit utánzó, annak „mintájára” létrehozott zenés (elit) irodalmi műfajok (dráma, madrigál) mindig a beszéd intonációjából indultak ki. Giovanni Bardi (1534–1612) írta a Camerata muzsikusainak: „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, annival nemesebb a szöveg az ellenpontnál.” (Idézi ZOLTAI 2000, 81.)

³³ „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.)

fejlődését szolgálja, és a jó és igaz elfogadására neveli az erkölcsöket. Ennek legnépszerűbb képviselői Németországban az úgynevezett populár-filozófusok voltak (Baumgarten, Eschenburg, Sulzer stb).³⁴ Mivel az esztétika (aisztheszisz = érzékelés) szerint 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”³⁵ volt.

Ugyanakkor mivel felismerték, hogy épp felfokozott hatása miatt a zene veszélyeket is rejt(het) magában, korántsem volt mindegy, hogy milyen muzsikával „nevelik” az embereket. Ez a gondolat az antik éthosz-elmélettől kezdve (ami kimondta, hogy mivel a különböző ritmusok és dallamok különböző hatást váltanak ki az emberi lélekből, egyfajta hermeneutika segítségével szabályozni kell a zene használatát)³⁶ állandóan jelen volt a zeneesztétikában, ugyanakkor egyrészt a zene fejlődésével, másrészt a paradigmarendszerek változásával a zenei hermeneutika folyamatosan átalakult, és 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,³⁷ és természetesen morálfilozófiai okokból, minden más művészetet felülhaladó hathatósága miatt tette az énekes muzsikát a szépművészetek hierarchiájának a csúcsára.

Mivel tehát a művészetek célja az érzékekre gyakorolt hatás segítségével (az antik éthosz-elméletek örököseként) végső soron a paideia, azaz az erényre való nevelés, és mivel a művészetek között az ember érzékeire – fizikai adottságai miatt (hangrezgés) – legnagyobb hatást a zene gyakorolja, a muzsika egyre kitüntetettebb szerepet kapott a polgári nevelésben. Csak míg a Shaftesbury nevével fémjelezhető angol esztétikai filozófiában az antik paideia eszményét a társiasságban látták megvalósíthatónak, a német populár-filozófia ennél jóval pragmatikusabb módon közelítette meg az ember jóra és erkölcsösségre való nevelését.

³⁴ Természetesen a moralitással áthatott, populár filozófusok képviselte zeneesztétika keltette 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.

³⁵ VERSEGHY 1817/1980, III/4, 463.

³⁶ A Periklész-kori Athén zeneesztétikájaként számon tartott elméletről, melynek fő képviselői Damón, Platón, Arisztotelész és Hérakleidész Pontikosz voltak, bővebben lásd ZOLTAI 2000, 23–43.

³⁷ „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.)

A zenei nevelés, illetve a zenélés Shaftesburynél az általános képzés ama részét jelentette, mely – az ún. 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 gondolkodásmód, 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.”³⁸ Egy általános jó ízléssel rendelkező művelt *gentlemannak* 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 ápolása³⁹ 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 kötelező is volt (elsősorban) a kisasszonyoknak. A zenélésnek a polgári életben, illetve a társas nevelésben betöltött ilyenén szerepéről szinte minden korabeli regényben olvashatunk.⁴⁰ 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 elvárásá növesztették a zenei művelődést, nyilvánvalóan szorosan összefüggött, egyik a másikat önkéntelenül segítette.⁴¹

Röviden összefoglalva kimondhatjuk, hogy a Nyugat-Európában a 18. század közepétől az „érzékenység” jegyében kibontakozó dalirodalom korántsem csak egy zenei stílus volt, hanem olyan jelenség, ami széles elméleti, esztétikai, társadalom- és morálfilozófiai háttérrel rendelkezett, és ami az élet egész területét átfogta. Ugyanakkor, mint majd láthatóvá válik, hazánkban mindennek csak bizonyos szegmensei érkeztek el – a magyar érzékeny énekelt dalköltészet (legalábbis kezdetben) egészen más funkciót töltött be, és egészen más célzattal született.

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

³⁸ SZÉCSÉNYI 2002, 80.

³⁹ A *társiasság* fogalmáról és jelenségéről lásd SZÉCSÉNYI 2002, 83–92. (‘Konverzáció és a kultúra új termékei’ című fejezet.)

⁴⁰ Ld. például Goethe *Werther*-jét, Rousseau *Új Éloise*-át vagy Jane Austen regényeit.

⁴¹ A korabeli házimuzsikával kapcsolatban ld. KOMLÓS 2005, 117–129.

a) 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 alapvetően oktató és szórakoztató funkciójú, névtelen, közösségi költészetének a terjedését és memorizálását elsősorban a dallam biztosította, jellemző, hogy ebben a közegben Gyöngyösi szövegverseit még a 19. század második felében is dallammal ismerték,⁴² sőt egy debreceni kézirat tanúsága szerint történeti-epikus éneket még a 19. század elején is írtak dallamra.⁴³ Bár az arisztokrata-elit regiszterben a versek éneklése sohasem volt olyan kizárólagos, mint a popularításban, a 18. század második harmadáig az epikai és lírai költemények többségét a nemesi írók is éneklésre szánták.⁴⁴ A szövegverset jelentő *vers* megnevezést az 1740–50-es évekig csak az egy-két strófás, rövid, emblemikus költeményekre használták, amelyeket az énekekhez hasonlóan szintén általában a kor legnépszerűbb versformáiban, Gyöngyösi- vagy Balassi-strófában írtak. A hivatalos irodalmat az 1770-es évekig a vallásos, kegyességi tematika uralta, és istenes énekek írása, melyeknek nótája „fölötte nagy buzgóságra, és ajítatosságra indította az embert” szinte társadalmi elvárás volt.⁴⁵ Ám annak ellenére, hogy a költészet főúri művelői a mások előtti éneklést csak iskolai oktatásra és lelki buzdításra tartották illendőnek, nem nyilvánosan ugyan, de a szerelmi lírát is művelték. És bár a főúri közeg a korabeli olasz, francia és német dallamokkal is találkozott, a 18. század közepéig a még szinte kizárólag Balassi- vagy Gyöngyösi-strófában írt szerelmes énekeket általában ők is a régi magyar parlando dallammintákra alkalmazták. Igaz, közülük néhányan a Balassi- és Gyöngyösi strófák mellett egészen új strófaformákkal is próbálkoztak,⁴⁶ ez azonban viszonylag elszigetelt jelenség volt, és a világi líra formakészletének megújulására, illetve ezzel összefüggésben az éneklés kultúrájának a megváltozására a század közepéig várni kellett, amikor is az egyszerű dallamossággal jellemezhető gáláns-rokokó, majd érzékeny-klasszikus dalstílus a barokk

⁴² Ld. Arany János megjegyzését. ARANY: *A magyar nemzeti vers-idomról* (1856). (In: ARANY 1998, 337.)

⁴³ *A Debreczeni roppant nagy tűznek emlékeztire való Ének* (1802) nótajelzése az *Oh Seregeknek Istene...* kezdetű zsoltár, strófaszerkezete is ezt követi: 88988988 / aabccbdd. (Debreceni Református Kollégium Nagykönyvtára, R 801)

⁴⁴ Jellemző, hogy a kéziratban maradt hosszabb, akár több száz strófás négyesrímű felező 12-esekben írt epikus énekeiknél is még nagyobb részt nótajelzést találunk.

⁴⁵ Mert „az imádság-is ének szó alatt, (mint valami drága, és jó illatú szerszámmal meg-trágyázott étek) édesdebben esik: és Isteni szeretetre, lelki töredelmességre, világi dolgoknak meg-vetésére, mennyei jóknak kívánságára, az emberek szívét fel-emeli.” Az 1651-es *Cantus Catholici* előszavából. (*Cantus Catholici* 1651 (I.) (Magyar Irodalmi Ritkaságok 35. szám, szerk. VAJTHÓ László, Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 1935, 15.)

⁴⁶ A 17. század végének és a 18. század elejének (Rimay János, Miskolci Csulyak István, Petrőczy Kata Szidónia, Eszterházy Pál) nemesi énekelt költészetére vonatkozóan ld. PAPP 1970, 150–154.

dallamvilág helyére lépett, és a daléneklés a művelt, kulturált ember ismervévé vált. A szerelmes versek éneklése ugyanis a hölgyek számára egyrészt a régi magyar dallamok „milyensége”, másrészt a zenéhez kapcsolódó „duhaj, mulatozó” konnotatív jelentés miatt egészen a 18. század közepéig-végéig problémát okozott.

Bár 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 háttérében ragadható meg.

Amellett ugyanis, hogy a popularitásban, az alkalmi poézis néhány műfaját kivéve, továbbra is az énekelt előadásmód játszotta a meghatározó szerepet, a versek többségét az 1780-as évektől a literátorok elit rétege is éneklésre szánta. 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 ilyenén 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. Annak ellenére ugyanis, hogy a lírai darabokat szövegversként is elkezdtek írni, a költemények éneklése-énekelhetősége nemcsak hogy evidencia volt, de elvárás is lett, hiszen a lírához mind a régi és új műfajpoétikák, mind a modern esztétikák (Batteux, Marmontel, 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.⁴⁷ Ezek mellett, hogy etimológiai alapon indokolták a lírai műfajok éneklésének szükségességét (*lyra* = lant), a *suavitas* (kellemesség, kedvesség) növelése miatt gondolták fontosnak a dallamokat. A modern nyugati esztétikák pedig 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 esetleges különbségeiről azonban a fent említett általános tételeken kívül semmit sem mondtak literátoraink. Ráadásul, mivel hazánkba az egyébként sem egységes nyugati poétikák⁴⁸ és a latin humanitas poétikái

⁴⁷ Erről bővebben lásd TÓTH 2000, 191–215.

⁴⁸ 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 beszédmod alapján alkotta meg rendszerét, a németeknél emellett a

egyaránt meghatározók voltak, a műfaji rendszerezések tulajdonképpen szerzőnként változtak.⁴⁹ Az elméleti sokféleség ellenére azonban abban mindannyian egyetértettek, hogy mivel a lírához eredendően hozzátartozik az éneklés, a dalokat minél énekelhetőbb formában kell írni, és lehetőleg kottával kiadni. Sokat mondó 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 kóttakkal. Lehetnének benne imitt amott elmés mesék, vagy rövid narratiók is.”⁵⁰

Mivel a lírai darabok énekelt vagy nem énekelt voltát a műfajpoétikákban általában nem illették külön elnevezéssel,⁵¹ az énekelt költeményeket továbbra is a *nóta*, *ária*, *duetto* megnevezéssel különböztették meg a szövegversektől. Ezeket a jelzéseket akkor is használták, ha egy verset ódának vagy dalnak tituláltak, amelyeket pedig Eschenburg nyomán többen is (Csokonai, Verseghy) éneklésre szánt műfajnak tartottak. Fontos megjegyezni, hogy a 18. század közepétől a zenei anyag gazdagodása, azaz a nyugati dalzene beáramlása miatt a vokális darabok megnevezésében általánosan változás következett be. A *nóta* mellett az *ária*, *arietta*, *duetto*, majd a *dal* fogalmakat is elkezdtek 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, 6/8-os vagy 3/4-es, azaz páratlan lüktetésű, általában szólóénekre írt hangszerkíséretes műdalokat jelentették.⁵² Bár ezzel párhuzamosan, illetve ezt követve a *nóta* megnevezést a 19. század elején fokozatosan felváltotta a *dal*, a 18–19. század fordulóján a *dal* (*Lied*) még elsősorban irodalmi műfajmegnevezés 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, az egyes

hangnemiség is szerepet kapott (Gottsched, Eschenburg), az angolok pedig inkább az érzésfajta 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 strófikus, majd a végigkomponált *Lied*, azaz egy adott költemény megzenésített formája Nyugat-Európában a zenei rendszereknek is régen ismert és 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.]

⁴⁹ A korabeli magyar poétikai rendszerekről (Szerdahelyi György, Schedius Lajos, Csokonai, Földi János, Verseghy, Horváth Ádám, Batsányi) összefoglalóan lásd MEZEI 1974, 29–53.

⁵⁰ Virág Benedek levele Péteri Takáts Józsefhez. 1798. január 22. (MTAKK MS 5086/47.) (Virág Benedek poétai munkájáról ld. PORKOLÁB Tibor: *A Virág Benedek' Poétai Munkái kötetrendjéről és peritextusairól*. ItK 2007/4-5, 388–417.)

⁵¹ Megjegyzem, hogy ez abból a szempontból mindenképp konzisztens hozzáállás volt literátoraink részéről, hogy ők irodalmi, és nem zenei műfajpoétikákat írtak, és elsősorban irodalmi, és nem zenei műfajokat próbáltak rendszerezni. Akkor is, ha egyesek a „teljesség igényével” a különböző vokális zenei műfajokat is (opera, kantáta) megpróbálták beilleszteni a poétikájukba.

⁵² Később Udvardy János és Színi Károly később ezeket nevezte „nemesi népdaloknak”. Az ária és nóta különbségéről ld. még TARI 1998, 15.

darabok *ária* vagy *nóta* megnevezése nem volt teljesen következetes, hiszen a 18. század végén 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 ebben az értelemben valóban a magyar hagyomány részét képezte).

Ám mindezek ellenére, azazhogy 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 hangsúlyozta, aki költészetét egyébként igyekezett teljesen függetleníteni a dallamoktól. A literátorok ilyentén eltérő hozzáállására az adott költő-író egyéni műveltsége, illetve esztétikai nézete mellett nem utolsó sorban az eltérő felekezetiség, illetve az ahhoz kapcsolódó kulturális hagyományrendszer ad magyarázatot.

b) eltérő felekezetiség – eltérő hozzáállás

A 18–19. század fordulójának magyar énekelt költészete korabeli zenekultúránk heterogenitásának megfelelően a dallamok stílusát és eredetét tekintve igen vegyes képet mutat, hiszen általában helyének megfelelően, de az elit és a populáris regiszter dallamait egyaránt felhasználták költőink. Elitnek számítottak a korabeli külföldi érzékeny-klasszikus ének- és táncdallamok (menüett, stájer, lengyel, éküzé stb. illetve a török, mint egzotikum) és a magyar verbunkos zene. A populáris regiszterben használt dallamvilág önmagában is rendkívül heterogén volt, hiszen ott régi és új, egyházi és világi dallamok éltek együtt, amelyek variánsokat képezve gyakran kontaminálódtak, egyszerűsödtek vagy akár díszítettebb formában terjedtek tovább. Mivel a dallamok megítélése és alkalmazása az adott dalszerző műveltségétől, céljától, és nem utolsó sorban felekezetiségétől függött, alább íróinknak az énekköltészetéhez való viszonyulását elsősorban a felekezetiség, illetve a felekezetiségből adódó eltérő kulturális hagyományrendszer felől vizsgálom. Az énekek melletti vagy elleni állásfoglalás természetesen sokkal bonyolultabb annál, mintsem katolikus és református hagyományra szűkíthetnénk, de mivel igen nagy volt az eltérés a különböző felekezetek zeneoktatása között, az énekelt dalokhoz való hozzáállást némiképp ez is megmagyarázza.

A **katolikus** iskolák mindig is alapvetően nagy hangsúlyt fektettek a korszerű vokális és instrumentális zenei képzésre. A szerzetesrendeknek egyrészt ilyen értelemben is tágas lehetőségeket kínált az a sokirányú kulturális viszonyrendszer amelyben éltek, másrészt a katolikus főnemességgel való kapcsolatuk is állandóan gazdagította és napra készre tette zenei műveltségüket.⁵³ 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.⁵⁴ Révai Miklós például igen megbotráncozott azon, hogy egy olasz zeneszerző úgy írt zenét francia nyelvre, hogy annak törvényszerűségeit nem ismerte.⁵⁵ 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 ízléstörekvéseket. Ezért hivatkozott Révai Miklós még Anakreon-fordításainál is a magyar nóta szokására, és ezért keresett komponistát Virág Benedeknek antik mértékű ódáihoz.⁵⁶ 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 az érzékeny stílusú zongorakíséretes szólóének népszerűsége idején a katolikusok (akik szinte kivétel nélkül (ex)szerzetesek voltak) főleg a bécsi dalirodalmat fordította (Steffan, Raffael, Haydn).⁵⁷ Mivel az osztrák *Klavierlieder*ek melódiavilágát 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, amelyeket (többször) a protestáns felekezeti költőink használtak.

⁵³ Révai Miklós és Verseghy Ferenc dalforrásainak feltárását főleg GÁLOS Rezső kutatásainak köszönhetjük. Lásd erre vonatkozó tanulmányait: *Adatok a magyar műdal kialakulásához és forrásaihoz* (ItK 1933, 93–109.), *A német érzelmes dalköltészet magyar emlékei* (ItK 1940, 31–49.), *A magyar műdal kezdete a XVIII. században* (ItK 1932, 354–375.).

⁵⁴ Ezeket vagy eredeti zenéjükre, vagy valamilyen népszerű, illetve éppen kéznél lévő dallamra írták. Ilyen például a számtalan Metastasio-fordítás mellett KRESKAY *Békesség* című munkája, ami „Olasz Drámmák” rájáán készült Esthajnali *Énekes Imnepszám* Musikabeli zengedezésekre, és Játék-szinre alkalmaztatva.” (Pápa, 1806, autográf. OSZK Quart. Hung. 202, 29a)

⁵⁵ Egy autográf RÉVAI töredéken a *Kelj fel, Uram! kérlek...* kezdetű librettó részlet után a következő szöveg olvasható. „Ez egy Muzika Egyezés volt, *Concert*, melyet egy Prokátor vezetett, musikába bele bolondult egy ember volt, melyet soha se tanult, főképpen pedig az Olasz Musikába, a’ melyet csak néhány, Rómába, és Frantzia Országban meg vesztegetett fatytyú *Operából* esmért. Itt tehát bele kezdének egy hoszzú Frantzia Elmondásba (Recitatíf), a’ melyet 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 órálat [időmérték elvei szerint készült beszéd], szükségképen követi a’ nyelvnek természetét, és hogy semmi se lehet nevetségesebb a’ Frantzia Játéknál, ha Olasz módra énekelte, és viszont az Olasznál, ha Frantzia ízlésbenn énekelte.” (OSZK Oct. Hung. 432/2, 29a)

⁵⁶ VIRÁG Benedek: *Ódák Horátz mértékeinn.* (Kassa, 1807 – előbeszéd)

⁵⁷ Révai és Verseghy dalainak ilyen forrásait ld. GÁLOS Rezső: *Adatok a magyar műdal kialakulásához és forrásaihoz.* (ItK 1933, 93–108.)

Bár a líra éneklése katolikus körben mindig természetes volt,⁵⁸ az érzékeny stílus, illetve ennek eszmeisége nemcsak a klerikusok „szerelmi nyájaskodásait” legitimálta, de egyházi-világi zene viszonyát is megváltoztatta. Annak ugyanis, hogy a szerzetesek „gond nélkül” ír(hat)tak divatos, érzékeny-klasszikus világi dallamokra vallásos szövegeket, nem feltétlenül a rendek elvilágiasodása volt az oka. Sokkal inkább az érzékenységnak a strófikus dalok egyetlen dallamában keresett egységeszménye, ami „affektusoktól mentesen hat a szívre”.⁵⁹ Bár a világi dallamokra való éneklés a *Rikóti Mátyás* szerint a katolikusok körében sem aratott mindenütt osztatlan sikert,⁶⁰ a felvilágosult és zeneileg magasan képzett szerzetesek folyamatosan erre törekedtek. Ezt követelték a korabeli műfajelméletek is, melyek a dal legmeghatározóbb jegyének az érzés egyneműségét tartották. Verseghy írta *Analiticájában*: „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 versmérték tekintetében lesz minta.”⁶¹ Ezért bár a lírai műveknek „szerves tartozéka az ének”,⁶² „a dal mindig éneklésre van szánva [...] az ódát pedig vagy csupán olvasásra szánják, vagy ha dalolandó, akkor mindegyik strófának külön dallam biztosítandó.”⁶³ Amikor tehát a zenészként is elismert Verseghy⁶⁴ strófikus világi dallamokra írta vallásos énekeit,⁶⁵ akkor amellett, hogy ezzel a korábbi nótautalás hagyományát (is) folytatta,⁶⁶ tulajdonképpen az érzékeny zene esztétikáját követte.

A katolikusokkal szemben a protestáns felekezeteknél, főleg a *reformátusok*nál a zenei oktatás még a 18. század végén is meglehetősen elmaradott volt. Gáti István 1802-ben

⁵⁸ „Ami az »Ének« nevezetét illeti [...] a szónak mesterségbeli tulajdon értelmében, az ugyan Faludinak sem az I-ső és IV-dik Könyvben található Énekeire, sem egyéb verseire nem illenék; ámbár ezen jeles Poétának most említett Énekei többnyire valósággal énekeltetni szoktak.” (BATSÁNYI 1823, in: MVSZ I. 1999, 430.)

⁵⁹ 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 (ld. SZABOLCSI 1950, 90–97. I. Függelék: egyházi népének – dallamok, melyek eredetileg világi szövegekhez tartoztak), vagy Bach és Händel kantátaira.

⁶⁰ „Oh! ne engedjétek a musikosoknak, / kik urai vagytok a szent chórusoknak, / hogy felséges helyénn az imádságoknak, / nótáit zengessék a szokott táncoknak, // vagy hogy operákból a symphoniákat, / s balétokból játsszák az ouvertúrákat, / vagy, bármely pompások, a sarabandákat.” (VERSEGHY 1989, 127.)

⁶¹ VERSEGHY 1817/1980, III/7, 770.

⁶² VERSEGHY 1817/1980, III/7, 749.

⁶³ VERSEGHY 1817/1980, III/7, 768.

⁶⁴ „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.)

⁶⁵ VERSEGHY ezt a bejegyzést tette *Parnasszusa* (1781) 17. oldalán (9a): „Ezen Hetedik és Nyoltzadik Ének egyforma lábu versekből áll az Ötödik, Harmadik, Második, és Első Énekekkel, azért ezen 6. éneket lehet akármelyly notára azok közül, mellyek alájok vannak írva, sött a következő Ariakra is énekelni.”

⁶⁶ A Parnasszus hegyn zengedező Magyar Músa tele van ilyen keresztutalásokkal. A Priamus és Thisbe-költemények dallamára énekelteti pl. A világtól el-váló Léleknek tusakodásait és a Lélek kegyelmet óhajt című éneket.

döbben írta, hogy „tsudálni lehet, hogy a’ Musikai Kóták’, és Éneklés Mestersége, a’ Reformátusok leg-főbb Oskoláikban sem tanítatik Magyar Országban.”⁶⁷ A reformátusoknál egyrészt a többszólamú éneklést is csak nem kis harc után, és nagyon későn, a 18. század közepére sikerült meghonosítani (az érdem Maróthi György volt), másrészt – valószínűleg a hangszerhasználat tilalma miatt – a régi magyar dallamvilágra jellemző parlando előadásmódot igen nehezen cserélték fel a ritmushoz szoros(abb)an ragaszkodó kötött stílusú éneklésre,⁶⁸ harmadrészt a hangszeres zenét a puritán kálvinizmus még a 18. században is üldözte. 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 sokszorosán a Hegedü oltsóságát s hasznavehetetlenségét,” a hegedülést, mint „minden okos Tzél nélkül való Musikát”⁶⁹ és az erkölcs megrontóját, még ekkor is tiltotta.

Az érzékeny énekelt dalok fordításához a protestáns felekezetek a göttingai kapcsolatok 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.)⁷⁰ Mivel az ezekben található, Herder népdalfogalmának hatása alatt formálódott díszítés nélküli, egyszerű, népies melódiák jó része közel állt a jól ismert református zsoltár- és népelemekhez (dallamviláguk jóval egyszerűbb volt, mint az osztrák dalalbumoké), rendkívül népszerűek voltak és könnyen terjedtek. A református literátorokat általában nem zavarta, hogy ezek a nyugat-európai érzékeny-klasszikus dallamok egyszerűségüknél fogva nemcsak a zsoltárénekekre, hanem az újabb, divatos „utcai és korcsmai” énekekre is emlékeztet(het)nek, sőt ezt kihasználva, a terjesztése és népszerűsítés érdekében írták rájuk verseiket. Mivel a református kultúrközeg zenei művelődésének megfelelően ezek a dallamok általában oráliasan terjedtek, a régi magyar dalhagyományhoz hasonlóan a használat során különböző módon egyszerűsödve és variálódva gyorsan beépültek a dallamvilágukba. A falusi, mezővárosi közegben szocializálódott Horváth Ádám joggal értetlenkedett Verseghy „elitista” kifogásain, hiszen ő a nyugati műdalirodalom mintájára (is) terjesztette dallamokkal érzékeny énekeit, sőt a

⁶⁷ GÁTI 1802/1987, 74.

⁶⁸ Ezért a taktusokat be nem tartó éneklésért képzetesebb literátoraink azokat a kántorokat és tanítókat okolták, „a’ kik a Mesterséges Énekléshez nem értenek: tehát másokat, főképp a’ népet arra meg nem taníthatják.”⁶⁸ Ezt a gyakorlatot, a templomi éneklési módhoz hasonlítva így jellemezte Gáti István: „A’ Templomi Énekeknek szótagjai közönségesen egyforma hosszas 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.” GÁTI 1802/1987, 73.

⁶⁹ Idézi SZABOLCSI 1930, 51.

⁷⁰ A dalok egy részének kritikai kiadását ld. FRIEDLAENDER 1970.

klavírijáték divatjának eleget téve verte hangszerét „harmonice, mint Deák korunkban szoktunk énekelni, három hangra, de csak fél kézzel, mintegy fél óráig.”⁷¹ Megjegyzendő, hogy bár kulturális kapcsolataik révén a bécsi helyett az evangélikusok is inkább a német dalhagyományt ismerték és használták,⁷² a német polgári közeg miatt ők zeneileg igen műveltek voltak, tehát a zongorakíséretes szólóénekeket is (többnyire) eredeti formájukban játszották.

Ám épp azért, mert a kálvinistáknál a világi énekelt vers írása elsősorban a popularitás létmódjához kötődött, az újítás tőlük formai tekintetben sokkal inkább megkövetelte a korábbi hagyományokkal való szakítást, mint a katolikusoknál.⁷³ Ebből adódott, hogy a református 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 formakészleten belül továbbra is szabadon cserélgették a dallamokat, addig Csokonai – az alkalmi költemények kivételével – szinte minden dalát más-más dallamra írta. Sőt a strófikusságtól elszakadva gyakran készítette végigkomponált dallamokra szövegeit, amelyek rendkívül bonyolult heterometrikus, unikum szövegszerkezeteket eredményeztek. A műdalok írásakor tehát, valószínűleg épp a popularitástól való távolság hangsúlyozása miatt, Csokonai a legmagasabb (esztétikai, zenei) követelményeknek akart megfelelni. Erre utal az is, hogy zeneelméleti elszólásaiban Rousseau-ra hivatkozott, francia chansonokat másolt ki a *Musenalmanach*okból,⁷⁴ és a legjobb hazai zeneszerzőkkel próbált kapcsolatot teremteni.

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

⁷¹ Pálóczi Horváth Ádám – Kazinczynak. Petrikeresztúr, 1816. március 5. (In: KAZLEV. 3146. sz.)

⁷² Ráday Pál az 1720-as években írta fia nevelőjének, hogy a gyermeket „a mód nélkül való játszásról el kell szoktatni, inkább Musicat tanuljon, leg főkép hegedülést a fel jedzett kottákból.” RÁDAY Pál: *Oktatás. Miképen az Paedagogusnak a reá bízott Gyermeknek mind erköltsére, mind pedig egészség s tanulásra gondot kellyen viselnie és vigyáznia.* (H. n. 1720-as évek. In: A Dunamelléki Református Egyházkerület Ráday Gyűjteményének Levéltára. Ráday I. Pál iratai. IV. h. 12. sz.) Közzölte FEHÉR Katalin: *Ráday Pál ismeretlen kéziratoss utasítása fia nevelőjének.* (In: Magyar Könyvszemle 113. évf. 1992/2, 221.)

⁷³ „A protestáns felekezetek, elsősorban a református kollégiumok oktatási gyakorlata [...] merev és zárt volt. Végso 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 szembe forduljon a modernizáló törekvés.” DEBRECZENI Attila: *Hagyomány és felekezetiiség az 1780-as, 1790-es évek magyar irodalmában.* (Protestáns Szemle 2000, 160.)

⁷⁴ MTAKK K 755, 14a–17a (autográf): öt francia érzékeny-népies dal modern lejegyzésben. Az egyik dallam egészen más szöveggel Rousseau *Les consolations des misères de ma vie, ou Recueil d'airs et dous* című dalgyűjteményében (Paris, 1781) is megtalálható.

c) az érzékeny énekek népszerűsége

Az 1720–30-as évektől az Nyugat-Európát elárasztó új dallamosság hamarosan hazánkat is elérte, és az egyszerű, kis hangközökből építkező, „népies” dalok, illetve a daljátékok és operák fokozatosan egyszerűsödő áriái⁷⁵ 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 strófaszerkezetek helyett újabb, divatos formákkal ismertették meg a magyar „közönséget”.⁷⁶ A külföldi dalok népszerűségére utal Kreskay Imre következő megjegyzése: „De íme mely hamar jutottunk 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 [az idegen dall], de ugyan sem Gyöngyösy, sem Amade, sem Faludy, sem más számtalanok énekes verseinek s a régi magyar daloknak elmésségét fel nem múlja.”⁷⁷

Bár a rokokó-érzékeny dalok megállíthatatlan terjedésével az éneklés kultúrája az 1770–80-as évekre hazánkban is jelentősen megváltozott, a zenélés még jó ideig nem hordozta magában a polgári művelődés ama eszményét, ami a nyugat-európai esztétikák szerint a társasági daléneklés lényege volt. Igaz ugyan, hogy a zene, aminek addig elsősorban a férfiak társasági mulatozásába volt szerepe, a szalonéletben is egyre inkább helyet kapott, ám ez az 1790-es évekig egyértelműen csupán a külföldi dalok hazai divatjának lecsapódása volt,⁷⁸ amit a literátorok-esztéták nem utolsó sorban a dalok népszerűségének engedve voltak kénytelenek kanonizálni. A másik problémát a dalok idegen nyelvűsége jelentette, hiszen Amade és Faludi énekeinek egy részén kívül a 18. század második harmadában tulajdonképpen nem volt olyan magyar nyelvű líra, ami az új, társasági divatnak megfelelt

⁷⁵ Természetesen az egyszerű, dalszerű 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 tovább fejlődtek.

⁷⁶ Ehhez kapcsolódóan érdemes megjegyezni, hogy a zene használatára egyébként is alapvetően jellemző (volt), hogy kortól függetlenül szinte mindig a (leg)újabb dallamok (voltak) a divatosak. Beszédes például a *Síralmas Ének a Sáskárról* 1749-es, második kiadása, mely az első (1748!) megjelenés után már „e’ második Editióban új Nótával meg-ékesített”. (Közreadta SZABOLCSI 1950, 104–105.)

⁷⁷ KRESKAY 1788, 82a–83b

⁷⁸ „Csak a XVIII. század másodfelében és folyó századunkban, [...] a magyar zenét nemcsak nemcsak táncmultságokra, hanem műveltebb társalgási körökbe is bevívén, gyakorlatilag kezdék felkarolni.” MÁTRAY 1838/1984, 315.

volna, illetve amit az új, külföldi dallamokra énekelni lehetett volna.⁷⁹ A hagyományos, többnyire Balassi- vagy Gyöngyösi-strófában megszólaló szerelmi költészet ugyanis sem kifejezésében nem elégítette már ki az elvárásokat, sem formakészlete nem volt alkalmazható a divatos nyugat-európai metrikus dallamokhoz.

Így 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. [...] Vannak 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.”⁸⁰ Írta Ráday Gedeonnak. A levélben Szilágyi a már lefordított három áriát is elküldte barátjának,⁸¹ hogy az „a Versekről is tehessen ítéletet”.⁸²

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 töltelékszót 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 *Kártigámnak* a betétdalai olyannyira népszerűek lettek (1772, kottákkal 1780-tól), hogy hamarosan „nem volt magyar leány, mely ne szégyenlette volna *Kártigámot* nem ismerni, s mely annak szomorú énekeit ne dalolta volna.”⁸³ Ugyanezért Mészáros máig kéziratban maradt érzékeny regényét, a *Három Napkeleti Történeteket* is kottás dalbetétekkel akarta közreadni. Igaz ugyan, hogy a versek, melyek Szerellemhegyi András *Nemzeti Melódiáira* készültek, nem kapcsolódtak szorosan a

⁷⁹ 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, mellyekben vagy mulatságos indulatinkat kecsegtettyük, vagy olly gondolatokat szedegetünk, mellyekkel született nyelvünket segittsük.” (ÁNYOS 1984, 100-101.)

⁸⁰ Idézi GÁLOS Rezső: *Erdélyi hangversenyek a XVIII. században*. (In: Zenetudományi Tanulmányok II, Bp., 1954, 490.)

⁸¹ Metastasio magyarországi vonatkozásaival kapcsolatban ld. SÁRKÖZY Péter: *Metastasio a 18. századi magyar iskolai színpadokon*. (In: *A magyar színjáték honi és európai gyökerei*. Szerk. DEMETER Júlia, Miskolci Egyetemi Kiadó, 2003, 304–313.)

⁸² A három gagliarda ritmusú áriát ld. GÁLOS Rezső: *Erdélyi hangversenyek a XVIII. században*. (In: Zenetudományi Tanulmányok II, Bp., 1954, 490–491.)

⁸³ TOLDY 1867, 446.

történetekhez, de azzal, hogy Mészáros a főszereplők nevét írta az áriák fölé (Orus Siralma, Arsanés Vigalma) betétdalként funkcionálhattak a darabok.⁸⁴

Mivel a 18. század végének elit énekelt dalköltészete mindenekelőtt annak az üres helynek a betöltésére szolgált, ami 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 divatja felől ragadható meg leginkább. Ez a divat azonban csak az 1810-es években töltődött fel a nyugat-európai filozófiai-esztétikák gondolatiságával, addig – egy-két kivételtől eltekintve – szinte kizárólag az a pragmatikus igény alakította, amit a korabeli nyugat-európai 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 (nyelvű) zeneszerző még az 1700-as évek végén is ritkán tűnt fel a muzsikusközött,⁸⁵ hazánkban a zeneszerzők helyett többnyire a literátorok vállalták magukra a zenekedvelők igényeinek kielégítését.

Ebből adódott, hogy bár literátoraink a megzenésített *Liedet* szerették volna pótolni,⁸⁶ azaz céljuk a magyar műdal megalkotása volt, elmaradott zenekultúránk miatt a magyar „műdalirodalom” nem 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. A költők ugyanis főleg a magyar énekköltészeti hagyomány korábbi technikáit alkalmazták, azaz vagy lefordították, és ritmusában a zenéhez igazították az idegen dalok szövegeit, vagy a régi énekvers szokása szerint az eredeti szövegeket teljesen figyelmen kívül hagyva egyenesen dallamra írták verseiket. Zenei műveltségüktől függően írásban (is) rögzített és csak szóban terjedő melódiákat egyaránt felhasználtak. 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. Verstanilag természetesen azokat a költeményeket is a dallamkövető kategóriába sorolhatjuk, melyek dallamát a költő-szövegíró maga szerezte. Bár ez korántsem volt általános gyakorlat, mégis számolnunk kell vele, hiszen például az énekelt költészet esztétikájával és prozódijával

⁸⁴ A dalokat ld. ISOZ Kálmán: *Szerellemhegyi András nemzeti melódiái*. (Muzsika 1929/3, 20–24.)

⁸⁵ A témához kapcsolódóan lásd FARKAS Zoltán: *Zeneszerzők bevándorlása a 18-19. századi Magyarországra*. (Muzsika 1991/január, 3.)

⁸⁶ A német dalgyűjtemények kritikai kiadását lásd FRIEDLAENDER 1970

rendkívül sokat foglalkozó Pálóczi Horváth Ádám munkásságát ez igen erőteljesen meghatározta. A *dallamkövető vers* terminus technikus tehát csak azon utólagos megzenésítéseket zárja ki a 18. század végéről, amelyek nem esnek egybe a szövegíró szándékával (quasi a költő nem hagyta jóvá őket),⁸⁷ illetve azokat az antik-időmértékes, szövegversként született, de éneklésre szánt verseket, melyek metrikája alapvetően különbözik a vele utólag összepárosított dallamétól.

Bár mint láttuk, a külföldi érzékeny, társasági dalok népszerűsége fordításra, illetve magyar nyelvűek írására „kényszerítette” a literátorokat, a meglévő társadalmi igény ellenére az első „érzékeny daloskönyv” megjelenése sokáig (1780-as évek) váratott magára. Az énekelt dalok kanonizálása ugyanis egyrészt a zene korábbi „duhaj, mulatós, szórakoztató” használata, másrészt a „szerelmi nyájaskodások” témája miatt nem kis problémát okozott nekik. A megoldást itt is az a jól bevált (horatiusi) „utile et dulce” sztereotípiát hozta, melyet a 18. század közepétől a literátorok szinte minden munkájukkal kapcsolatban előhívtak.⁸⁸

Így az 1780–90-es évektől az énekeknél egyrészt az általános művészetelméletek szerint a német populár-filozófusok⁸⁹ esztétikája nyomán az önmagukban is gyönyörködtető művészetek, ezen belül a poézis és a muzsika végső célját is az erkölcs- és szívnemesítésben határozták meg,⁹⁰ másrészt a mindent átható tudós hazafiság beszédmódja szerint⁹¹ az énekelt

⁸⁷ Ilyenek például Spech János, Fusz János vagy gr. Sztáray Mihály Csokonai megzenésítései.

⁸⁸ Ezzel kapcsolatban ld. SZAJBÉLY 2001, 33–38.

⁸⁹ „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 népszerűsítik, mint a polgári nevelés egyik formáját s elsősorban az érzelmek nevelésével akarják jobbra tenni az embereket.” MEZEI 1974, 25–26. A populár-filozófia nevesebb elméleti írói A. G. Baumgarten, J. G. Sulzer, J. J. Eschenburg és M. Mendelssohn voltak.

⁹⁰ A románirodalmat ezzel párhuzamosan szintén az erkölcsnemesítésre hivatkozva sikerült elfogadtatni. Lásd DEBRECZENI Attila: *Az irodalom mint életminta a 18. század végének magyar irodalmában*. (In: Könyv és könyvtár XXV/2003, 249–265.)

⁹¹ „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 támogatandók 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 Attila: *Az irodalomfogalom változásai az 1780-as, 1790-es évek magyar irodalmában*. It 2000/3, 391.) „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. A kor sajtójában, alkalmi költészetében viszont láthatjuk a kard és penna kettőségére épülő *érvelést* és az igazi nemesség toposzában rejlő *értékállítást*; a kultúra elhagyatottságát panaszló helyzetértékelést és ebből fakadóan a nemzethalál lehetőségében megtestesülő *fenyegetettség-élményt*; a boldogabb nyugati nemzetek fejlődésében elénekelt *mintát* és *kihívást*; szorosan az irodalomra, tudományokra vonatkoztatva pedig a *fokozatosság* és a

dal „kicsinálását” is a magyar nyelv ügyére hivatkozva próbálták meg legitimálni.⁹² 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.

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

a) erkölcs- és szívnemesítés

A magyar nyelvű „szerelmi nyájaskodások” elfogadtatásának, kanonizációjának egyik útja tehát (szokás szerint) 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 bizonyítható lett. Egyrészt az abszolút praticista szemléletben a magyar nyelvű költészet továbbra is a magasabb tudományokhoz vezető út egyik pillére volt,⁹³ másrészt a szív érzékennyé tételével az ember erkölcsi nemesedését 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 Rát 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 jövedölhetünk hazánknak és

hasznosság követelményének hangoztatását.” (DEBRECZENI Attila: *Kazinczy Ferenc Orpheusa: program és szerep*. In: *Orpheus*. S. a. r. DEBRECZENI Attila, Debrecen, 2001, 365.)

⁹² Érdemes megjegyezni, hogy ezekhez valóban gyakorlati oldalról a cenzúra enyhülése is hozzájárult. II. József ugyanis a központosítás miatt 1782-től megszüntette a jezsuiták vezetése alatt álló pozsonyi cenzúrát, ami az egyházi befolyás gyengülését jelentette. Ettől kezdve 1803-ig, a recenzuráló bizottság felállításáig a világi (dalos)könyvek jóval könnyebben láttak napvilágot. Erre vonatkozóan ld. GRANASZTÓI Olga: *Cenzúra, hitvédők, könyvkereskedők és olvasók*. (In: *A magyar irodalom története (A kezdetektől 1800-ig)*. Szerk. JANKOVITS László, ORLOVSZKY Géza, Gondolat Kiadó, Bp., 2007, 656–667.)

⁹³ „Valaki csak, bár múltfélben is [futólag], megtekénti virágzó állapotjokat a kimivelt külső nyelveknek, azonnal tapasztalni fogja, hogy arra első és 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*. In: MAGYAR HÍRMONDÓ 1782. jan. 16./1981, 362.)

„[...] sok igaz magyarok mintegy öszvevetett vállakkal most abban dolgoznak, hogy múltfélben lévő nyelvünket támogatassák, s nevezetesen lábra állítsák a poézist, amely eleitől fogva volt minden nyelveknek s nemzeteknek pallérozó mestere [...]” (*Péczei József cikke verstani kérdésekről*. In: MAGYAR HÍRMONDÓ 1786. jan. 11./1981, 423.)

nemzetünknek, hogy most köztünk a versírásnak oly jeles divatja vagyon, és hogy a mélységes tudományokat magyar versekben kezdik fejtegetni.”⁹⁴

Ezzel szemben a poézis esztétikai megközelítése szerint 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 tartotta a legmegfelelőbbek. Hazánkban ez a nézet elsősorban az ún. populár-filozófia révén terjed, ami az esztétikában, azaz az érzéki megismerés tudományában⁹⁵ annak igazolását látta, hogy a művészetek mindenekelőtt a jó és igaz elfogadására nevelik az erkölcsöket.⁹⁶

Ugyanakkor a szerelmi nyájasságok ilyentén hasznosságának bizonygatása, illetve a szerzőnek a tárgytól való hangsúlyozása még sokáig témája volt az esztétikai írásoknak, illetve szinte minden énekeskönyv előbeszédének. 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 ész érzékeny módokkal megvilágosítsa, a’ szívet pedig megnemesítse. [...] 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 valamelly igazságot vagy erkölcsi tökéletességet köllemetessé, sem pedig ellenben valamelly tévelygést vagy tökéletlenséget gyűlölségessé 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 Műdarabotskák vagy az elmét élesítik, vagy a’ szívet érzékenyítik, vagy a’ jó és helyes ízlést gyarapíttyák.”⁹⁷ Az „érzékeny szép előadásának” elfogadtatásához természetesen megfelelő előzményt is kerestek, amit Faludi költészetében találtak meg. Révai írta róla, hogy „mi gyengyült édességgel le ereszkedett az illendőséget értő ártatlan mulatságokra is, hogyan nyájaskodott, hogyan enyelgett: és az utánn felylyebb emelkedvén, mi hathatós, mi nagyságos a’ való dolgokbann is.”⁹⁸

⁹⁴ MAGYAR HÍRMONDÓ 1781. aug. 1./1981, 352.

⁹⁵ „Az esztétika célja az érzéki megismerésnek mint olyannak tökéletessége, ez pedig a szépség.” A. G. BAUMGARTEN 1750/1999, 19.

⁹⁶ Az *aesthetica* fogalmának korabeli magyarországi jelentéstartamairól bővebben ld. DEBRECZENI Attila: *Az 'aesthetica' fagalma és a Magyar Museum programja*. (In: <http://laokoon.c3.hu>)

⁹⁷ VERSEGHY: *Mi a’ Poézis? és ki az igaz Poéta?* (1793) (In: VERSEGHY 1956, 240–241.)

⁹⁸ RÉVAI Miklós: *A’ magyar költeményes gyűjtemény* előbeszédéből. (Győr, 1785)

A szerelmi téma személyes, egyes szám első személyű kifejezése nyilvánvalóan a „művészi fikció problémájához”, azaz fikció és valóság egymáshoz való viszonyának elméleti tisztázatlanságához kapcsolódott. Ennek egyik megnyilvánulási formája ugyanis az volt, hogy az olvasók jó része nem tudta elvonatkoztatni a literatúrát a valóságtól, azaz képtelen voltak megérteni az irodalmi fikció [*Täuschung*–*ámulás*] lényegét.⁹⁹ Ezért volt azok miatt az „alacsony lelkek” miatt kénytelen Révai Miklós a *Szerelem Nyájaskodási* (1792) című verseskötetének előjáró beszédében elhatárolni magát a tárgytól, 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 téznek, s annál fogva a szegény jámbort szemtelenül mocskolják. [Pedig] akik ezekre a kellemetes apróságokra józanul éreznek, vagyon azokban érzés nagyságosabb és szentebb dolgokra is.”¹⁰⁰ Sőt meglepő, de Márton Józsefnek még 1816-ban is hasonló okok miatt kellett védelmeznie Csokonait. Kiadásának előszavában írta, hogy „sajnálni lehet, hogy az ő erkölcsi viseletéről némellyek balvélekedéssel vagynak, a’ mire hihető egynehány a’ bor és szerelemről írtt remek darabjai adtak tsupán tsak okot, sokan lehetetlennek tartván, hogy valaki tapasztalásbéli érzés nélkül úgy írhasson.”¹⁰¹

Bár a „szerelmi nyájaskodások” kanonizálása témája miatt önmagában is sokáig problémát okozott, a dalok éneklése az 1770–80-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. Ez a 18. század végére, nagyrészt a német populár-filozófiának köszönhetően, áttételesen az elérzékenyítés, azaz a hallgatóra gyakorolt erkölcsnemesítő hatás fogalmával sikerült is literátoraink. A 18. századi esztétikai filozófia ugyanis 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 „leg hathatósabb” muzsikát helyezte. Hazánkban ezek a nézetek elsősorban Sulzeren keresztül váltak ismertté,¹⁰² aki lexikonának *Künste* és *Musik* címszavában¹⁰³ részletesen tárgyalta a Muzsika és a

⁹⁹ Ld. Csokonai: *Előbeszéd [a Dorottyához]* (1799). (In: CS/Tanulmányok 2002, 73–75.)

¹⁰⁰ RÉVAI 1792, in: MVSZ I. 1999, 316.

¹⁰¹ MÁRTON 1816, Előbeszéd, XVI.

¹⁰² Kazinczy és Csokonai következő levélváltása is erre utal. Kazinczy írta Csokonainak: „Sulzernek Lexikonát ajándékba küldöm az Úrnak. Rá nagy szükségét gyanítom. Kedves könyve volt Verseginek; és méltán.”

Kazinczy – Csokonainak. Ér-Semjén, 1803. március 2. (In: KAZLEV. 578. sz.) Csokonai a következőképpen válaszolt: „A’ Sulzer kedvesebb ajándék nálam mindennél, a’ mit csak adni szoktak az emberek.” Csokonai – Kazinczynak. Debrecen, 1803. március 15. (In: KAZLEV. 584. sz.)

¹⁰³ (1771-1774) Zenei szócikkeit J. P. Kimberger és J. A. P. Schultz írta.

Szép mesterségek eredetét, célját és különféle módozatait.¹⁰⁴ A szócikkek 1790–92-ben, Verseghy Ferenc fordításában jelentek meg a *Magyar Museum*-ban.¹⁰⁵ Eszerint „A’ szép Mesterségeknek leg-közelebb-való tzéllyok tehát a’ szívnek hathatós illetéséből; távolabb-való tzéllyok abból, hogy ezen illetések által bennünket a’ jónak szeretetére gerjesszenek; a’ leg-főbb haszon pedig, melly belőlök származik, a’ léleknek pallérozásából, és a’ szívnek nemesítettéséből áll.”¹⁰⁶ A Muzsika „Leg-főbb tzéllja, 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’ hathatóságra nézve a’ többi Mesterségeket mind fellyül-haladgya; mivel egytől sem tapasztallyuk, hogy a’ szívet olly sebessen és olly ellent-állhatatlanul meg-ragadná.”¹⁰⁷

Gáti István is hasonlóan magasztalta a muzsika erkölcs- és szívnemesítő hatalmát. „A’ Musikának olly nagy ereje vagyon, hogy a’ vad és pallérozatlan erkölcsöket szelidíti, és pallérozza, a’ durva Embereket nyájasakká és barátságosakká 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 tehetségei-is.”¹⁰⁸ A muzsika mindenek felett hathatós voltáról, sőt, 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 ad, nem szabad szólani. Hol az a szó, mely azt fesse?”¹⁰⁹

Mivel a muzsika a szívet hathatósan megindítja, éneklésre leginkább az érzékeny, szerelmi költeményeket tartották alkalmasnak. Egyrészt, mivel a szív- és erkölcsnemesítés tekintetében a költészetben belül az „érzékeny műdarabotskákat” tartották a leghathatósabbaknak, azaz ezek illettek leginkább a zenéhez, másrészt ezzel még tovább növelték mind a muzsika, mind a poézis erejét. A muzsikálás elfogadása tehát a szerelmi nyájaskodások kanonizálását is elősegítette. Mátray Gábor, miután a *Magyar Muzsika Történetének Első Toldalékában* megjegyezte, hogy az énekelt dalokban „valóban szükséges a

¹⁰⁴ Sulzer egyébként már jóval korábban ismert volt hazánkban, hiszen 1776-ban *A természet munkáiból vétett erkölcsi elmékedések*, 1778-ban pedig *A természet szépségéről való beszélgetések* című munkája jelent meg Kolozsvárott Sófalvi József fordításában.

¹⁰⁵ MAGYAR MUSEUM I. 2004, 339–348: A’ szép mesterségekről. 353–359: A’ muzsikáról. 405–407: A’ muzsikáról. 442–447: A’ szép mesterségeknek rövid történetei.

¹⁰⁶ MAGYAR MUSEUM I. 2004, 344.

¹⁰⁷ MAGYAR MUSEUM I. 2004, 357. 406.

¹⁰⁸ GÁTI 1802/1987, 3.

¹⁰⁹ KAZINCZY 1799, 284.

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 mive tárgyává; mert azt mondja Böcklin, hogy nem a legszebb, hanem a legérzékenyebb versek veszik fel legjobban a muzsikát.”¹¹⁰

A klavírajáték és a „szerelmi nyájaskodások” éneklése tehát, nem utolsó sorban a populár-filozófusok esztétikájának köszönhetően, a század végére hazánkban is elfogadottá, sőt, szívet megindító hathatósága miatt az erkölcsi nevelésben kívánatosá is vált. Olyannyira így volt ez, hogy a muzsika „ártatlan hatalma”, mint a szép nem nevelésének egyik legfőbb eszköze 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.«”¹¹¹

Kitekintésként jegyzem meg, hogy a külföldi dalirodalom népszerűségének (is) köszönhetően a muzsika „kanonizálása” olyan jól sikerült, hogy a 19. század elejére a klavírajáték és éneklés¹¹² az esztétikai és erkölcsi nevelés mellett, mint az érzékenységhoz tartozó viselkedési minta és modor, a műveltség kritériumává vált.¹¹³ „Nintsen-is semmi, a’ mi kedvesebbekké tehetné őket [ti. a Kisasszonyokat], mint a’ Musikának tudása. Kivált ha ezt az ő kedves Sireni szavokkal meg-ékesíttik. 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 bájólnának.”¹¹⁴ Írta Gáti István imént idézett írásában. Bár előbb, bájoságuk és szeretetreméltóságuk növelése érdekében csak a kisasszonyoknak „volt kötelező” a szívgyönyörködtető dallás, az 1810–20-as évektől már meglelt férfiak is zenetanulásra adták magukat, hiszen ekkora a házimuzsikálás egyrészt hazánkban is a humanitasban kiteljesedő érzékeny embereszmény egyik reprezentálója lett.¹¹⁵ Ragályi Tamás

¹¹⁰ MÁTRAY 1828/1984, 130.

¹¹¹ MÁTRAY 1828/1984, 15.

¹¹² „Mintegy 30 esztendő előtt nevezetesen a Klavír és Hegedű csak Professionalisták s Egyházi Muzsikuskok, Orgonistáknál találattott, de már ma csaknem minden míveltebb házban lelhetni.” MÁTRAY 1828/1984, 185.

¹¹³ „Gouvervante lesz májusban, de a muzsikusk elakaszt. Minthogy én azt hiszem, hogy muzsika nélkül nagy híjja van a nevelésnek, (így a Görögöknél,) muzsikusk bizonyosan lesz, s minél hamarabb lehet lesz.” Kazinczy – Terhes Sámuelnek. Széphalom, 1816. ápr. 15. (KAZLEV. 3187. sz.)

¹¹⁴ GÁTI 1802/1987, 12.

¹¹⁵ „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. 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, kiknél Muzsikát tudni ’s

1806-ban írta Kazinczynak: „A mu'sika leg első passióvá változott bennem 's a' theoriáját is el kezdém tanulni.”¹¹⁶ Édes Gergely szintén arról vallott, hogy: „Én most kezdek hegedülni-is 56-dik esztendőmbenn, hogy minekutánna nem írhatok, danoljak, vagy mivel az-is néha nehezen esik, hegedűvel mulassam magamat 's távoztassam únalmit.”¹¹⁷ Zabolai Sámuel maga és barátai gyönyörködtetésére kezdett klavírt tanulni. „Itt létemtől fogva, jó alkalmatosságom lévén, Muzsikát is tanulok a' Klaviron, nem lesz ugyan már jó Musicus belöllem 's nem is törekedem arra, anynyira mind azon által mentem már, hogy magamat és barátimat gyönyörködtetem.”¹¹⁸ Ezzel természetesen összefüggésben állt a társasági élet ama kíváncsága, mely szerint már nemcsak az urak óhajtották a szebbik nemtől, hogy azok muzsikával mulattassák és gyönyörködtessék őket, hanem a hölgyek is ugyanezt várták tőlük. „Én magam-is Violint kezdék tanulni, hogy ő vele [ti. a Grófnéval] játszhasam.”¹¹⁹ Írta Döbrentei Gábor 1810-ben. Sőt, a társasági élet divatjának előtérbe kerülésével a muzsikában való jártasságnak ismét egyre inkább tisztán pragmatikus okai lettek, hiszen a szalonéletbeli szórakoztatás mellett a zenélés az udvarlásnak is elengedhetetlen kelléke lett. Jókai az 1830-as években a következőt írta az általa ismert 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 hozzád, te csendes ház”, amelyek nélkül és gitár nélkül magyar dámának nem lehetett udvarolni.”¹²⁰

b) társasági divat vagy tudós hazafiság?

a. fordítás – írás

Az érzékeny énekelt dalok kanonizálásának másik bevett módja a 18. század végén, szintén a hasznosságelvvel szorosan összefonódva, a *magyarság* ideáján belül a magyar nyelv szolgálata volt. Íróink ugyanis az általános erkölcsnevelés mellett az 1780-as évektől a tudós hazafi beszédpozíciójából a magyar nyelv ügyére is hivatkoztak, és saját bevallásuk szerint elsősorban a *Magyar Nyelvű* énekelt dalok megteremtésének szándékával terjesztették dallammal verseiket. Igaz, a magyart még ebben a „Vizimogor állapotában is szebbnek és

Honért érzeni olly szükség volt mint nálunk tudni a' deák gram. törvényeit.” Kazinczy – Zabolai Kiss Sámuelnek. Széphalom, 1810. márc. 28. (In: KAZLEV. 5506. sz.)

¹¹⁶ Ragályi Tamás – Kazinczynak. Pest, 1806. május 26. (In: KAZLEV. 925. sz.)

¹¹⁷ Édes Gergely – Kazinczynak. Kup, 1819. aug. 23. (In: KAZLEV. 3779. sz.)

¹¹⁸ Zabolai Kiss Sámuel – Kazinczynak. Marosvásárhely, 1809. szept. 18. (In: KAZLEV. 1548. sz.)

¹¹⁹ Döbrentei Gábor – Kazinczynak. Andrásfalva, 1810. febr. 7. (In: KAZLEV. 1663. sz.)

¹²⁰ Idézi MOLNÁR 1955, 106.

alkalmasabbnak” tartották a „leg kipiperézettebb Német nyelvénél”,¹²¹ a nyelv kiművelése és művelt használata mind az olvasás és írás, mind az éneklést területén elsődlegessé vált. Literátoraink tehát a magyar kultúra és nyelv védelmében egyik legsürgetőbb feladatuknak a külföldi dalok fordítását, illetve lehetőség szerint magyar nyelvűek írását tartották.¹²²

A nyelv kiművelése az énekelt dalok esetében természetesen elválaszthatatlanul összefonódott a társasági élet kiszolgálásával-megteremtésével, hiszen míg a társiasság „érzékeny életre” irányuló elvárásai fordításokat, vagy legalábbis magyar nyelvű dalokat követeltek, addig ezek ismerete később az „érzékeny ember” műveltségének kritériumává vált.

Bár íróink nem utolsó sorban az olvasók kegyeit akarták megnyerni azzal, hogy a legdivatosabb komponisták, azaz többek között 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 kottairás- 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 zongorkíséretes dalt adtak közre folyóiratokban, külön gyűjteményekben és 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* és Mozart *Varázsfuvolájának* négy áriáját közölte, majd a *Magyar Aglájában* nyomtatott ki újabb 20 éneket.¹²³ Gvadányi a *Nemes Magyar Dámákhoz, és Kis Aszszonyokhoz szőlő Verseket* látta el Verbunkos Nótára alkalmazott „Magyar Dall” melléklettel,¹²⁴ és bár Csokonainak végül 1803-ban csak az ún. *Muzsikális Gyűjteményt* sikerült kiadnia, eredetileg rengeteg kottás kiadványt tervezett. És mindezek mellett ott van Pálóczi Horváth Ádám kéziratban maradt *Ötödfélszáz Éneke* is, aminek legnagyobb része annak ellenére, hogy alkotásmódját tekintve egészen a korábbi nótahagyományban gyökerezik, szintén korabeli érzékeny dalokból áll. Mivel a kottanyomtatás még a 18. század végén is nagyon bonyolult és költséges

¹²¹ CSOKONAI: *A magyar nyelv feléledése* [1797?]. (In: CS/Tanulmányok 2002, 111.)

¹²² „[...] 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 énekeltettek középosztályú hazánkfiak által. [...] Ezeknek s több másoknak ekkor divatozott dallamaik világosan mutatják, hogy nem magyar, hanem német szelleműek.” MÁTRAY 1828/1984, 275–276.

¹²³ Ráadásul mindezek előtt, már 1781-ben sajtó alá rendezte a mai napig kéziratban maradt *Parnasszus Hegyén zengedező Magyar Műsának szószati* című, több mint 70 érzékeny éneket tartalmazó kottás gyűjteményét.

¹²⁴ Pozsony és Komárom, 1790

dolog volt, a magyar nyelvű érzékeny énekelt dalok többsége egyébként is kéziratban terjedt.¹²⁵

Hogy a magyar nyelvű áriák nemzeti-ideológiai jelentésrétegük miatt mennyire népszerűek voltak a század végén, azt jól mutatja ama cikk is, mely a Bétsi Magyar Merkurius 1794. márc. 29-i számában jelent meg, és ami a Pesti Nemzeti Játsház Jársaság *Papagáj* (Kotzebue magyarítása) nevű érzékeny játékáról 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 meg-magyarosítása a’ szív fatsarodásig érzékenyítette. [...] Ékesítették ezenn fellyül a’ Játékot két Magyar Áriák, mellyeket egészsz hozzájuk alkalmaztatott muzsikával együtt szerzett *Szerelemhegyi* András Úr.” Az áriákat az előadók „a’ jádszó szint reszkettető tapsolások közt, a’ N. *Publicum* kívánságára kétszer elő-kezdve éneklették.”

A dalok komponálásával az értelmiség tehát – saját bevallása szerint, a tudós hazafi beszédpozíciójából – elsősorban a magyar nyelvet, illetve a magyar hazát akarta szolgálni. Ezt mutatja Schreier János alábbi ajánlása is, amit a zeneszerző a Rájnis József *Búcsúvételéhez* szerzett, több hangszerrel kísért, azaz 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, bátorodom 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 segétekre ki-dolgozott, meg jelent volna [ti. tenorra, 2 hegedűre, 2 brácsára, 2 fuvolára, 2 kürtre és egy nagybögőre 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 pedig azért vette Rájnis munkáiból, mert „hogy nálánál más magát kellemetesebben nem tettezteti, mind pedig mivel abban a’ nyájas Gyangédedést [sic!] Theátrumi érzékenyítéssel együtt fel találni gondoltam.”¹²⁶

A magyar nyelvű műdalnak a tudós hazafiság gondolkörében betöltött fontos szerepére utal Zabolai Kiss Sámuelnek 1809-ben Kazinczyhoz írott következő levele: „Úgy

¹²⁵ A korabeli dallamra írt magyar érzékeny dalirodalmat és forrásait Gálos Rezső tárta fel és írta le részletesen. Lásd GÁLOS Rezső: *A magyar műdal kezdete a XVIII. században*. (ItK 1932, 354-375.) Uő: *Adatok a magyar műdal kialakulásához és forrásaihoz*. (ItK 1933, 93-108.) Uő: *A német érzelmes dalköltészet magyar emlékei*. (ItK 1940, 31-49.)

¹²⁶ A nyomtatvány az OSZK-ban található az *Elegyes magyar kótákba* kötve (OSZK Mus. pr. 6696. 3. darab). Rájnis József anakreontikája 1781-ben *A’ Magyar Helikonra vezérlő Kalauzban* (Pozsony) jelent meg, Schreier végigkomponált dala pedig 1791-ben Kolozsvárott.

gondolom, hogy egy 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 Dámáink közt vagynak még G. Teleki Józsefnék, kik a' Magyar Dallokat a' Nyelvhez való szeretetért, az Olasz, 's más idegen textusú énekeknek elejekbe tennék.”¹²⁷

Érdekes adalék, hogy a magyar nyelvűség kívánalma a 19. század elejére már nem csak az érzékeny dalok fordítását és írását követelte meg, hanem a tábori marsokét is. Kazinczy írta Döbrentei Gábornak: „Szalárdi Jakkó László Fő Hadnagy a' Stipsics Huszárjai között 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.”¹²⁸

Bár a tudós hazafiak mindent megtettek, hogy a magyar nyelvű dalirodalmat pótolják, a korabeli kulturális állapotokra jellemző, hogy (főleg zeneszerzők hiányában) magyar nyelvű ének tulajdonképpen még az 1830-as években is viszonylag kevés volt, illetve a meglévők semmiképpen sem elégítették ki a társasági élet kívánalmait.¹²⁹

β. antik-időmértékes versek éneklése és megzenésítése

A magyar nyelvű dalköltészet kezdettől szorosan összefonódott a nyelv- és versújítással. A hagyományörzésen és hagyományteremtésen belül a magyar nyelv szolgálatához tartozott, annak 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 és hagyományt próbálta szentesíteni. Míg például Kreskay Imre és Szentjóbi Szabó László az egyházi énekek magyaros formáit énekelte meg, addig az időmértékes verselés kedvelői (Révai Miklós, Virág Benedek) Anakreon, Horatius és Pindarosz fordításaihoz kerestek komponistát.

A különböző versformák éneklését illetően külön csoportot képviseltek a divatos nyugat-európai dallamokra valóban metrikai mintaként tekintő, dallamokra írt költemények, és az éneklés kívánalmának ugyan eleget tevő, de a dallam ritmusát szorosan nem követő,

¹²⁷ Zabolai Kiss Sámuel – Kazinczynak. Marosvásárhely, 1809. szept. 18. (In: KAZLEV. 1548. sz.)

¹²⁸ Kazinczy – Döbrentei Gábornak. Széphalom, 1812. ápr. 8. (In: KAZLEV. 2000. sz.) Szalárdi kérő levelét ld. KAZLEV. 2250. sz. A témához kapcsolódóan lásd GUPCSÓ Ágnes: *Jakkó László dalgyűjteménye*. (In: *Zenatudományi dolgozatok*. Budapest, 1982, 121–127.)

¹²⁹ 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 elvétve tért hódítson a magyar nyelven való éneklés is.” (ÁBRÁNYI Emil: *Erkel Ferenc élete és működése* (1895). Idézi MOLNÁR 1955, 109.)

azaz utólag megzenésített versek. A 18. század végén a korabeli nyugati műzenére való szövegírás nagyban elősegítette az újmértékes, nyugat-európai formák meghonosítását, és mivel a dallamkövető írásmódnak a versújítás történetében betöltött eme szerepét a következő részben részletesen tárgyalom, itt most az énekelt költészetnek csak az utólagosan megzenésített formáira térek ki.

A 18. század végi érzékeny dalköltészet egyik programja tehát 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 hangversenyről, amelyet Fengler József püspök rendezett a palotájában: „Következett egy Anákreon’ rendi-szerént-való Vers, mellyet az imént említett Poeta [Rájnys József] szerzett, T. Schreier János Ur pedig, amaz egyébként is nevezetes, de kiváltképpen a’ Musikai tudománnya miatt esmeretes Tudósunk, Musikára alkalmaztatott.”¹³⁰

Bár az eredendően énekelt kadenciás magyar dalhagyománnyal szemben az ilyen versek metrikája igencsak megnehezítette az éneklést, az éneklés társasági divatja és a korabeli esztétikák-poétikák a 18. század végén az antik formáktól is megkívánták a dallást. Rájnys József írta *A Magyar Helikonra vezérlő kalauz* előljáró 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. [folytatás lábjegyzetben] Már bé is teljesítettem ez ígéretemet, midőn ő Excellenciájának ZICHY FERENC Gróf Úrnak, a Győri Püspöknek udvarában a Mojzes Énekét az Éneklési mesterségnek régulái szerint elénekeltettem. Az egész Muzsikát örömost közleném édes Hazámmal, ha valamely Mecénás elésegítené kinyomtatását.”¹³¹ Rájnys idézete ugyanakkor 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 jóval szűkebb réteghez jutottak el.

Ennek a társiassághoz kapcsolódó és 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 kötete nyomán a 16. században hazánkban is elterjedt.¹³² Bár néhány korabeli elszólás szerint még a 18. század

¹³⁰ Magyar Hírmondó 1795. február 3. (Idézi BÁRDOS 2007, 280.)

¹³¹ RÁJNIS 1773, in: MVSZ. I. 1999, 32. Az eseményről a *Magyar Hírmondó* 1795. február 3-i száma is beszámolt. (Idézi BÁRDOS 2007, 280.)

¹³² Honterus János 1548-ban Brassóban adta ki *Odae cum harmoniis* című homofon négyszólamú ódatételeket tartalmazó énekgyűjteményét, ami az antik versfajok iskolai begyakorlására szolgált. A kötetben a szöveget és dallamot egymástól külön írták le. Előbb a latin énekszövegek (összesen 32; Horatius, Vergilius, Martialis,

végén is élt a metrikus éneklés gyakorlata, ennek gyakorlati-pedagógiai okai voltak és erősen a deákos műveltséghez tartozott. Kazinczy említette például a *Fogságom naplójában*, hogy ő maga Horatius énekelgetésével „vigasztalta” Verseghyt. „Ez a rossz ember [Verseghy] szörnyű alacsonyosságokkal vitte szerencsétlen esetét; sírt, nyivákolt, szent énekcseket énekelgete. Éjjel az ajtó zárához tartám számat, s ezt sugám neki bátorítására: *Plejusque leto flagitium timet*, s ezt hangosan énekelve, hogy ha megszólítanak is, azt hazudhassam, hogy én Horácából énekelgeték, s csak unalmam elverésére.”¹³³ Hogy Kazinczy itt nem a popularitásban ismert, hangsúlyosan átütomezett ódaformára gondolt, azt jól mutatja az a kollégiumi gyakorlat, mely a közköltészettel ellentétes irányban hatva gyakran a korabeli népszerű, ütemhangsúlyos metrikájú dallamokat is antik-metrikus formákra fogta.¹³⁴

A 18. század végi antik-metrikus strófákra komponált *Klavierlied* azonban már más törvények szerint készült. A modern zene ugyanis 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, pontosan leírta, hogy az ókori görög költészet strófaszerkezetei, 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.”¹³⁵ Hogy egyenletes ütemmutatóba szoríthassák az antik strófaképleteket, szünetekkel (cezúrákkal) egészítették ki az antik verssorokat, illetve „a verslábak erőtlenebb moráit.”¹³⁶ Verseghy a modern metrikus zene ütemtagolása alapján például bebizonyította, hogy a „*Maecenas atavis edite regibus*” choriambus tetrameter sor valójában pentameter.¹³⁷ Sőt odáig ment, hogy ha valamelyik

Boethius, N. Borbonius, Prudentius, Lactantius és ismeretlen szerzők művei), majd a szöveg nélküli dallamok (21 négyyszólamú) szerepelnek. Lásd CSOMASZ TÓTH 1967.

¹³³ KAZINCZY 2000, 22.

¹³⁴ Ld. azt a dallamot, mely 1702-ben hangsúlyos tagolással az alábbi címen jelent meg: *A Gyulafehérvári Kollégium Üdvözlő Éneke Székely Ádám és Bánffy Anna Lakodalmára* (Kolozsvár), és amelyet később különböző latin nyelvű alkalmi szövegekkel szapphikus formában használtak. Közzölte SZABOLCSI 1950, 100–102.)

¹³⁵ VERSEGHY 1817/1980, III/6, 704.

¹³⁶ „Azokban a verssorokban, ahol a szótagok sajátos találkozása, melyet a szkholion- 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.

¹³⁷ „A metrum lényegéhez hozzátartozik továbbá, hogy teljesen egyforma mensurákból 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

bonyolultabb antik metrumfajta 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] számítani azokat, amelyekben megmértékelt töredékek vannak bőven, de a mértékek szükséges kapcsolódásai nélkül.”¹³⁸ A komponisták a modern metrikus zene jellegéből adódóan nem is tehettek mást, mint amit Verseghy részletesen leírt, azaz az antik sorképleteteket kénytelenek voltak így-úgy átritmizálni. Ezt példázza Csokonainak a szapphói strófákból álló *A' Békekötésre* című verse is (1.), aminek – u / – u / – u u / – u / – u és – u u / – – metrumú sorait a zene ritmusa végig trocheusokra játssza át.

Az éneklésre szánt antik-időmértékes verseknél célszerű különbséget tenni az anakreontika és az egyéb versformák között. Mert bár a lírát a 18. században eredendően dallásra alkalmasnak tartották, és az antik időmértékes verselést, mint legősibbet, a zene ritmusából vezették le, az ilyen versek dallammal való terjesztése Nyugat-Európában tulajdonképpen az érzékenység által is preferált Anakreon fordításokat, vagy legalábbis a jambusos énekeket jelentette. Anakreon szelíd örömeit (barátság, bor, szerelem) megéneklő költészete, mint az érzékeny életérzés kifejezője egyébként is rendkívül kedvelt volt a 18. század végén,¹³⁹ és mivel a jambusi sorokból álló anakreontikák igen alkalmasak voltak a nyugat-európai verselés „kidolgozására”, illetve mértéküket tekintve tulajdonképpen egybeestek a jambikus nyugat-európai formákkal, a német zeneszerzők az antik-időmértékes sor- és strófafajta közül szinte kizáróan csak ezeket zenésítették meg.¹⁴⁰

Bár tudós hazafi költőink ebben az esetben is a külföldi énekelt dalköltészet divatja után írták és fordították a darabokat, tanító szándékukat tekintve túlnőttek a nyugati példakon. Mivel nyelvünket 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.¹⁴¹ Ez a törekvés tulajdonképpen abból a hazafi buzgalomból született, amely a magyar nyelv elsőbbségét, és mindenre alkalmas voltát akarta bizonyítani. A gazdag elméleti lehetőségek ellenére azonban nálunk is elsősorban Anakreon dalait énekeltették. A nyugat-európai dalalbumok meghatározó mintái

spondeus, a második daktilus, a harmadik félspodeus, mely az egyik spondeus felével egyenértékű, végül a negyedik és ötödik két daktilus.” VERSEGHY 1817/1980, III/6, 617.

¹³⁸ VERSEGHY 1817/1980, III/6, 619.

¹³⁹ „[...] az ő [Anakreon] Dalai úgy készültek, és arra valók voltak, hogy vígan lakozó vendégségekbenn, vagy más vidám társaságokban, muzsika szerek mellett el énekeltethessenek.” RÉVAI Miklós: *Szerelmek Nyájaskodási előszava*. (OSZK Oct. Hung. 431. 35a)

¹⁴⁰ A korabeli dalalbumok tele vannak Hagedorn, Uz, Götz és Gleim anakreontikáinak megzenésítéseivel.

¹⁴¹ A 18. századi magyar anakreontikáról, illetve a versforma szabad vagy szoros fordításáról való vitát ld. OROSZ Beáta: *Csokonai Vitéz Mihály Anakreoni Dalok című kötete mint a XVIII. századi Anakreón-recepció összegzése*. (It 2003/1, 55-81.) és DEBRECZENI Attila: *Ízlés és nyelvi norma. Kazinczy és Földi vitája az Anakreón-fordításokról*. (Széphalom 17. kötet, 2007, 17–24.)

mellett többek között azért, mert a hét szótagos sorokból álló anakreontikák jól illeszkedtek az énekköltészeti hagyományba, hiszen a 7-es sorok 6-osokkal és 8-asokkal keverve a régi magyar énekköltészetben is használatban voltak.¹⁴² Ám bármilyen népszerűek is voltak az anakreontikák, megzenésítésükkor semmivel sem követték hívebben a versek metrumát, mint a többi antik strófaképlet esetében. Jó példa erre Virág Benedek *A' Barátságának* című jambusos énekének Seyfriedtől való megzenésítése, vagy a fentebb említett Schreier-Rájnis dal.

Mivel az antik metrumok szélesebb körben való ismerete és kedveltsége a 18. század végén éppúgy probléma volt, mint annak előtte (majd utána is), nézetem szerint az ilyen versek énekelhetőségére való hivatkozás annak ellenére, hogy a zeneszerzők és literátorok valódi próbálkozásokat is tettek, valójában az antik-időmértékes formák népszerűsítésének propaganda célját szolgálta.¹⁴³

5. Az érzékeny énekelt dalköltészet dallamai

a) 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.¹⁴⁴ A „mostani ízlés” másságát írók és gondolkodók a művészetek (és az élet) minden területén hangsúlyozták. Így míg a társas életben a gusztus a művelt embertől a jó modort (*mannert*) kívánta meg, az írótól az új ízlés szerinti versformákat, a zenei

¹⁴² „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.” RÉVAI 1792, in: MVSZ I. 1999, 317-318.

¹⁴³ Ehhez hasonlóan, szintén népszerűsítő céllal Virág Benedek éppúgy a hölgyek megértésére hivatkozott az antik formák írásakor, mint a rímek kedvelők, akik szintén a kisasszonyok szeretetére apelláltak. Vö.: „De a' fülnek tsak az egyforma hangzatú szóknak egygyeztetése tetszik; ezt kedvellik a' Haza' leányai is: Ez régi út. [...] A másodikra azt mondom: hogy valamint a' Római Férjfiaknak, úgy az asszonyoknak 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 Benedek: *Horátzius Poétikája*. (Pest, 1801, 29.) – előbeszéd

¹⁴⁴ „Valamint tudniillik az egész emberi nemzetnek, úgy egyenkint mindenik nemzetnek is van, még kultúrájára és nyelvére nézve is, gyermeküdeje, van ifjúkora. Gyermekségében vegyettál akkor nyelvünk, midőn nemzetünk Európában letelepedett; ifjú gyanánt heveskedett és forrott a reformációnak alkalmatosságával amaz írásokban, mellyeket a polemika szült; és csak harminc esztendőttől fogva lehet mondani, hogy férjfkorához illő józan csinosítások és kellemetes törvények alá vettetik.” VERSEGHY: *A tiszta magyarság* (1805). (In: VERSEGHY 1989, 331.)

műveltségben pedig a legújabb, érzékeny-klasszikus darabok ismeretét. Ám ennek ellenére a korabeli kulturális helyzet miatt hazánkban az új, egyébként rendkívül divatos külföldi klasszikus dallamok kettős megítélés alá estek. Míg a társasági életben és a populáris regiszterben igen népszerűek voltak, az elit irodalom híveinél a jól kidolgozott esztétikai háttér ellenére sem találtak feltétlenül lelkes fogadtatásra.

Bár literátoraink nyilvánvalóan tisztában voltak az érzékeny-klasszikus dallamideál elméleti hátterével, a dallamok populáris énekhagyományra emlékeztető egyszerűségét egy részük nehezen egyeztette össze saját elitizmusával. Annak ellenére tehát, hogy a korabeli szépség- és művészetelméletek kategóriáiból kiindulva elméletben a természetességre törekedő dallamokat kedvelték, és a „szív elérzékenyítésében” elismerték a muzsika hathatóságát,¹⁴⁵ azok az egyszerű dallamok, melyek népies melódiáikkal a korábbi nótahagyomány dallamvilágát idézték meg, tagadhatatlanul 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. Ebből adódnak az olyan furcsaságok, mint például az, hogy a [*Hol lakik kend Húgomasszony*] kezdetű „hegyaljai utcai énekre” Verseghy *Örzsike* címmel írt szöveget,¹⁴⁶ sőt Kazinczy a *Tövisék és Virágok* egyik jegyzetében így dicsérte a *Gassenhauert*: „Nem rosszabb Duetto, mint soka azoknak, mellyeket Fortepiánóink mellett ’s az Operákban hallunk.”¹⁴⁷ Csokonai ugyanezt a dallamot a *Karnyónéban* „híres párisi nótának” nevezte. Akár ironikusan, akár őszintén tette ezt Csokonai, az nyilvánvaló, hogy ebben az esetben a 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, [gyakran] alávaló gondolatoknak, köz néptől költsönzött sajtalanságoknak, motskos eseteknek, és бүдös tréfáknak [...] éneklésére botsátkoznak”,¹⁴⁸ nagyon hasonlóak lehetnek az általuk kívánatosnak és követendőnek tartott érzékeny-klasszikus dallamokhoz.

A zeneileg rendkívül képzett és a zenetörténetben jártas Verseghy például, bár írásaiban a nyugati ideált követve folyamatosan hangoztatta a természetességre törekedő, egyszerű dallamok elsőbbségét, ha azok egyszerűségükben túlságosan hasonlítottak a korabeli magyar popularitás nótavilágához, korántsem örült annyira, mint azt „zeneesztétikai” nézete

¹⁴⁵ „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

¹⁴⁶ A dalt Verseghy kottával együtt a *Magyar Aglájában* jelentette meg. (1806, Buda, 229.) Újra közreadta SZABOLCSI 1979, 194.

¹⁴⁷ KAZINCZY 1998, 329.

¹⁴⁸ VERSEGHY 1793, 44–45.

megkívánta volna. Elméleti tudása, hitvallása és a mindennapok tapasztalata miatt benne feszülő ellentétre mutat a románccal kapcsolatos állásfoglalása is. *Analiticájába* ugyanis változtatás nélkül átvette Rousseau *Dictionnaire de Musique*-jéből a *románc* címszót, mely szerint ennek dallama megkívánja, hogy az „mindenféle díszítéseket nélkülözzön, egyszóval legyen kedves, természetes és népies, és úgy szerkesztett, hogy magától legyen hatásos, művesség segítsége nélkül. 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.”¹⁴⁹ Ez utóbbi kitétel azonban, tudniillik hogy a románcot mindenféle hangszerkíséret nélkül célszerű énekelni, még Rousseau-tól is sok volt Verseghynek, 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. Románcokra példák naponta fordulnak elő énekes játékokban.”¹⁵⁰ Amikor azonban a románcok dallamát nem az egyszerűséget, természetességet követelő esztétikai ideál felől vizsgálta, hanem a gyakran hallott énekes játékokból indult ki, egészen mást mondott. „Ezekben a zenés drámákban [ugyanis], ahogyan ma játsszák őket a színházakban, véleményem szerint az a legsúlyosabb hiba, hogy a daloknak mind szövege, mind dallamai nagyon hasonlítanak azokhoz, amelyeket az utcákon vagy épen a kocsmákban az emberek söpredéke szokott énekelni.”¹⁵¹ Megjegyzendő, hogy a bécsi-osztrák énekes játékok valóban jórészt a népi tündérajátékokból, varázsbóhozatokból és paródiákból nőttek ki, Verseghy párhuzama tehát bizonyos mértékig indokolt. Ugyanakkor, fentebbi, elmarasztaló véleménye ellenére, tudós hazafi volta miatt, és a közönség tetszésének kényszerítő erejére egyszerű dallamai ellenére az első magyar énekes játékot, a *Pikkó herceget* ő is dicsérte, hiszen az „a’ mellett hogy melódias együgyűségével a’ szívre hat, harmóniájával a’ fület is gyönyörködteti.”¹⁵²

Verseghynek a zenére vonatkozó elméletei tehát korántsem voltak homogének. Ha a dalban az érzés egyneműségét fejtegette, akkor a strófikus dallamideált vette példának, ha a klasszikus-humanista poétikák nyomán a rend és mérték fontosságát hangsúlyozta,¹⁵³ akkor a

¹⁴⁹ VERSEGHY 1817/1980, III/7, 788.

¹⁵⁰ VERSEGHY 1817/1980, III/7, 789.

¹⁵¹ VERSEGHY 1817/1980, III/7, 981.

¹⁵² Magyar Hírmondó 1793. V. 24. (Idézi NÉMETH 1987, 22.)

¹⁵³ „Tudván a’ Psychológiából és Aestheticából a’ tökéletes Poéta, hogy [...] a’ Hallgató lelkébe a’ hallásnak szerszámain kell behatni: tudván azt is, hogy valamint a’ szömeket a’ rend, úgy a’ füleket a’ hangmérték

régi, népi dallamokat „mértéktelenségük” miatt még a templomban is elmarasztalta,¹⁵⁴ ha pedig a muzsika hathatóságát emelte ki, akkor Rousseau vagy Sulzer nézeteit recitálta. Sőt, képzett zenészként – a korban egyedülállóan – az érzésettétika felől¹⁵⁵ a barokk affektustant is hevesen támadta.¹⁵⁶ Ez az elméleti sokszínűség korántsem egyedülálló jelenség, hiszen a különböző források kompilálása és felhasználása a saját nézetek kialakítására, illetve azok igazolására általános volt a korban.

Az elit irodalom egyes híveinek (elsősorban Kazinczynak és Versegheynek) az elmarasztaló hozzáállását leszámítva azonban az egyszerű, könnyen megjegyezhető külföldi érzékeny-klasszikus dallamok rendkívül népszerűen voltak. Egyrészt, mivel amellet hogy külföldiek és divatosak voltak, a korabeli esztétikai ideálnak is megfeleltek, másrészt mivel fülbe mászó dallamosságuk elit és populáris regiszterben egyaránt biztosította a költemények terjedését. Költőink dalaik jó részét tehát ilyen népszerű érzékeny-klasszikus dallamokra írták. Így például Verseghe szinte kivétel nélkül minden énekét az osztrák dalirodalom szerzőinek melódiáira írta – ezek általában díszítettebben és bonyolultabbak voltak, mint a fentebb elmarasztalt románcok, vagy az énekes játékok betétdalai –, Révai, Ányos és Szentjóbi Szabó forrásai szintén a korabeli német és osztrák dalalbumok voltak. De az elmaradottabb zenei kultúrhagyományban otthonos Csokonai és Pálczi is ezeket használta, csak lehetőségeik miatt többnyire a dallamok oralitásból egyszerűsödött változatára voltak kénytelenek verseiket megírni.

b) a verbunkos, avagy az érzékeny magyar zenei stílus

Az érzékeny-klasszikus dallamok mellett a 18. század végének másik divatos és jellemző dallamcsoportja a verbunkos zene volt. A 18. században rendkívül népszerű „földrajzi

fölöttébb gyönyörködteti [...] valamint hogy ellenben, mihelyt a' rend vagy mérték megszűnik, az észnek figyelmetessége is a' tárgytól fölötte könnyen elvonathatik.” VERSEGHY 1793, 10.

¹⁵⁴ „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 fajtákat, amelyekből azonban a lelkek megragadására szükséges csaknem valamennyi kellék hiányzik. Magukat a dallamokat is, nem véve tekintetbe egyesek elavult görcsös 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 az éneklő elméjének, akként nem mondanak egyáltalán semmit az ő lelkének a belső rendet és szépséget teljesen nélkülöző dallamok se.” VERSEGHY 1817/1980, III/7, 774.

¹⁵⁵ „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 1817/1980, III/7, 966.

¹⁵⁶ A *Rikóti Mátyás*ban írta: „Jól tud azonkívül a szent énekekhez, / s hogy behathassanak a bűnös lelkekhez, / olly nótákat alkot a verseletekhez, / mellyek külfestést is adnak értelmekhez. / Ha verse a bűnöst pokollal ijeszti, / a szelídebb sípot rendre megrekeszti, / s újjait a fejr hangokra mereszti, / vagy a kellemetlen quintákra függeszti. / Így már a léleknek festi jajgatását, / ki az örök tűznek érzi hasítását, / már az ördögöknek képzi civódását, / kik szemére hányják gonosz vágyódását.” (In: VERSEGHY 1989, 114.) Ld. még VERSEGHY 1817/1980, III/7, 784.

materializmus” elmélete, amely az egyes népek természetének különbségeit a földrajzi, éghajlati tényezők másságából eredeztette, minden területen áthatotta az emberek gondolkodásmódját.¹⁵⁷ Így a nyelvek különbözősége mellett a század közepén a zenére vonatkozóan is megjelent az a nézet, mely szerint az egyes népek dalainak hangvétele és természete összhangban áll az országok klímájával.¹⁵⁸ Csokonai is ezen az antropológiai szemléleten felbuzdulva akart Herder nyomán jellemzést adni a különböző népek dalairól, és ez a szemlélet avatta a verbunkost a magyar lélek megnyilvánulási formájává.

A verbunkos, mely eredetileg katonai toborzótáncként funkcionált, a 19. század elejére a magyar nemzet reprezentáns, speciális 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 énekelt költészetét.¹⁵⁹ 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 zenével társultak.¹⁶⁰

Bár a korai verbunkos dallamok egy része valójában szöveges dallamok hangszeres parafrázisa, 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 ugyanis nem a dallam könnyű énekelhetőségen, hanem a „magyarságon” volt. Az 1790-es évektől, amikor minden területen rendkívül fontossá vált,

¹⁵⁷ „De vannak ám mindenik nyelvben nemzeti tulajdonságok is, mellyek, valamint az emberi természetnek feljebb említett külső különösségei, az égvonástúl, a honi kultúrának garádiccsaitúl 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 környüállások, más-más gondolkodásrendet, észjárás, hajlandóságot és indulatosságot szülnék [...]” VERSEGHY Ferenc: *A tiszta magyarság* (1805). (In: VERSEGHY 1989, 358.)

¹⁵⁸ A Montesquieu-tól származó elméletet a zenére először Grétry vonatkoztatta: „A zenét amolyan hőmérőnek is tekinthetjük, amely megmutatja az egyes népek érzékenységeinek fokát, lakhelyük éghajlata szerint. Minden nép dalai s még inkább énekmódja, 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.” A. E. M. GRÉTRY: *Mémoires ou Essais sur la musique* (1789-1797). (Közli SZABOLCSI 1957, 95.)

¹⁵⁹ A 18-19. századból kéziratban fennmaradt verbunkosok tematikus jegyzékét ld. *A verbunkos kéziratok emlékei. (Tematikus jegyzék).* Közreadja PAPP Géza, MTA Zenetudományi Intézet, Bp., 1999. A 18–19. század fordulóján Bécsben megjelent magyar zenei nyomtatványok bibliográfiáját ld. Alexander WEINMANN: *Magyar muzsika a bécsi zenemű-piacon.* (In: *Magyar zenetörténeti tanulmányok* 1969, 131–141.)

¹⁶⁰ A verbunkos zene egyébként virágkorában, amikor nemzeti romantikánk képviselőjévé vált, hivatalosan is felvette a lírai és a hősi megjelenítés kettős kifejezőmódját. Első, zenéjükkel 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 verbunkos zene volt - ám mindez akkor már a romantika irányultsága alapján. (A verbunkos szerepéről első daljátékainkban és operáinkban lásd még SZABOLCSI 1979, 55–68.)

hogyan bizonyítsuk a magyar nemzet és a magyar nyelv kiválóságát, a 18. század végének hazafiassága 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 ugyanis nagyszerűen kifejezte az érzékeny életérzést, magyarsága pedig nemzetünk ősi méltóságát jelenítette meg. Ezért találta fel benne Csokonai a „méltóságos szépséget”, Berzsenyi pedig az „ideális karaktert”.¹⁶¹

„Nemzeti nótáinknak belső fő bélyegeit” a következőkben látták: „1) Nemes méltóság [...] 2) Komolyság és szemérmes büszkeség [...] 3) Vidám 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, mintha valamelly természetes, tiszta érzésű, ártatlan szívből ömledeznének, melly erőszakot s kényszerítést még nem tanult esmérni.”¹⁶²

Mivel úgy tartották, hogy „a nemzeti tulajdonság kijelentésére a muzsika legalkalmasabb mesterség, – [és] a nemzeti érzéseknek megerősítésére sincsen kedvesebb s fogatosabb eszköz annál,”¹⁶³ a magyar zene felkarolását és terjesztését (gyakran a nyugati dallamokkal szemben) a tudós hazafiak a század végére programszerűen vállalták.¹⁶⁴ Ennek egyik módja, miként azt Mátray 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 nőnemmel, megkedveltetni. – Erre pedig kettő szolgált eszközül: a dallamoknak hangjegyekkel kiadatása s a színpad. Az első folyó századunk elején Csokonai Vitéz Mihály s Verseghy Ferenc kísérték meg. [...] Legtöbbet tett azonban a színpad. Az ezekbe [ti. eredeti magyar népszínművekbe] iktatott magyar népdalok s míveltebb osztálybeliek, kivált a nőnem

¹⁶¹ „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 mozzanatokat és erőfejeleteket, úgy minden szép érzelmeket egyaránt magába foglal.” Berzsenyi Dániel – Gróf Széchenyi Istvánnak és Bárány Wesselényi Miklósnak. Nikla, 1830. február 25. (In: BERZSENYI 1999, 511.)

¹⁶² MÁTRAY 1828/1984, 136.

¹⁶³ MÁTRAY 1828/1984, 132.

¹⁶⁴ „A Játéknak megnyitása jeles muzsika darab volt, és egész folyamatja különösen azt mutatta, hogy Ruzitska Ignác úr, a muzsikának szerzője különösen a Nemzeti érzést a közönségesen ismert, és kedvellett Énekeknek és Tántzoknak nótáihoz közelítő előadással kívánta élesztetni.” *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.

ismeretébe jutottak, magyarok és németek tetszését egyaránt megnyerték, s nem sok időre a budai, pozsonyi, jelenleg pedig bécsi színpadokon is zengenek.”¹⁶⁵

Bár a verbunkos dallamokra való versíráskor a literátorok a magyar zene terjesztésének hazafiúi szándékát hangsúlyozták, ez szétválaszthatatlanul összefonódott azzal, hogy az érzékeny-klasszikus dallamok mellett a verbunkos zene népszerűsége volt az egyik legbiztosabb módja a költemények terjesztésének. Jól mutatja ezt például Csokonai verbunkosra írt [*Ott hol a' Patakotská*]-ja, vagy [*Földiekkal játszó*]-ja, melyek az elkövetkezendő húsz-harminc évben az énekeskönyvek egyik leggyakoribb nótautalásaivá váltak. A literátorok ezért lehetőségük szerint minél többször alkalmazták verbunkos dallamokra verseiket. Gvadányi például a *Nemes Magyar Dámához, és Kis Aszszonyokhoz szolló Verseket* látta el Verbunkos Nótára alkalmazott „Magyar Dall” melléklettel,¹⁶⁶ Verseghy verbunkosra írta a *Bacchus' dicséretét (Borozó Ének)*¹⁶⁷ és *Az elhagyott Leányt*,¹⁶⁸ Csokonai legnépszerűbb énekei a [*Földiekkal játszó*] és az [*Ott, hol a' Patakotska*] voltak, Pálóczi Horváth Ádám, ha tehette friss vagy szomorú magyar nótára írta verseit, a *Hadi és más nevezetes történetek* 1791-es évfolyamában pedig két Magyar Tánc is megjelent stb.¹⁶⁹

A verbunkos dalirodalom, mint hangszeres tánczenére való éneklés nem volt idegen a kortól – tökéletesen illeszkedett az énekelt stilizált táncok világába (menüett, polonaise, mazurka stb). Igaz, bőségesen kolorált volta okoz némi meglepetést, de egy idő után éppen a jellegzetes pontozott ritmika, azaz a hangok határozott hosszú-rövid viszonya miatt segítették a költőket a versújítás során oly fontos „mértékes” versek írásában. Pálóczi 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).”¹⁷⁰ Természetesen a verbunkos dallamok követése kezdetben rendkívül problematikus volt, hiszen ekkor még a popularitás zenekultúráján nevelkedett literátoraink (elsősorban a reformátusok) a korábbi énekköltészeti hagyomány szokása szerint minden zenei hangra külön szótagot akartak írni (illetve írtak), ami gyakran olyan *határozatlan metrumúvá*¹⁷¹ tette az általában változó hosszúságú sorokból álló költeményt, hogy abban már sem a hagyományos ütemhangsúlyos

¹⁶⁵ MÁTRAY 1828/1984, 263–265.

¹⁶⁶ Pozsony és Komárom, 1790

¹⁶⁷ In: *Magyar Hárfa* 1807, I. 10–11. o.

¹⁶⁸ In: *Magyar Hárfa* 1807, II. 4–7. o.

¹⁶⁹ A két Magyar Tánc Kazinczy hagyatékában is megtalálható. (MTAKK K633/V, 198a–200a.) Az egyik közölve van SZABOLCSI-BÓNIS: *Magyar táncok Haydn korából zongorára* (Zeneműkiadó, Bp., 1958, 5. o. 8. sz.), illetve az *Ungarische Tänze für Klavier* (Von Ferenc BÓNIS. Diletto Musicale 662. Doblinger, 1993, 4. sz.) című gyűjteményekben.

¹⁷⁰ HORVÁTH Ádám 1787, in: MVSZ I. 1999, 195.

¹⁷¹ A határozatlan metrumú költeményekről lásd a dolgozat *Csokonai énekelt költészetének prozódiaja* című fejezetét.

verselésre jellemző cezúrák nem voltak benne, sem az új, „mértékes” kívánalmaknak nem felelt meg. Ilyen Pálóczi 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 már inkább nyugat-európai, újmértékes trocheusok írására inspirálta a költőket.

A verbunkos megítélése azonban, az érzékeny-klasszikus dallamokhoz hasonlóan jó ideig korántsem volt egyértelmű. Egyrészt a cigány előadók és ehhez kapcsolódóan az előadásmód esetleges „tartippos” volta keltett egyesekben megütközést, másrészt a tánc lassú és friss részeivel kapcsolatban is eltérő vélemények alakultak ki,¹⁷² sőt azt a sokféleséget, amit Csokonai oly nagyra tartott,¹⁷³ Szép János a „különbféleségeknek egyeztetése” esztétikai elv alapján egyértelműen negatívan ítélte meg. Ő Szerdahelyi György nyomdoki után készült *Aesthetikájában* így jellemezte a magyar táncot: „A' dolgok' külömbfélesége kelletlen, és unalmas lészen, ha csak öszve nem egyeztetik. Mert valamint az egyformaság, és hosszas együgyűség unalmat szerez, úgy az egyetlen külömbféleség, midőn az érzéseket, elmét, és annak képeit ide, 's tova rántogattya, untattya magát. [tovább lábjegyzetben] E' regula ellen hibáznak a' Magyar Tántzosok, kik a' Magyar Tántzban elő forduló külömbféleséghez kívántató egyenlőséget ritkán, vagy soha sem tartják meg; ez keresztbe járja, ama' kerékbe forog, emez másod magával ugrál, midőn amaz párjával csendesen forgolódik; ismét más pedig magányosan közibek ugorván, mind a' két párt félre taszítja: hová kell ennél nagyobb' egyenetlenség? Van a' Magyar Tántzban elegendő külömbféleség, mellyet a' láboknak, 's kezeknek sok féle forgatásik tesznek, hogy tehát ez a külömbféleség 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 unnák nézni; mert szép volna: de a' tántzolók ki-fáradnak. Hibás tudni illyik eb'en is a' Magyar Tántz, hogy ha egyszer el-kezdődik minden nyúgovás, 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 midőn én eg'yet meg szólaltottam, mondván: *mért kíván ötyém uram németnótát?* felele: *mert nehéz a'*

¹⁷² A lassú-friss vita összegzését ld. MÁTRAY 1828/1984, 134–136.

¹⁷³ „Az ilyen Tántzról 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 felszámlálni – csak Ánglustól és Magyarától telik. Jusson eszedbe édes magyarom! a' halhatatlan Kaunitznak ama mondása, hogy nemzeti Karaktere tsak az Ánglusnak és a' Magyaroknak 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.)

magyartáncz. Igen szükséges volna tehát, hogy kik a' Magyar Táncz reguláinak össze-
szedésében foglalatostkodnak, azok köze elegyetendő pauzákra számot tartanának.”¹⁷⁴

A verbunkos hibájának Verseghy is a táncfigurák sokféleségével összefüggésben lévő szabálytalan ritmust tartotta, hiszen ő „az olyan tánczot, 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”,¹⁷⁵ megvetette. Ez a megállapítás nyilvánvalóan nem a verbunkos későbbi, szalonzenévé nemesedett formájára, hanem korai állapotára, illetve a régi magyar énekekkel és táncsal rokonságot tartó ágára vonatkozott.

A magyar nemzethez illő méltóságos karakter kérdése hívta elő az úgynevezett lassú-friss vitát is. Míg íróink egy része a vidámságot is a magyar karakter részének tartotta,¹⁷⁶ másik része a tánczenéhez tartozó Frisset, mint a nemzethez nem illőt, eszmei alapon elutasította, és csak a lassú magyart tartotta ősi, igaz táncnak. „A melly dalban vagy kesergés vagy méltóság nincs, az nem magyar [...] úgy látszik, hogy a mái úgy nevezett magyar muzsikából csak a vág össze a magyar valódi génusszal, melly az úgy nevezett Lassúé; a Frisses pedig, mellynek nemcsak hangjai, de gyűlölt neve is ellenkezik a Lassú méltóságával, nem egyéb mint korcsosítás.”¹⁷⁷ Írta Balla Károly *A magyar nemzeti táncról* című cikkében a Tudományos Gyűjtemény 1823-as évfolyamában. A gyors táncot Csokonai is elkorcsosulásnak, sőt idegen, tót eredetűnek tartotta. Nézete szerint „az igaz MAGYAR TÁNCZ, a' lassú Verbunkos, a' mit boldog emlékü Eleink, kik a' Nemzeti dolgokat korcsosodó unkáiknál jobban kedvelték, szebb és méltóbb kifejezéssel *Nemeses Táncz*nak nevezték. A' mi hiú, szapora és rendetlen tánczunk, melyben asszonyszemélyek is ugrándoznak, ölelkeznek, keringenek, 's kiki magáért és párjáért tánczol, egész formájával megmutatja, hogy tót eredetű, az Ázsiai gravitással és méltósággal átallyában ellenkezik.”¹⁷⁸

A verbunkos „közönséges” előadásmódját, mely a zene verbuváló eredetével, illetve a cigány hegedűjátékosokkal állt összefüggésben,¹⁷⁹ a „csendes gyönyörködtetés” és a

¹⁷⁴ SZÉP János 1794, IV. könyv 1. fejezet, 109–110.

¹⁷⁵ VERSEGHY 1791, XI.

¹⁷⁶ Virág Benedek így kardoskodott a víg karakter mellett: „A' kiket megszólítandasz, intsd meg, hogy lugubritas ne legyen az énekben, 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, harczra 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. 2189. sz.)

¹⁷⁷ 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 kitörő maga el felejtés nélkül. [...] Lehet a kesergésben is édesség.” BALLA Károly: *A magyar nemzeti táncról*. In: Tudományos Gyűjtemény 1823. 07. VII. kötet 85. (In: SÁROSI 2004, 39–40.)

¹⁷⁸ CSOKONAI: *Dorottya*. II. könyv, 32. jegyzet (In: Cs/Költemények 4, 156.)

¹⁷⁹ „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

„méltóság” esztétikai követelménye nevében utasították el általánosan.¹⁸⁰ 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.”¹⁸¹ 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.”¹⁸²

Sokáig nem kis problémát okoztak még a cigány előadók is. A cigányokat illetően Csehy József egy Cherubini opera (*Les deux journées*) meghallgatása után azt írta Kazinczynak, hogy „valljon a mi magyar Színjatszóiink mernek e énekes játékokat adni? Országunkban a muzsika sok ideig elhagyattatásban volt ’s majd nem egészen Czigányok kezére bízva.”¹⁸³ A *Magyar Kurír* egyik hírlapírója pedig az 1822. december 10-i számban fejtegette, hogy „ha már valahára a’ játékszíni mesterségben haladni akarunk, oda magyar Muzsikuskok kellenek ’s olly magyar compositiók is, mellyek a’ nemzeti érzés tulajdonságát lelkesen megillettek. [...] a Magyaroknak mostani első muzsikusa mint hegedűs, sőt nemzeti táncz nótáinkra nézve Compositora is, a leglármázóbb czimbalmosig, Czigány.”¹⁸⁴

Mivel a cigányok kedvelt hangszerét, a hegedűt még a 18. század végén is egyértelműen a duhaj mulatozás erkölcstelen muzsika-szerszámaként tartották számon,¹⁸⁵ a verbunkos tánczenét általában klavírra alkalmazták, amelyek zongoradarabként már a nyugat-európai *Klavierlied* mintájára a társasági szalonélet részévé válhattak. Így fortepiánóra átdolgozva jelentek meg Kossovits és Bengráf *Magyar Táncai*, majd 1823–32 között Ruzitska Ignác

csákóját kába mosolygással, / s megvegyítvén táncát egynehány ugrással, / sarkantyúját veri módos tapsolással.” VERSEGHY Ferenc: *Rikóti Mátyás* (1804). (In: VERSEGHY 1989, 128.)

¹⁸⁰ „Gyönyörűség a’ szépnek az a’ tulajdonsága, melly minket kedves, ’s csendes gyönyörködéssel tartoztat. [...] valami maga színével bennünk eleveneb’ gyönyörködést támaszt, vagy az elmét csudálkozásra, a’ szívet kívánságokra, ’s más nyughatatlanító indulatokra 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 nyugodalmas, és vígságos, ez a’ foganattja, hogy bennünk gyönyörűséget támaszt.” SZÉP 1794, 149–151.

¹⁸¹ CS/Színművek 2, 158.

¹⁸² VERSEGHY 1989, 147. A verbunkos szót Verseghy itt eredeti verbuváló, katonatánc értelemben használja.

¹⁸³ Csehy József – Kazinczynak. Brün, 1807. okt. 9. (In: KAZLEV. 1178. sz.)

¹⁸⁴ In: SÁROSI 2004, 36.

¹⁸⁵ A Pápai Kollégium tanácsa 1803-ban az alábbi magyarázattal utasította el a diákok azon kérelmét, hogy hegedülést tanuljanak: „Ezen Hegedűlésbeli gyakorlás [...] kétség kívül kompániázással lenne összevegytetve, a mihez osztán ugrálás, tántz, borozás, láрма, külömbkülömbféle palykosságok, s más számos excessusok járulnának, mint másutt is, a mi rész szerént tsak erkölts meg-vesztegetéssel [...] eshetne meg.” Idézi SZABOLCSI 1830, 50.

szerkesztésében a *Veszprém Vármegyei Magyar Nóták*, illetve Csokonai is klavírra átdolgozva akarta közreadni Lavotta verbunkosaira tervezett dalsorozatot.

Mindezek ellenére (cigányelőadók, hegedű, „tartippos” előadás) a 19. század elejére-közepére a magyar zenét megtestesítő verbunkos rendkívül népszerű lett.¹⁸⁶ A zongorára alkalmazott zene a szalonélet részévé vált, és a verbunkos dallamok ismerete, a magyar zene felkarolása szinte kötelessége volt a magyar hazafi, művelt-érzékeny embernek. A verbunkos zene ősisége, magyarsága eszméletörténeti szempontból lényegtelen. A kortársak a legnemesebb és a legigazabb magyar zenének tartották, olyan zenének, aminek tökéletessége számukra a kortárs nyugati nemzetekét is felülmúlta.

6. Az érzékeny dallamok szerkezetének hatására megújuló strófa- és sorszerkezetek

a) a gáláns, rokokó énekköltészet formavilága (1750/60–1780)

A hagyományos énekköltészet formái az 1740-50-es évektől kezdve az újabb külföldi, ritmusukban szorosan kötött dallamok elterjedésével, azzal összefüggésben, 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 strófaszerkezetek, illetve eközben azok az egyházi dallamokhoz kötődő strófák is mindinkább elvilágiasodtak, amelyek struktúrája már a 17. században rendkívül változatos volt.¹⁸⁷

Mivel a műzenei gyakorlat hazánkban erősen társadalmi rétegtől, illetve az adott felekezettől függött, az újítás elsősorban a magas zenei képzésben részesülő katolikus szerzetesi és (fő)nemesi réteg érdeme volt: ezen belül pedig főleg Faludi Ferenc és Amade László nevéhez köthető. A Grácban közvetlenül a német gáláns költészet befolyása alatt álló Amade László a tanulóévei során megismert olasz dallamokért éppúgy lelkesedett, mint az

¹⁸⁶ Csak kiegészítésképp jegyzem meg, hogy (a törökhöz hasonlóan) a verbunkos, mint egzotikus zene Nyugat-Európában már az 1780-as évektől rendkívül népszerű volt. Ezt mutatja a Magyar Hírmondóban megjelent alábbi leírás is: „A második nagyobb palotában lévő társaság 6 pár igaz magyar öltözetű táncosokból állott, kiknek is az ő tulajdon nemzetek-féle muzsikáik 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 kedvételését nyilván s felszóval kijelenteni méltóztatának. [...] Sönbrunnban ez alkalmatossággal a magyar katonafogadóknak (verbungusoknak) a táncok is előmutattatott. Ezt pedig a cs. k. testőrztő tiszt urak járták [...]” (*Bécsi víg mulatságok*. In: MAGYAR HÍRMONDÓ 1781. dec. 1./1981, 230–231.)

¹⁸⁷ Ld. PAPP Géza: *Nem Füll tsiklándoztató...* című közleményében az *Imádlak óh Szent Ostya...* kezdetű (*Az Oltári Szentségről*) Amade ének modern átíratát. (Magyar Kórus 1947. október (69.) XVII. évf. 3. füzet, 1304.)

1741-45 között Rómában tartózkodó jezsuita Faludi Ferenc.¹⁸⁸ Amade László nem véletlenül használta a Faludi által kedvelt formákat,¹⁸⁹ hiszen a 18. század elején a német költészet formavilága erősen az olasz pásztor- és zenedráma hatása alatt fejlődött.¹⁹⁰ Amade lelkesedett a zenés színházért, és többször említette, hogy „comoedián” volt.¹⁹¹ Jól mutatja ezt az az 1764-es levele, melyben szövegkönyveket kért egyik Bécsben tartózkodó barátjától: „Kérem! hogy minémő híresebb és nevezetesebb lettek ezen Hólnapokban: Operák vagy Comoediák! olaszull vagy németüll: azon könyvetskékbüll is külgyön”.¹⁹²

Noha a költemények mintájául szolgáló operák és zenés színpadi játékok dallamait mind meghatározni, mind felkutatni igen nehéz, hatásuk mégis kézzelfogható a 18. század közepének lírájában. Kastélyszínházainkban a század végéig több mint félszáz olasz nyelvű operaelőadás került színre,¹⁹³ s az iskolai színjátékokban is ezek mintájára kezdték sűrűn alkalmazni a hangszeres- és énekbetéteket, hiszen egyrészt az áriák nagyon jól illeszkedtek az oktatási céllal készült, de mindinkább elvilágiasodó iskoladramákba, másrészt a leegyszerűsödött dallamvilág lehetővé tette, hogy a külföldi divatos műdalokat és áriákat az *amateur*, de zeneileg igen magasan képzett hazai diákság is elénekelje. A katolikus iskolai színjátszás szoros kapcsolatban lévén a főúri családokkal, első kézből kapta az új, divatos zenét.¹⁹⁴ Természetesen a népi misztériumjátékok nyomán az iskoladramákban a zene addig is jelen volt,¹⁹⁵ de egyrészt Faludi Ferenc fellépéséig a zenés betétekben inkább a populáris magyar dallamvilágot használták,¹⁹⁶ másrészt a tempo- és hangfajjelzések, illetve az *aria*, *duetto* feliratok egyértelműen a divatos operák és zenés pásztorjátékok hatására honosodtak

¹⁸⁸ A Faludi költészetére tett olasz hatásról bővebben lásd KOLTAY-KASTNER Jenő: *Faludi Ferenc olasz versformái*. (ItK 1924, 19–27.)

¹⁸⁹ Például Faludi *Fortuna szekerén okosan ül*... (Forgandó szerencse) és Amade *Szerelem, gyötrellem hol együtt jár*... kezdetű énekének formája és verselése megegyezik.

¹⁹⁰ Lásd KASTNER Jenő: *Amade gáláns versei*. (Egyetemes Philológiai Közlöny 1922, 55–58.)

¹⁹¹ „Tegnap úgy mint szombathon, az Ország maga Házánál Comoediát tartott a’ hol csak mink Gavallérok és az Dámák völtunk, tartott ötöd fél óráigh.” *Amade levele anyjának*. Grác, 1725. febr. 10. (MTAKK M. Irod. Lev. 4r. 187/1, 32.)

„Der Bischoff von Vätzen, der hatt musique academie gehalten; und auch darzu Inwitieret worden; aber! mein passion wahr es nicht.” Írta 1747. július 22-i levelében a váci püspök Collegium Musicumáról. (MTAKK M. Irod. Lev. 4r. 187/2, 232.)

¹⁹² MTAKK M. Irod. Lev. 4r. 187/3, 488.

¹⁹³ Ld. STAUD 1963/64

¹⁹⁴ Az Eszterházy család a soproni jezsuitáknak gyakran adta kölcsön egy-egy előadáshoz a zenekarát, és a legfrissebb operalibrettók is kéznél voltak, hiszen az operarajongó Eszterházy hercegek rendszeresen hazaküldték az olasz és francia szövegkönyveket. Az Eszterházyak színházi életéről bővebben ld. HORÁNYI 1959. A győri gimnázium 18. századi zenei neveléséről ld. BÁRDOS 2007, 141–206.

¹⁹⁵ A zene szerepéről az iskoladramákban ld. GUPCSÓ Ágnes: *Zene és színház - egyházi és világi elemek együttélése*. (In: *A magyar színjáték honi és európai gyökerei*. Szerk. DEMETER Júlia, Miskolci Egyetemi Kiadó, 2003, 204–211.)

¹⁹⁶ Ld. MURÁNYI Róbert Árpád: *Két XVIII. századi iskoladráma dallamai*. (In: *Zenetudományi Tanulmányok II.*, Bp., 1954, 501–507.)

meg.¹⁹⁷ Ám hangsúlyozni kell, hogy az *ária* és *duetto* elnevezés még mind Faludinál, mind Amadénél a korabeli műfaj elnevezési szokások szerint (strófikus szólódal=ária) az *ének* ama kategóriájába tartozott, mely elsősorban a nyugati műzenére írt szövegműfajt jelölte. A későbbi dal-fogalmat, mely az érzékeny stílus egyik legkedveltebb műfajává vált, még nem használták.

A gáláns, rokokó énekköltészet azonban az új, ritmusában kötött dallamokra való írásmód mellett is még csak átmenetet képezett a hagyományos énekköltészet és az érzékeny énekelt dalköltészet között, mivel dallamhasználatát tekintve egyértelműen a régebbi énekköltészethez kapcsolódott. 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 divatnak megfelelően a mintaadó nyugat-európai dallamok többsége páratlan lüktetésű volt,¹⁹⁸ a költemények sorai leggyakrabban 3+maradék osztásúak. Hangsúlyozandó azonban, hogy Amade és Faludi forma- és metrumújításai még korántsem a magyar líra tudatos megújításának szándékával történtek, hanem sokkal inkább a mintaadó rokokó-érzékeny dallamok új formavilágának követéséből származtak. Erre utalnak többek között a literátorok olasz és francia nyelvű énekgyakorlatai is. Az újabb ritmusokkal ugyanis mindketten a dallamokhoz tartozó eredeti nyelven is próbálkoztak.¹⁹⁹ Amadénak például fennmaradt egy Metastasiót imitáló dala,²⁰⁰ Faludinak pedig olasz énekei mellett négy olyan francia nyelvű éneke, melyeket a Révai utáni Faludi kiadások rendre elhagytak,²⁰¹ mivel Batsányi szerint „azok, valóságos frantzia eredetűek lévén, Párizsban is elég ismeretesek, a’ mint ezt a kiadó saját tapasztalásából tudgya, ’s tellyes bátorsággal állíthattya”.²⁰²

¹⁹⁷ 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 / Szíves 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...*).”

¹⁹⁸ „Sött hogy a’ Paloták zöngöttek, és porzottak is a’ muzsikátul, és tánczosoktól, vigan beszéllette. De talán a’ Napnyugotti három fertályos Tactusnak nagyobb kelete volt, mint sem a’ napkeletinek.” *Amade László levele* (1754). In: MTAKK M. Irod. Lev. 4r. 187/3, 376.

¹⁹⁹ Faludi idegen nyelvű verseiről ld. KOLTAY-KASTNER Jenő: *Faludi Ferenc idegen nyelvű versei és jegyzetei*. (Filológiai Közlöny 1959, 129-142.)

²⁰⁰ MTAKK Ms 5077/16. (In: MTAKK Ms 5077/12-21. Amade László irataiból.) Első két strófáját közölte GÁLOS Rezső: *Erdélyi hangversenyek a XVIII. században*. (In: Zenetudományi Tanulmányok II, Bp., 1954, 497.)

²⁰¹ *Faludi Ferenc költeményes maradványai*. Egybe szedte, s előbeszédekkel és szükséges oktatásokkal meg bővítve közrebocsajtotta Révai Miklós. I-II. Győr, Strajbig, 1786–1787. II. Megjobbított kiadás: Pozsony, Landerer, 1787.

²⁰² BATSÁNYI János: *Faludi Ferentz versei*. (Pest, 1824, 157.)

Bár az Amade és Faludi által követett melódiákból csak néhányat lehet felkutatni, az ezekből is eltűnik, hogy a mintaadó dallamok szerkezetüket tekintve alapvetően két nagyobb csoportra oszthatók. Az egyikbe azok a „tipikus rokokó” dallamok tartoznak, amelyek a (többnyire apró) motívumok ismétlése helyett inkább még azok szekvenciáival és variációval élnek. Így ha nagyszerkezetük a zenei dalműfajnak megfelelően tartalmaz is ismétlést (AAB, ABA, AABC stb.), a belső felépítésük sokkal apróbb formákból épül fel, mint az majd a század végi érzékeny-klasszikus dallamokra jellemző lesz. Ilyen például Amade *Árván sirván szívemet kedvemet....*, *Én angyalkám, szépadárkám....*, *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 vagy 4+4-es ütemekből állnak) és gyakran ismétlődő motívumaikkal már az érzékeny-klasszikus stílus felé közelítenek. Ilyen többek között Faludi *Phillise és Tavaszi üdő* című éneke, vagy Amade *Ah már egyszer engeszteld meg...* kezdetű éneke. Ezek a szerkezeti különbségek valószínűleg a dalok eredetéből származnak: az előbbi inkább az olasz, francia dallamosság, az utóbbi a német dalforma jellemzője volt.

Amade *Árván sirván szívemet kedvemet....* kezdetű énekének AAB szerkezetű dallama szigorú értelemben nem tartalmaz ismétlést. Le- és felhajló apró dallamívei, variációsan ismételt motívumai mégis tökéletesen kiegyensúlyozott melódiát képeznek.²⁰³ Érdemes megjegyezni, hogy Pálóczi 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 szerént változtattatnak 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 kedvemet veszttem epeszttem vígságimat. Senki nincs ki helyettem mellettem szánná vagy bánná aggságimat* s a t.”²⁰⁴ Pálóczi tehát nemcsak formai, de verstani szempontból is fontosnak tartotta az ének újszerűségét, amiben a hagyományos ütemhangsúlyos tagolás mellett trocheusi verslábak is megjelennek. Ez nyilvánvalóan a 6/8-os ütemmutató, illetve a dallamritmus következménye. Míg ugyanis az egy-egy ütemen belüli ♩ trocheusok írására inspirálta Amadét, addig az ütemhatárok hangsúlyos osztásává tették a szöveget. Az

²⁰³ Szabolcsi Bence megkapóan, így jellemezte a dallamot: „figyeljük meg, hogyan egyensúlyozzák ki egymást magasabb és mélyebb regiszter, aláhajló és fellendülő dallamívek s mindenekelőtt hogyan ringatják ezek a melodikus hullámvonalak a sorok apróra fāragott, rímjátékos ornamentikáját, a raffináltan csiszolt kis sor-izületeket. Egyik sem vész el, egyik sem töredezik darabokra [...]. S mégis, milyen egységes, nyugodtan áramló dallamvonal ringatja-csilllogtatja ezeket az aprólékos ornamenteket!” (SZABOLCSI 1930, 82.)

²⁰⁴ HORVÁTH Ádám 1787, in: MVSZ I. 1999, 193–194.

ütemhangsúlyos tagolás ütemeken belüli szótagszáma (4+6, 5+4) egyértelműen a dallamhangok mennyiségétől függ (ennél az éneknél egy hangra mindig egy szótagot vett Amade). A dallamot (a jelzett ismétléssel együtt) Bartha Dénes forráskiadása nyomán a sárospataki Kulcsár-melodiáriumból vettem,²⁰⁵ a szövegritmusnak leginkább megfelelő 6/8-os ritmizálásban, G-kulcsba átírva. A szöveget a dallamhoz tartozó szótagszám miatt, mely a 2004-es Amade szövegkiadástól²⁰⁶ két helyen eltér, szintén ebből hoztam.

Amade László: Árván sírván...



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		

Faludi *Clorindájának* 3+2-es ütemhangsúlyos osztását, illetve az azokon belül előforduló trocheusokat szintén a mintaadó rokokó dallam gagliarda ritmusa inspirálhatta. Az előjegyzés, ütemmutató és kulcs nélkül, primitív ritmizálásban lejegyzett dallam (mely egyébként már inkább páros lüktetésen alapuló ütemhangsúlyos metrizálást sugatt) egy 18. század végi *Világi énekek* címet viselő kéziratos gyűjteményben található.²⁰⁷ Az ének szövegét az 1985-ös Faludi kiadás alapján írtam a dallam alá.²⁰⁸

²⁰⁵ BARTHA 1935, 101. sz. [Kulcsár-melodiárium (1775–1785). (Sp. Kt. 1770. 54. o.) Ötsoros vonalrendszerben, altkulcsban lejegyzett dallam, finalis a 3. vonalközben.]

²⁰⁶ AMADE 2004, 156. sz.

²⁰⁷ Lelőhely: OSZK Kézirattár, Analekta 10. 357 (7a oldal)

²⁰⁸ FALUDI 1985, 53–55.

Faludi: Clorinda



Szöveg	Dallam
5a	a
5b	a
5b	b
4c	B _{2v}
5a	c
5d	d
5d	b
4c	e

Ugyanilyen miniatűr, tipikus rokokó dallama van a szövegritmusnak megfelelően szintén leginkább 6/8-ban ritmizálható *Élly vigan már, Nem köllesz már...* kezdetű Amade-éneknek is.²⁰⁹ A 4 és 6 szótagú sorok 3+1, illetve 3+3 tagolását ebben az esetben is az ütemhatárok cezúrája magyarázza. A dallamot Bartha Dénes forráskiadása alapján a Kulcsár-melodiáriumból,²¹⁰ a szöveget a 2004-es Amade kiadásból vettem.²¹¹

Amade: Élly vigan már...



Szöveg		Dallam	
4a	A	a	A
4a		a _v	
6b	B	b	B
6b		b _{3v}	
4a	A	c	A _v
4a		a _{vv}	

Faludi *Tavaszi üdő* című éneke még mindig a páratlan lüktetésű, trocheusi verslábakat is imitáló „gagliarda éneksoporthoz” tartozik. Az 5-ös sorok 3+2-es osztását, illetve a bennük itt-ott felbukkanó trocheusokat ebben az esetben is nyilvánvalóan a mintaadó dallam ritmusa inspirálta. A dallam Verseghy *Parnasszusában* található (Verseghy aprózó 3/8-os ütemmutatóját meghagytam, csak a szoprán kulcsot cseréltem G-re),²¹² a szöveget pedig az 1985-ös Faludi kiadás szerint közlöm.

²⁰⁹ A dallam a korabeli „A D C B-nóta” távoli rokon dallama, strófaképletük megegyezik. (Az „A B C D-nóta” kritikai forráskiadását lásd KÖZKÖLTÉSZET 2, 2006, 2. sz.) Ugyanakkor Amade saját „A B C-nótáját” (AMADE 2004, 112. sz.) bizonyosan más dallamra írta, mivel az szótagszámban különbözik az [*Élly vigan már*] sorainak felépítésétől.

²¹⁰ BARTHA 1935, 68. sz. [Kulcsár-melodiárium (1775–1785). (Sp. Kt. 1770. 41. o.) Ötsoros vonalrendszerben, altkulcsban lejegyzett dallam, finalis a 2. vonalon.]

²¹¹ AMADE 2004, 137. sz.

²¹² VERSEGHY 1781, I. Rész 4. Ének (10. o.)

Faludi: Tavaszi üdö



Szöveg	Dallam	
5a	a	A
5a	a	
(5) 6b	b	B
4c	c	
5d	b _v	C
5d	b _v	
5b	d	D
4c	e	

Inkább a németes dallamtípust képviseli az AABC szerkezetű *Én anyalkám, szép madárkám...* kezdetű Amade-ének, melynek autográf kottalejegyzése is megmaradt.²¹³ A dallamot Szabolcsi Bence átíratában,²¹⁴ a szöveget pedig a 2004-es Amade kiadás alapján közlöm.²¹⁵

Amade: Én anyalkám...



Szöveg	Dallam	
4a	a	A
4a		
7b	b	A
4c	a	
4c	a	B
7b	b	
4d	c	B
4d	c	
8d	c _{2v}	C
3e	d	
3e	d	C
7e	e	

Szintén inkább a németes daltípust képviseli Amade *Tovább nem tűrhetem...* 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 egyértelműen megmagyarázza az alapvetően kétszer 6+6+6 sorból álló szövegstrófabá beékelődő 3+3-as sorbetoldást. Az Amade szövegkiadásban *Filéno és Dóris versengései* címet viselő²¹⁶ ének dallama Verseggy Ferenc *Parnasszusának* IV. részében (a szerző

²¹³ A kéziratlapot a bösi kastély kézirtárában Gálos Rezső találta meg (ld. GÁLOS Rezső: *Amade László kiadatlan versei*. ItK 1936, 76.), ma az MTAKK-ban van az Ms 4866/154. jelzet alatt.

²¹⁴ SZABOLCSI Bence: *A kuruc világ dalairól*. (Énekszó 1937. március 5. IV. évf. 5. szám 423.)

²¹⁵ AMADE 2004, 39. sz.

²¹⁶ AMADE 2004, 159. sz.

nevének említése nélkül) *Ki-adó Vers* címen található.²¹⁷ A dallamot tehát Verseghtől közlöm (annyi változtatással, hogy a szoprán kulcsot G-re cseréltem), a szöveget pedig a 2004-es Amade kiadásból vettem, mely egy szóban eltér a Verseghy által lejegyzettől.

Amade: Tovább nem tűrhetem...



Szöveg	Dallam	
6a	a	A
6a	b	
6a	c	b
6b	a	A
6b	b	
3c	d	c
3c	d ₃	
6d	c	b

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.²¹⁸ A 18. század közepén-végén divatos páratlan lüktetésben, a szöveghez leginkább illő ritmizálásban értelmezve írtam át mai kottaképre. A szöveget a 2004-es Amade kiadás szerint párosítottam a dallamhoz.²¹⁹

Amade: Ah már egyszer engeszteld meg...



Szöveg	Dallam	
(8+6) 14a	a+b	A
(8+6) 14a	a+b	
8b	c	b
8b	c	b
8b	a	A
6b	b	

Végül a legnépszerűbb, illetve még a 19. század elején is közismert Faludi ének a *Phyllis* volt, mely 87878787 / ababcdcd szerkezetével már túlmutat a gáláns-rokokó költészet formavilágán, hiszen a 8-as és 7-es sorok különböző váltakozásából álló strófák a századvégi érzékeny dalköltészet egyik legadekvátabb kifejezési formájává váltak. A szöveg sokféle dallammal maradt fenn, hiszen ennek a strófaformának a 18. század végére tucatnyi

²¹⁷ VERSEGHY 1781, 108. o. (IV. Rész 16. Ének)

²¹⁸ BARTHA 1935, 140. sz. Zemplényi-kézirat (1775–1785), magántulajdon. Kilencsoros vonalrendszerbe, kulcs és előjegyzés nélkül, kezdetleges ritmizálással lejegyzett két szólam (tervezett kóruspartitúra), finalis az 5. vonalközben.

²¹⁹ AMADE 2004, 8. sz.

dallammintáját ismerték. Verseghy csak a *Parnasszusban* például három különböző dallamhoz utalja a verset.²²⁰ Ebből kettő AABA, egy AABC szerkezetű. Pálóczi Horváth Ádámnál (ÖÉ 117. sz.), illetve egy 19. század eleji *Kottás énekeskönyvben*²²¹ szintén AABA dallammal társul a szöveg. Alább a nehezebb hozzáférhetőség miatt példa gyanánt a *Kottás énekeskönyv* dallamát közlöm Faludi szövegével.²²²

Faludi: Phillisz

Szöveg	Dallam	
8a	a	A
7b	b	
8a	a	A
7b	b	
8a	c	B
7b	c _v	
8a	d	A _v
7b	b	

b) az érzékeny énekelt dalköltészet formái

Az 1780-as évektől datálható érzékeny (énekelt) dalköltészetet forma és szerkezet szempontjából alapvetően két csoportra oszthatjuk. Az egyikbe a strófikus dallamokat követő strófikus dalok („meghatározott sorú versek”), a másikba pedig a végigkomponált dalokat követő költemények tartoznak („határozatlan sorú versek”). Ez utóbbiakat, a zenetörténeti terminus technikust 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 nevezetnek 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 verstetnek 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

²²⁰ VERSEGHY 1781, 5. o. 18. o.

²²¹ Lelőhely: MTAKK RUI 4r. 406. (8. sz.)

²²² FALUDI 1985, 80–82.

nints; hanem az első verstől fogva az utolsóig, szüntelen való változások között folynak le a sorok.”²²³

A végigkomponált dalok azonban nem voltak túl jellemzőek és kedveltek, hiszen az énekek népszerűségét nem utolsó sorban a strófikus formák, illetve az ezekhez tartozó dallamok biztosították. Bár a végigkomponált dalok valószínűleg kivétel nélkül dallamra íródtak, egyedi szerkezeti felépítésük miatt kottájuk nem nagyon maradt fenn. A szövegek, a dallamokhoz hasonlóan, a szabálytalan strófaforma miatt szintén nehezebben terjedtek. Végigkomponált formában készült például Csokonainak a *Zöld Ferentz, kék Ferentz, T[óth] Ferenc...* (56.) kezdetű paródisztikus verse, vagy az *Egy kétségbe esett Maga Gyilkosa*. (30.) Mivel ezeknek a dallama is fennmaradt (igaz csak egy-egy példányban), a szerkezeti összevetés világossá teszi, hogy a prozódia mellett a költemények kis- és nagyformáját is a dallam befolyásolta.

Mivel néhány kivételes példától eltekintve a végigkomponált dalok melódiája elveszett, ráadásul az érzékeny dalköltészet idealizált műfaji kíváncsiságaitól sem tesz eleget ez a forma (egyszerű helyett bonyolult és követhetelen felépítésűek), a következőkben az érzékeny dalköltészet tipikus formáit, azaz a strófikus dalok szerkeztét, illetve a dallamoknak ezekre tett hatását mutatom meg.

A strófikus énekeknél a 18. század végén egyrészt a Faludi Ferenc és Amade László által megújított magyar nyelvű líra formakészletét alkalmazták tovább, másrészt az ettől csak kis mértékben eltérő újabb nyugati dallamok szerkeztét követték, illetve a szintén a nyugati melódiák hatására már korábban megújult egyházi strófaszerkezeteket tekintették mintának. Mivel a IV. fejezetben Csokonai dalainál egyenként összevetem szöveg és dallam szerkeztét, alább csak néhány példában szemléltetem, hogy egyrészt mennyire kontinuos volt az Amade-féle rokokó formahagyomány, másrészt, 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, sőt tudós hazafi identitásának megfelelően néhányan, mint például Kreskay Imre is, a korabeli nyugat-európai dallamvilág helyett inkább azokra a „régibbi” magyar énekformákra írták énekeiket, mely ugyan a század közepétől a nyugat-európai dallamosság hatására erősen átalakult, de nyilvánvalóan „magyarabb” volt, mint a divatos német jambusdallamok. Ilyen volt például az a 667667667...7 egyházi dallamvilágból jól ismert rondóforma, melyet

²²³ CSOKONAI: [*A' Magyar Prosodiáról*] (1799). (In: *CS/Tanulmányok* 2002, 25.)

Kreskay olyannyira kedvelt, hogy nemcsak a *Magyar Eklógát*²²⁴ írta abban, de Metastasiót, sőt az ókori latin epigrammákat is leginkább így fordította.²²⁵

Hogy a 6 szótagból álló sorok mennyire nem kizárólag a magyar hagyományban voltak megtalálhatók illetve, hogy oda elsősorban a nyugat-európai dallam- és strófaformákon keresztül kerültek be, jól mutatja Szentjóni Szabó László *Fakadj piros rózsa fakadj tsendesen...*²²⁶ kezdetű éneke, mely a 18. század végének egyik legnépszerűbb darabja volt. A dal Adolf Overbeck *Der Knabe an ein Veilchen* című versének a fordítása, amit a korban több német zeneszerző is megzenésített. Egyrészt a strófák szerkezete, másrészt a fennmaradt melodiáriumok dallamlejegyzései szerint Szentjóni ebben az esetben bizonyíthatóan a Christ Rheineck-féle megzenésítés (megjelent 1780-ban)²²⁷ után dolgozott. Rheineck dallamának az oralitásban egyszerűsödött változatát (az A rész tulajdonképpen ugyanaz, a B eltér az eredetitől) a Pataki énekkar dallamtára (1817–1828)²²⁸ és Tóth István énekeskönyve (1832–1843)²²⁹ őrizte meg.²³⁰

Ebben az esetben érdemes összevetni a magyar és a német strófaformát egymással, illetve Rheineck dallamának szerkezetével. Szentjóni fordítása ugyanis némileg eltér a német eredetitől. Egyrészt a rímelésben az első négy sort összevonta, másrészt az utolsó előtti sor szótagszáma 5 helyett mindig 6, azaz végig következetesen eltér Overbeckétől. Tehát míg Overbecknél a strófa szerkezete [65656655 /ababccdd], addig Szentjóninál [11(6+5) 11(6+5) 6 6 6 5 /aabbcc]. Erre Rheineck AABA_(v) formájú megzenésítése ad magyarázatot, mely a szövegstrófa AABC szerkezetét nem követte szolgáian, hanem helyette az érzékeny-klasszikus dallamok „tipikus” AABA formáját alkalmazta. Igaz ugyan, hogy a vers rövidebb szövegsora miatt a visszatérés motívumát egyetlen hanggal ő is megrövidítette, de a dallamszerkezet ilyen „finomságai” a szóbeli terjedés során gyakran elvesztek-elvesznek, miként nyilvánvalóan ebben az esetben is történt. Szentjóni valószínűleg maga is hallomásból ismerte a dalt, azért követte szerkezetében inkább a dallam „kisimult, leegyszerűsödött” formáját, mint a német szövegét. Az első, illetve második két sor összevonására szintén a dallamra való szövegírás adhat magyarázatot, hiszen az énekköltészetben rím hiányában

²²⁴ OSZK Oct. Hung. 757, 44–47 (1789, autográf)

²²⁵ OSZK 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 magyarázott.

²²⁶ Címe: *A' Czenczi rózsája*. Szövegét ld. SZENTJÓNI SZABÓ 2001, 3. sz.

²²⁷ In: FRIEDLAENDER 1970, 189.

²²⁸ Sp. Kt. 1759. Mf: MTAK 1482/II. (Stoll 667.) – 12. o.

²²⁹ MTAKK RUI 8r. 63. (Stoll 786.) – I/35. sz. 19. o.

²³⁰ Ezek mellett még a Szentgyörgyi István-énekeskönyvben (1815, MTAK RUI 8r. 124. 68. o.) megtalálható az ének basszus szólama (a dallama viszont nincs benne).

bevett szokás volt a sorok ilyentén összevonása. Alább Rheineck eredeti megzenésítését és Tóth István énekeskönyvének kottáját közlöm.

Der Knabe an ein Veilchen
Overbeck

Blühe, 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!

Blühe, 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!

Szöveg	Dallam
6a	A
5b	
6a	A
5b	
6c	B
6c	
6d	A _v
5d	

A „régi magyar” dalhagyomány formakészlete mellett bizonyos változásokkal a rokokó strófaszervezetek és dallamok is tovább éltek, sőt a szerelmi kettősökben a század végén is igen kedvelték az apróra tördelt sorokat. A rokokóból az érzékeny típus felé való átmenetet képviselik például Mészáros Ignác dalbetétei vagy Ányos Pál *Ím koporsód ajtajánál...* kezdetű érzékeny éneke. Bár Mészáros Ignác Kartigámja D. Ch. Walther *Der unvergleichlich-schönen Türckin wundersame Lebens- und Liebes-Geschichte* című, 1723-ban kiadott regényének a magyarítása, a benne található költeményeket Mészáros mind tartalmilag, mind formailag meglehetősen szabadon fordította.²³¹ Mivel a formai átdolgozás oka a szöveg dallamhoz való illesztése lehetett, ebben az esetben eltekinthetünk a német költemény eredeti

²³¹ A Kartigám dalbetétjeinek mintájául szolgáló német verseket lásd MAY István: *A Kartigám dalbetétei*. (ItK 1968/4, 437–442.)

szerkezetétől, hiszen a fordítás ellenére a magyar dalbetétek szerkezetét inkább a dallamforma határozta meg. A dalbetétek közül a *Tenger búknak közepette...* és a *Ne kételkedj szavaimban...* kezdetűek alapvetően hangsúlyos ütemezésű, ám ugyanakkor már gyakran trocheusi lejtésű 8-as és 7-es sorokból építkeznek. Ám annak ellenére, hogy ezek nagyszerkezetükben már az érzékeny, periodusokból építkező dallamokat idézik (AABC, AABBV_c – ez utóbbi valójában egy kibővült szapphikus strófa), belső szekvenciáikkal, ismétléseikkel még a rokokó hagyományra mutatnak.

Mészáros Ignác: Tenger búknak közepette...

Szöveg	Dallam	
8a	a	A
7b	a ⁵	
8a	a	A
7b	a ⁵	
7c	b	B
4d	c	
4d	c ₂	C
7c	d	

Mészáros Ignác: Ne kételkedj szavaimban...

Szöveg	Dallam	
8a	a	A
7b	b	
8a	a	A
7b	b	
7c	c	B
8d	d	
8d	d ₂	B _v
7c	c _{5v}	
7c	b	c

Szintén ilyen átmeneti típust képvisel Ányos Pál *Ím koporsód ajtajánál...* kezdetű éneke,²³² amiben a költő egyrészt a strófa első részében a rímek elhagyásával összevonta sorokat, másrészt a második felében lévőket tovább tördelte. Ezek a technikák pedig

²³² ÁNYOS 1984, 126.

egyértelműen a korábbi rokokó énekköltészetéhez kapcsolódnak. Ányos énekének Dallamát Tóth István-énekeskönyvében,²³³ a Szárosi-Járdánházi-melodiáriumban²³⁴ és az 1798-as Pataki melodiáriumban²³⁵ található.²³⁶ Mivel Csokonai valószínűleg Ányos énekét követve erre a dallamra írta a *Czindery' sírja felett* című versét, a dallamot és a szerkezeti leírást lásd Csokonai énekénél. (Melléklet 25. szám)

Ugyanez az átmeneti jelleg határozza meg az *O melly nehéz tsendes szivre...* kezdetű éneket, melly Verseghy *Parnasszusának* Egyelített Szerzései között található (IV/4. ének). (Az ének szerzőjét még nem sikerült azonosítani.) Ez tulajdonképpen 8-as és 6-os sorokból építkezik, de a hatosokat a dallam belső íveinek, szekvenciáinak megfelelően kétszer is 3+3-ra tagolja.

Verseghy: Gyanúságnak Terhe

Szöveg	Dallam	
8x	a	A
6a	a _v	
8x	a	A
6a	a _v	
8b	b	B
8b	b	
3c	c	c
3c	c	
8d	a	A _v
8d	a	
3e	c	c
3e	c	
6f	a _{vv}	A _{vv}
6f	a _{vv}	

A rokokó és a „magyar hagyomány” strófatípusai mellett azonban az érzékeny énekelt dalköltészet legtipikusabb formái a 18. század végére a 8-as és 7-es sorok különféle váltakozásából álló strófák lettek, amire egyértelműen az apróbb ívekből, szekvenciákból épülő rokokó dallamok helyében lépő újabb, klasszikus dallamok 4+4 ütemből álló periodikus szerkesztése inspirálta a dalköltőket. A 8-as és 7-es sorok különböző variálását általában a dallamszerkezet, illetve ezen belül a dallam hangjainak száma határozta meg. Földi János megfogalmazása szerint: „A hét, és jelesben , a nyolc szótagos Versek, amelyek az apróbb

²³³ Tóth István: *Áriák és Dallok* (1832-43). MTAKK RUI 8r. 63. (Stoll 786.) – I/72. sz. 120. o.

²³⁴ 1789–1792-ből. Sp. Kt. 513. (Stoll 375.) – 63. o. Az ének *tenor és basszus* szólama van lejegyezve, alatta a vers első strófája olvasható.

²³⁵ Sp. Kt. 514. Mf: MTAK 113/V. – Az ének dallama (*tenor*) a kézirat 237. oldalán, *discant* szólama pedig a 162. oldalon található, sorkezdettel a kotta fölött.

²³⁶ A dallam forrásairól lásd még BARTHA 1935, 126. sz.

Énekekben és Dalokban leginkább előfordulnak [...] a két Rendekek egymás között való külön-különféle változatásaikkal, a legszebb Dalokat 's Énekeket formálják (kivált a Szökő és Perge versekben). [...] E' szerint 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.²³⁷ A strófaforma népszerűségét biztosította az is, hogy tetszés szerint többféle dallamra lehetett énekelni, hiszen ennek a 18. század végén már rengeteg dallammintája volt (éppúgy, mint két-háromszáz évvel korábban a balassi-strófának). Pálóczi 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 cadentiával szepíttessen.”²³⁸

A forma népszerűségét jól mutatja, hogy Révai Miklós a *Szerellem Nyájaskodási* című kötetének nemcsak a „Többnyire Német 's Frantz Énekesek után” írt harmadik részét fordította a nyugat-európai mintát (is) követő 8787 /abab formában, de a „Többnyire Deák 's Görög Énekesek után” készített második részben is könnyen énekelhető 8787 /abab strófaszerkezetek (pl. *A' Lutza' szépsége, A' szökevény Kupidó*), illetve más divatos énekformák (a *Szerető kívánság* például 884466 /aabbcc) keverednek szapphói és egyéb antik strófákkal.

Mivel Csokonai énekelt dalainak jó része is 8-as és 7-es sorok váltakozásából áll, és a IV. fejezetben az egyes darabok szerkezeti elemzésénél jól látható szöveg- és dallamforma összefüggése, most csak Szentjóni Szabó Lászlónak *A' sir-halom* című, [*Piros rózsá boltozatok*]²³⁹ dalában vetem össze szöveg és dallam felépítését. A korban rendkívül népszerű ének dallamát Arany János népdalgyűjteménye őrizte meg (II/21.).

21. Szentjóni Szabó László.

Szöveg	Dallam	
8a	a	A
8a	b	
7b	c	b
8c	d	C
8c	e	
7b	c	b

²³⁷ FÖLDI 1790, in: MVSZ I. 1999, 301. 303.

²³⁸ HORVÁTH Ádám 1794, in: MVSZ. I. 1999, 331.

²³⁹ SZENTJÓBI SZABÓ 2001, 11. sz.

II. 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 multságokban. Mindössze a németben megszokott ritmust magyar nyelven kapták most s ily módon öszhangolhatták hazafiságuk és ízlésük követelményeit.”²⁴⁰

1. Elöljáróban

A 18. század végén a nyelv-és ízlésfejlesztés szándékával megindult, 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.²⁴¹ 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 kitértek(nek) arra, hogy a versújítás korában literátoraink a prozódiaát illetően, ilyen-olyan összefüggésben gyakran hivatkoztak a muzsikára,²⁴² ebben a kontextusban a versújítás miértjét és mikéntjét nem vizsgálták mélyebben. Ezt a hiányosságot szeretném pótolni, amikor az énekelt dalok metrikáját és a versújítás korabeli reflexióit együttesen szemügyre véve a 18. század végi elit énekelt költészetben a Ráday-nemnek is nevezett kétszeres (rímes-mértékes) verselés egyik gyakorlati, inspiráló hátterére mutatok rá.

Kiindulópontom egyrészt az énekek prozódiai elemzése, másrészt a kétszeres vers korabeli jelentésrétegeinek megragadása volt. E kettős módszert alkalmazva előtűnik, hogy a nyugat-európai hangsúlyváltó versrendszer magyar formáját, illetve az ezzel szoros

²⁴⁰ NÉGYESY 1892, 231.

²⁴¹ KECSKÉS András: *Hagyományörző és hagyományteremtő törekvések a versújítás korában.* (In: *Folytonosság vagy fordulat? (A felvilágosodás korának időszéri kérdései).* Szerk. DEBRECZENI Attila, Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó, 1996, 206–277.)

²⁴² Vö. „a nyugat-európai formákat első híveik a szöveg és dallam egyeztetésének igényével alkalmazták” OROSZ 1980, 140.

kapcsolatban lévő kétszeres verselési rendszer kialakulását a nyugat-európai nyelvekhez hasonlóan - többek között - a metrikus zene használata, azaz a 18. századi énekelt dalköltészet segítette elő.²⁴³ A következőkben tehát a 18. század közepétől fokozatosan tért hódító nyugat-európai, kötött ritmusú dallamok használatát helyezve a középpontba egyrészt azon előzetes történéseket szeretném feltárni, 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 mutatnék rá.

A téma kifejtése előtt azonban hangsúlyozom, hogy a nyugat-európai verselés bekerülése, illetve ezáltal a szimultaneitás kifejlődése a magyar versrendszerben nyilvánvalóan nem kizáróan a dallamkövető írásmódból származott. A versújítást mindenekelőtt 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 formaújítása az érzékeny-klasszikus dallamokra való versírásnak csak részben köszönhető. A 18. század végén literátoraink ugyanis a metrumok konnotatív jelentését rendkívül fontosnak tartván, az érzékeny stílnak és életérzésnek megfelelő apró lábakat a dallamokra való versíráson kívül, tudatosan, a modern német és angol irodalmi mintákat követve is próbálták meghonosítani. Az accentuson 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.²⁴⁴ 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

²⁴³ 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 Rezső: *A magyar műdal kezdete a XVIII. században.* (ItK 1932, 372.)

²⁴⁴ A jambusok meghonosodását és elterjedését, elsősorban Balassi Bálint és Szenczi Molnár Albert munkásságára vonatkoztatva Szuromi Lajos is a hangsúly metrikai értékének tulajdonította, de a zene ritmus-meghatározó szerepét nem vette figyelembe, és a jambusok megjelenését kizárólag a „spontán nyelvi hangzás, a hangzó metrum érzékelésével magyarázta.” Ld. SZUROMI 1990, 98–99.

érzékenység 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 elsősorban nyelvi törvényszerűségeket követő, a dallamot esetleg segítségül hívó, de alapvetően nyugat-európai nyelvi mintákat követő rímes-mértékes verselés kialakulása aktív mozzanatot rejt magában. A passzív és aktív irányultság természetesen mindvégig szorosan összefonódott, de egyrészt kronologikusan, másrészt célját és gondolkodásmódját tekintve mégis elkülöníthető egymástól, hiszen a kezdeti, pragmatikus okokat (néhány alkotótól eltekintve) fokozatosan váltotta fel az esztétikai nézőpont. A zenei, illetve nyelvi indíttatású kétszeres verselés között azonban nemcsak az eredet, illetve az eltérő irányultság miatt célszerű különbséget tenni, hanem prozódiai eltéréseik miatt is. Mivel a gyakorlati énekszerzésből kiinduló Lantos költemények célja elsősorban a muzsika taktusaihoz való szövegalkalmazás volt, ez a dalköltészet szöveg és dallam játékát kihasználva, a szövegversekben is bevett, szokásos, „szabályos” formák mellett (pl. a jambusi és trocheusi 8-as és 7-es sorok különféle kombinációja) az adott dallammintáknak megfelelően rendkívül variábilis metrum-készlettel és unikum strófaszervezetekkel is rendelkezett.

A 18. század végi elméleti reflexiókat és a korabeli énekelt költészet írásmódját megvizsgálva kimondhatjuk, 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 korábban már megújult nyugat-európai nyelvek mintakövetéséből eredeztethető.²⁴⁵ 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, az esetleges számonkérések miatt még szükségszerű, hogy elhatároljam magam a 18. század végének populáris zenei világától. A populáris énekkultúra ugyanis, ami bár mennyiségileg aránytalanul nagyobb részét képezte a korabeli (kulturális) életnek, mint a jórészt Nyugat-Európából importált elit zene, az újabb, nyugat-európai versformákat, illetve a szövegek metrikus lüktetést tekintve nem befolyásolta a

²⁴⁵ 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 spontán nyelvi hatásokból való eredeztetését nem tartom kizárólagosnak.

megújuló magyar versrendszert. A popularitásban továbbra is a szótagszámlálás gyakorlata dívott, és a régi énekköltészeti hagyományt folytatva többnyire szabadon alakították egymáshoz a szöveget és a dallamot. A zene metrikus lüktetésének követése, a ritmusnak az időmértékes verslábakkal való összefüggése ebben az énekgyakorlatban értelmetlen (és értelmezhetetlen) maradt.²⁴⁶ 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 (zene)kultúrában, még 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 írásakor, fordításakor nemcsak a katolikus (ex)szerzetesi réteg használt elit dallamokat (Steffan, Raffael, Haydn műveit), de érzékeny dalainál a református Csokonai is ilyen műzenére írta szövegeit (ld. *Muzsikális Gyűjtemény*). A popularitás énekköltői gyakorlatát tehát csupán annyiban és ott vonom majd be a vizsgálat körébe, amennyiben és ahol a téma ezt valóban szükségessé teszi.

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

A 18. század közepéig senkit sem zavart a hagyományos énekköltészet szabad dallamkezelése, 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.”²⁴⁷ A lírai költemények éneklése ugyanis az usus jogán olyan evidencia volt a korban, amit a megváltozott dallamvilág ellenére – ami pedig alaposan megnehezítette és rúttá tette a hagyományos, mérték nélküli kadenciás versek éneklését²⁴⁸ – az elit literátor rétegnek sem jutott eszébe megkérdőjelezni. A kényesebb fülű poéták nem az éneklést elleneztek, csupán azt a problémát akarták megoldani, amit az 1780–90-es évektől az új, külföldi dallamok beáramlása, illetve ezeknek a dallamoknak a

²⁴⁶ „Említenem kell még a magyar népdalokban divatos prosodia abbéli 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 vétetik, mely szabadságot már Tinódi dalaiban is tapasztalám.” MÁTRAY 1828/1984, 284.

²⁴⁷ RÉVAI 1781, in: MVSZ I. 1999, 120.

²⁴⁸ „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 énekel az ember, majd kitörök a szája belé.” HORVÁTH ÁDÁM 1787, in: MVSZ I. 1999, 188.

hagyományos kadenciás, „mérték nélküli” versekkel való párosítása okozott. Az énekek hangmértékessé tétele ugyanis csak azután vált evidenciává, hogy a század közepétől a külföldi gáláns, majd 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, evidenciaként állapítva meg, hogy „az énekes verseknek természetek, hogy a hangmérték, a taktus benne meglegyen.”²⁴⁹ Szöveg- és zeneritmus egyeztetésének igénye tehát abból az új, nyugat-európai dallamosságból fakadt, aminek szigorú, határozott ritmikája már nem engedte meg szöveg és dallam egymáshoz alakításának azt a szabad 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 meg szoktuk 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.”²⁵⁰ A zeneritmus szoros lüktetése, illetve az elit kultúrközegekben az eredeti ritmus megtartására irányuló törekvések immár megkövetelték, hogy a szavak rövid-hosszú szótagjai (lehetőleg) egybeválgjanak a rövid-hosszú zenei hangokkal.²⁵¹ 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 Versek, melyekben a hosszú és rövid hangzásra épen semmi vigyázat sincs, akár mint essenek is: mi éktelenül húzódnak benne a rövid szóízék, *syllaba*, ahol a nota tulajdonsága vagy törvénye hosszas ejtést 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 épen az Énekekben.”²⁵² Horváth Ádám oly fontosnak tartotta az énekelt lírában a versmérték és zenei ritmus egyeztetését, hogy fő hivatását annak terjesztésében látta: „szájtátás szerént ne írjon hát a Poéta soha éneket, ez vagy amaz régibb írott ének soraihoz alkalmaztatva, hanem *előbb*

²⁴⁹ HORVÁTH Ádám 1787, in: MVSZ I. 1999, 189. Lásd még BATSÁNYI 1823, in: MVSZ I. 1999, 430.

²⁵⁰ RÉVAI 1781, in: MVSZ. I. 1999, 120.

²⁵¹ „Az olyan versekben, mellyek musika alá valók, nem tsak a’ tökéletes rythmus, hanem még az is elkerülhetetlenül szükséges, hogy a versekben lévő rythmusoknak valamennyi nemei, a’ musikában lévő rythmusoknak valamennyi nemeivel tökéletesen meg egygyezzenek.” VERSEGHY 1791, XIV.

²⁵² RÉVAI 1792, in: MVSZ I. 1999, 317.

*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.*²⁵³

A változás természetesen nem egyik pillanatról a másikra történt. A kadenciás énekek az új dallamok feszes ritmusának szoros követésével fokozatosan alakultak mértékessé. Horváth Ádám a metrikus énekek írásának öntudatlanságáról 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 szerint kellett lenni tactusának; az izzasztó munka közben is figyelmezttem arra, vagy talán figyelmetlenül is vonatódttam, hogy a’ tactustól erőszakkal ne különbözzön a’ quantitás.”²⁵⁴ Miután az „öntudatlan” ritmikus dallamkövetést (fokozatosan) felváltotta a versszerzők tudatossága, a mértéknek erre az új, „fáinabb” rendjére akár régi énekeiket is átírták a költők.²⁵⁵

Fontos azonban megjegyezni, hogy 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 soha nem 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 legalább nem éppen rút.”²⁵⁶ A kadenciás versek mértékessé tétele tehát mindenekelőtt a korabeli nyugat-európai műdal-fordításokra, illetve az ilyen dallamokra írt versekre vonatkozott.

²⁵³ HORVÁTH Ádám 1794, in: MVSZ I. 1999, 328–329.

²⁵⁴ Horváth Ádám – Kazinczynak. Petrikeresztúr, 1814. aug. 25. (In: KAZLEV. 2721. sz.)

²⁵⁵ Vö. „igaz, ezt a csinosb rendet azelőtt én sem tartottam meg oly igen az én énekelhető páros sarkú Verseimben [...] de most már meggyőződve iránta, hogy mi jobb s mi szebb mégis, előbbi rendetlenségemet az ilyenféle Énekeimből is, amennyire lehetett, elég gondosan kiirtogattam.” RÉVAI 1792, in: MVSZ I. 1999, 317.

²⁵⁶ HORVÁTH Ádám 1794, in: MVSZ I. 1999, 328.

A ritmus szoros megtartásának, mint alapvető követelménynek, természetesen komoly esztétikai háttére (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 található.”²⁵⁷ A ritmuselv 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 nyomorúltúl le-majmozni szoktak; úgy szinte az olyan 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 található, a’ minők a tántzra való tzigány nóták, és a’ közönségesebb magyar énekek; – nem különben az olyan 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 gráditsán kívül, semmi egyéb rendet és mértéket nem érzek; – mind ezeket, mondám, semmihez jobban nem hasonlíthatom, mint egy olyan Kótyogósnak a’ járásához, a’ ki minden rend és mérték nélkül, már kisebb, már nagyobb lépéssel, idestova tántorog; ki vévén, hogy minden második vagy harmadik lépés után caesura helyett megbotlik, ’s meg áll; azután pedig minden negyedik vagy hatodik lépés után, a’ falhoz ütven magát, kadentziát tsinál.”²⁵⁸

Mivel tehát 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, azaz hangsúlyviszonyokon alapuló korabeli elit zenekultúrához azonban nemcsak a „mértéktelen” kadenciás versek nem illettek, hanem az antik-időmértékes költemények sem. A megoldást a zenei súlyviszonyokat is leképező németes, „félmetrumos” verselés jelentette.²⁵⁹

Vö. még „elhagyjuk-e egyáltalán a’ Kadentziás Verseket? Nem, megmaradhatnak azok *I-szor Az Istenitiszteletre tartozó Himnusbann* [...] éneklés’ közbenn, a’ köznép a’ Tactust, melly nélkül elvész a’ mértékek’ betsi, nem tudja megtartani [...] *II-szor A’ Társasági Dallobbann, 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 1807/1999, 246.

²⁵⁷ „A figyelmetesség és általa tápláltatni 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.

²⁵⁸ VERSEGHY 1791, X–XI.

²⁵⁹ „Az ódáknak a görögöknél és a rómaiaknál meghonosodott strófái a mi zenénkre nem alkalmasak, mivel általában hol egyenletes, hol egyenetlen mértékű vessorokból tevődnek össze; viszont arra a tapasztalat tanított

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 megközelítem alapvetően pluridiszciplináris jellegű, röviden, a téma részletes kifejtése előtt e fogalmak zenei vonatkozását is számba veszem.

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 azonos 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 *menntiségi* hosszúság vonatkozásai helyett, valószínűleg a tánc hatására, az új, *minőségi* akcentus- vagy hangsúlyfokozatok szerint rendeződtek el. Az ütemvonal, amely a 16. században a partitúra jelzővonala 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 ezeknek a 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 kapcsolatba, hogy „[J. J. Rousseau-nak] egyik kis munkájából (*le Devin du Village*) és Quineault operáiból nyilván láthatni, vmiképpen lehessen még a bizonytalan prozódiajú nyelv szavainak hangjait is a muzsikabéli mértékkel s rhytmussal összeegyeztetni.”²⁶⁰

Mivel nyelvünkben hiányzik a jelentés-megkülönböztető szóhangsúly, a nyugat-európai hangsúlyváltó verselés eredeti formájában magyarul természetesen nem megvalósítható, ám ugyanakkor, mivel a német, angol, francia és olasz dalokat a 18. század végén gyakran dallamaikkal együtt fordították, a magyar nyelv szavainak élhangsúlya, illetve bizonyos szótagok a zene súlyviszonyainak megfelelően mégis egyre gyakrabban kaptak metrikai

meg [...] hogy azok a versek, amelyeket ma éneklésre szoktak szánni, 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 1817/1980, III/6, 647.

²⁶⁰ BATSÁNYI 1808, in: MVSZ I. 1999, 378.

értéket. Bár a magyar költészet nyugat-európai versformáit, azaz a *quasi magyar nyugat-európai verselést* kezdetben a klasszikus időmértékes szótagmérő ritmuselv határozta meg,²⁶¹ ez, nem utolsósorban a kötött ritmusú külföldi műdalok éneklésének köszönhetően, egyre gyakrabban keveredett a hangsúlyos-hangsúlytalan szótagok váltakozásával mért verslábakkal. Bár ebből adódóan a nyugat-európai, újmértékes verselés magyar nyelven gyakran (és gyakorlatilag) az (idő)mértékes és ütemhangsúlyos monometrikus verselési rendszereket összekapcsoló szimultaneitás alapját képezi, a kettő mégsem azonosítható.²⁶² Ritkán ugyanis, de születtek olyan versek, melyek mértékes jellegét egyrészt nem a klasszikus szótagmérő ritmuselv, hanem a szóhangsúly metrikai értéke adja, másrészt melyek rímes-mértékes voltak ellenére nem tagolhatók ütemhangsúlyosan (vagy legalábbis az ütemhangsúly cezúrái nehezen egyértelműsíthetők).

A nyugat-európai, újmértékes verselés tulajdonképpen a Révai, Földi és Csokonai által *kétszeres versnek* nevezett, a „hangmérséklést” és „párosvéghangzást” összekapcsoló verselési módban²⁶³ játszott meghatározó szerepet. Mert bár a kétszeres verselés elsődlegesen a rímelést a klasszikus-időmértékkal 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,²⁶⁴ 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.²⁶⁵ A kétszeres vers tehát rím és időmérték hagyományos kapcsolatán kívül²⁶⁶ olyan szimultán 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

²⁶¹ Ezzel kapcsolatban ld. KECSKÉS 1991, 169–170.

²⁶² Vö. „A kétszeres vers jelentése rímes-időmértékes vers, s ezt kellő indoklás nélkül szokás nyugat-európainak nevezni.” SZUROMI 1990, 185.

²⁶³ „Hátha valaki mind a hangmérséklést, mind pedig a párosvéghangzást megtartja! Bizony nagy nehézséggel küszködik: Itt már kétszeres a mesterség.” RÉVAI 1781, in: MVSZ I. 1999, 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, in: MVSZ I. 1999, 307.

²⁶⁴ „Lekötöttetik mindezen előadott két módok által [ti. Hangmértékes vers, a régi Görög és Római mód szerint és Végeztes vers, avagy Rithmus, sok mai Nemzetek szerint], és lesz Kétszeres vers, a Németek szerint.” FÖLDI 1790, in: MVSZ I. 1999, 269.

Révai így jellemezte a németek mértékes verselését: „A Németek is Deák mértékre kötik már a verseket. [...] észrevéven 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 hangmérséklésnek szabásai szerint határozzák el; hanem inkább nyelveknek különös tulajdonságát követik.” RÉVAI 1781, in: MVSZ I. 1999, 114.

²⁶⁵ CSOKONAI: *Előbeszéd [a Lillához]* (1803). (In: CS/Tanulmányok 2002, 85.)

²⁶⁶ 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.

imitálja. Szimultán és/vagy 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, illetve ezeknek a nyugat-európai *Klavierlied*ekkel való kapcsolata a kétszeres vers fogalmának elsődleges kontextusaiból 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”²⁶⁷ írta Földi a versírásról szóló tanulmányában.

Ugyanígy a kétszeres verselés mértékes alapját képező „németes”, Verseghy szóhasználatával *félmetrumos* prozódia 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.”²⁶⁸

A kétszeres vers zenei vonatkozására utal az is, hogy az ennek szinonimájaként elterjedt Ráday-nemet, mely egyértelműen a nyugati mintára írt (rímes) jambusokat és trocheusokat jelentette, Kazinczy a dallamra való versírással határozta meg.²⁶⁹ Igen beszédes az is, hogy a literátorok kezdetben az olvasásra szánt kadenciás verseknél továbbra sem kívánták meg a hangmérséklést.²⁷⁰ Kettős versek írására még az a Pálóczi Horváth Ádám is csak az

²⁶⁷ FÖLDI 1790, in: MVSZ I. 1999, 307.

²⁶⁸ VERSEGHY 1806, in: MVSZ I. 1999, 364.

²⁶⁹ „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 szerint járatos lévén a németek, franciák és olaszok literatúrájokban, kik verseiket skandálatlanul soha nem írták, ezeknek példája szerint kezdette mérni dalainak lábait.” KAZINCZY 1815, in: MVSZ I. 1999, 408.

²⁷⁰ „egyéb Versekben, amilyenek közönségesen a tizenkét szóízekből állók, amelyek csak olvasásra íratnak, nem pedig éneklésre, s amelyekben untig elégséges kellemetesség a sarkoknak párosan egyeztetett kimenetelek, a bevett szokást követvén, le nem köteleztem magamat erre a szorosabb törvényre: noha igenis érzem, hogy tekéltetesebbek volnának ezek is, ha vagy növő vagy eső ujjakra íratnának, amennyire lehetne.” RÉVAI 1792, in: MVSZ I. 1999, 317-378.

énekekben kötelezte el magát, aki igen büszke volt a quantitas és cadentia egyeztetésében szerzett tudományára.²⁷¹

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 még nyelvünk belső természetére, azaz az élhangsúlyra hivatkozva sem vetíthetjük rá régebbi korok költeményeire saját (mai) ritmus- és metrum-értelmezésünket. Ilyen tekintetben rendkívül tanulságos Arany, Bajza és Jókai hozzáállása a 18. század végének színpadi deklamációjához és énekelt dalaihoz. Ők ugyanis erősen kiszóltak azon „teljesen szabad” hangsúlyozású deklamáció ellen,²⁷² ami a jambusok hangzó érvényesítése érdekében a magyar nyelv élhangsúlyát figyelmen kívül hagyta, és ami a dallamok és a nyugati nyelvek követése miatt volt oly divatos a 18. század végén.²⁷³ Ám 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 versújítás „éneklő jambizálása”. (A teljesség kedvéért megjegyzendő, hogy a versek eme sokat kritizált „éneklő” deklamálása, a 18. század végén nemcsak a jambikus verssorokban, de minden más antik sorfajtában elfogadott volt.²⁷⁴ A nyugat-európai formákat követő „éneklő jambizálás” tehát tökéletesen

²⁷¹ „Valamint a Cadentia megkívántatik, úgy örömet megkívánnám én a Quantitást még a Cadentias versben is, értvén a Quantitáson akar új mértékeket, melyeket magam valamely ének Tactusához képeest csinállok, 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 az ember: Amint hogy én, ambagini narrationibus, nemigen hallgatok a Quantitásra, * * * s meglegyszem 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 Tactusal 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, in: MVSZ I. 1999, 328.

²⁷² A jambus egyik meghatározó jegyének a *Magyar ritmus, jövevény versidom* című tanulmányában Horváth János is a hangsúly teljes szabadságát tartotta. Ld. HORVÁTH János 2004, 112.

²⁷³ A jambusok korabeli szaválásának „megbotránkoztató”, „elferdült ízlésre valló” leírását Bajza és Arany visszaemlékezésében ld. HORVÁTH János 2004, 119.

²⁷⁴ 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

illeszkedett az antik-időmértékes versek előadásmódjának gyakorlatába, annak hagyományát folytatta.) 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, a szövegritmusnak a zenei ritmussal való összefüggését.²⁷⁵ Ráadásul, miként azt Arany verstana és dalgyűjteménye egyértelműen 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 prozódíáját, mely az ütemhangsúlyos verselés kiemelésének kedvezett.²⁷⁶ Mivel a versújítás megértéséhez elengedhetetlen a metrikai tényezők korabeli jelentésrétegeinek felfejtése, alább ezeket, 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 általánosan az éneklésben határozták meg, és az antik-klasszikus verslábakat gyakran zenei ritmusképletekkel írták le.²⁷⁷ Ebből következett, hogy a kadenciás verseket háttérbe szorítva (általában) az időmértékes verselés történeti, és ezért gyakran értékbeli elsőbbségét vallották.²⁷⁸ „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 megfeleljen, szükség, hogy bizonyos számú lábakra, mellyekbenn a’ hosszú és rövid hangok úgy légyenek megmérve, a’ mint az ütés, (Tactus) kívánja, vétetessen. E’ minéműség pedig, melly a’ Mu’sikára egyáltaljábann megkívántatik, nintsen meg a’ kadentziás Versekbenn; a’

elhallgattatása nagy erőfeszítésbe kerülne. Némi idegenszerűség van ugyan benne, mikor e természetes hangsúlyozás helyett: **Hősvértől pirosúlt gyásztér, sóhajta köszöntlek**, — a rendes nyomatékokat elhallgattatva s más szótagokat kiemelve így skandálunk: **Hősvértől pirosúlt gyásztér, sóhajta köszöntlek**, - 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.

²⁷⁵ Érdemes megjegyezni, hogy verstanának megírásakor még Arany János is zenei vonatkozású fogalmakat használt. Vö.: „Hogy eddig azt, a mit közönségesen sormetszetnek (caesura) vagy illetőleg verslábaknak (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.)

²⁷⁶ Ezért vannak gyakran átütetve Csokonai dalai Arany dalgyűjteményében (az eredetileg 3/4-es dallamok 2/4-ben vannak), ezért nem bírta hallgatni Jókai Szentjóni Szabó László népszerű jambusos énekét, és ezért érzékelt „idegenszerű, modoroskodó” hangsúlyozásának a korabeli operák magyar fordításának jambikus lejtését Molnár Antal a *Nyugatis magyar dallamokról* szóló tanulmányában. Ld. MOLNÁR 1955, 110–111.

²⁷⁷ Lásd VERSEGHY 1806, in: MVSZ I. 1999, 365–369.; ARANY 1998, 332–337.

²⁷⁸ Ld. RÉVAI 1781, in: MVSZ I. 1999, 107–108.; FÖLDI 1787, in: MVSZ I. 1999, 177.; VÁLYI NAGY 1807/1999, 239.

Mértékes Vers azért a’ Poézis’ természetéhez illendőbb, mint emez.”²⁷⁹ 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, nyugat-európai, ritmikusan szorosan kötött dallamokra való versírásnál kezdettől összefonódott a *zenei ictus* = hosszú szótag alkalmazásával, illetve a zenei hangsúly szótagnyújtó szerepének felismerésével.²⁸⁰ 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,²⁸¹ a hangsúlyt sokáig a legkülönbözőbb módon írták körül a literátorok.²⁸²

Az *akcentus*nak nem (csak) ékezhosszúságot, hanem hangsúlyt (is) jelentő értelme általánosan az 1810–20-as évektől datálható. Ezt a jelentésváltást érhetjük tetten Batsányi egyik 1823-ban kelt tanulmányában, ahol a költő az énekelésre szánt versek prozódijának mikéntjét így írta körül: „a muzsikai *tactus*nak tulajdonképpen csak a versbéli *metrum* felelvén s felelhetvén meg, szükségképpen megkívántatik, hogy a muzsikára s éneklésre szánt költeménynek sorai bizonyos lábmértékre vétetve légyenek, s hogy e szerént a poétai *rhythmus* a muzsikabélivel illendőképpen megegyezzen. 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.”²⁸³ A hangsúlynak a kétszeres

²⁷⁹ VÁLYI NAGY 1807/1909, 237.

²⁸⁰ Megjegyzendő, hogy ezzel szemben (ezzel párhuzamosan) a populáris regiszterben a zene súlyviszonyait az elmaradott hazai zenekultúra, illetve a közköltészetnek a régi énekköltészetben gyökerező volta miatt még sokáig nem vették figyelembe.

²⁸¹ *Akcentus*on még a 18–19. század fordulóján is elsődlegesen szótag fölötti megvonást, azaz hosszúságjelző ékezetet értettek.

²⁸² 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 téznek hosszú szótagokat. Ugyanez mindazonáltal a mi Görgő lábainkban [*dactilusokban*] tűrhetetlen, mivelhogy ottan a versnek esmérhetetlen lábakat és nagy zavarodást okozna.” FÖLDI 1790, in: MVSZ I. 1999, 307.

²⁸³ BATSÁNYI 1823, in: MVSZ I. 1999, 430.

verselésben betöltött szerepéről kicsit alább ezt írta: „Elég, ha, muzsikára s éneklésre való verseket írván, ők is, mint más idegen nemzetbéli 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 szerint, csak az accentusra vigyáznak.”²⁸⁴ Szemere Pál 1812. december 29-i Kazinczynak írt levelében már szintén hangsúly jelentéssel telített az accentus fogalma.²⁸⁵

A hangsúly tudatos alkalmazása a nyugat-európai mintát követő kétszeres verselésben kezdetben erősen függött a literátorok zenei műveltségével. Verseghy például igen korán a zenei ritmusrendszer felől közelített a német mintára írt verslábakhoz, és a németek „félmetrumos” verselésében meghatározó szerepet tulajdonított a hangsúlynak.²⁸⁶ Az akcentus metrikai értékének felismerésében nagy segítségére volt német zenei műveltsége, hiszen a német zenében a gyakori felütések miatt a hosszú hang szinte mindig ütemkezdő, azaz egyszersmind hangsúlyos is.²⁸⁷ „A németek hangsúlya, amelyet helyesen figyelt meg Sulzer a *Prosodie* című cikkben, nem annyira a szótagok értékében, mint 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.”²⁸⁸ Azt, hogy a zenei ütem első része mindig hangsúlyos, Verseghy többször is megfogalmazta.²⁸⁹ Az ütemes [rímes] 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 [rímes vers] időmértékesbe megy át.”²⁹⁰ A zenei súlyoknak a költői metrumokra gyakorolt ilyenén 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, (U) rövid. A’ Taktusban ezt *Arsis*- amazz *Thesis*nek mondják. [...]

²⁸⁴ BATSÁNYI 1823, in: MVSZ I. 1999, 431.

²⁸⁵ Szemere Pál – Kazinczynak. 1812. december 29. (In: KAZLEV. 2363. sz.)

²⁸⁶ A félmetrumos verselés alkalmazásának leírását saját dalaira vonatkozóan ld. VERSEGHY 1793, *‘Egynéhány előjegyzések’* utolsó előtti oldalai.

²⁸⁷ Csak utalásképp jegyzem meg, hogy a magyar zenében ez koránt sincs így. Nálunk rövid és hosszú hang egyaránt lehet ütemkezdő, azaz hangsúlyos. Éppen ebben rejlett a jambus „magyarosodásának” lehetősége, amit később fejtek ki részletesen.

²⁸⁸ VERSEGHY 1817/1980, III/6, 610.

²⁸⁹ Ld. VERSEGHY 1806, in: MVSZ I. 1999, 363.

²⁹⁰ VERSEGHY 1817/1980, III/6, 605.

A' Taktusokban az első Rész mindég Thesis, a' 2dik Arsis, a' 3dik (ha van annyi része) ismét Thesis, a' 4dik Arsis."²⁹¹

A zeneileg kevésbé műveltek, azaz a zenét használó, de 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 alkalom adtán akkor is súlyos-súlytalanra cserélték, ha ezt elméletileg nem konstataáltak, sőt, elméletben csak a hosszú-rövid hangegyeztetés fontosságáról írtak. Ennek tipikus példája Pálóczi Horváth Ádám egész énekelt költészete, aki bár elméletében a hangsúlyról semmit sem írt, dallamlejegyzéseiben a rombusz jellel nemcsak hosszú, hanem súlyos hangot is jelölt, azaz a kettőt azonos vagy legalábbis hasonló metrikai értékűnek tartotta.²⁹² Emellett 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. De Pálóczi munkássága abban az értelemben, hogy a dallamra írt kétszeres verseknél a zenei ritmus fősúlyának szótagnyújtó hatást tulajdonított, nem volt kivételes a korban. A korabeli nyugat-európai, érzékeny-klasszikus dallamok szövegeit fordító vagy rájuk újabb verset író összes költőnk hasonlóan járt el (Révai, Kazinczy, Kármán, Csokonai). Az akcentus hangsúlyt és hosszúságot jelentő értelme természetesen gyakran összemosódott, hiszen a szó- és/vagy 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 kadentiának is voltak zenei vonatkozásai. Bár a *metrum* és a *ritmus* jelentése már a 18. század végén magában hordozta azt a verstanban később kialakult megkülönböztetést is, mely a metrumot elvont ritmusmintaként, a ritmust pedig a metrum tényleges megvalósulásként értelmezi,²⁹³ mindkettőnek konkrét zenei jelentésrétege is volt. Amellett, hogy a metrum, mint mérték az időmértékes verselés egyik alapfogalma volt, ezt a 19. század elejére a zene taktusával (is) azonosították.²⁹⁴ Persze attól függően, hogy ki milyen ütemmutatóval írta le a

²⁹¹ GÁTI 1802/1987, 92–93.

²⁹² Ezt az ellentmondást Négyesy László is megjegyezte. „Elméletének még egy hiánya volt, az, hogy csak a szótagmérték egyezését kívánta a dallammal, de a hangsúly egyezését a zenei ictussal nem kutatta. Gyakorlatilag éppen megfordítva járt el. Sem magyar, sem német ritmusú verseiben nem alkalmazza pontosan, szótagról-szótagra a szöveg mértékét a hangjegyekhez, hanem csak nagyjában, úgy hogy egy-egy ritmikai frázis összbenyomásában 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 szótagcsoportokai 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.

²⁹³ A metrum és ritmus ilyen értelemben vett különbségéről bővebben ld. SZEPES-SZERDAHELYI 1981, 117–118.; SZUROMI 1990, 13.

²⁹⁴ „a ritmosos mozdulás a musikában és táncban taktusnak, a versszerzésben pedig métrumnak neveztetik.” VERSEGHY 1806, in: MVSZ I. 1999, 362.

verslábakat, egy metrum egy vagy két verslábból is állhatott.²⁹⁵ Ezzel párhuzamosan a ritmus is fokozatos jelentésváltozáson ment át, és a rímes szövegvers mellett az (idő)mértékes sorok metrikáját is ezzel nevezték meg.²⁹⁶

A versláb és a metrum zenei értelmezéséből következett az *ütemegyenlőség elve*,²⁹⁷ mely az egy ütemen belüli ritmusérték időbeli azonosságát mondta ki.²⁹⁸ Az ütemegyenlőség miatt az énekelt költészetben az időmértékes verslábakat nem morák szerint mérték, hanem a zenei taktusnak megfelelő ritmusképlettel azonosították őket. Ebből következett, hogy például 2/4-ben azonos időértéküként kezelhették a daktilust (♩) és a trocheust (♩), vagy a gagliarda ritmusban (♩♩♩♩) a három + két szótagot.

A *cezúra* (megszakasztás) és a *rím* (fél kadencia) használatakor szintén zenei törvényszerűségeket (is) követtek. Ezeket ugyanis a zenei nyugvó pontokhoz igazítva a mintaadó dallamok ívei, periódusai, záratai és szünetei határozták meg.²⁹⁹ Ez a hagyományos énekköltészetben is így volt,³⁰⁰ 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 sorokat és kevesebb szótagból álló ütemeket követelt meg.³⁰¹ Kitekintésképpen megjegyzem, hogy a verssorok cezúrái a metrikus zene fokozatosan erősödő hatása miatt 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

²⁹⁵ Míg például Verseghy a metrumot egy verslábbal azonosította, addig néhány évvel később Batsányi a metrumot már két antik versláb összetételeként határozta meg.²⁹⁵ Ld. BATSÁNYI 1820, in: MVSZ I. 1999, 417.

²⁹⁶ A ritmus korabeli jelentésváltozásáról ld. KECSKÉS 1991, 91.

²⁹⁷ „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’ különben érzékeny és hathatós Nótát-is.” GÁTI 1802/1987, 46.

²⁹⁸ 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 ütemkiegyenlítő elmélete még sokáig tartotta magát, és a 19. században, népdalokat véve példának, ütemhangsúlyos verselésünk alapjának is ezt tartották. Ld. ARANY 1998, 319.

²⁹⁹ „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 Megyszűnésnek (Pauzának,) a’ Jegyet pedig, mellyel ez jelentetik, Nyugtató Jegynek.” GÁTI 1802/1987, 41.

³⁰⁰ „az énekes verseknek, amint írák, természetek, hogy a hangmérték, a taktus benne meglegyen, azonban az egyforma szabású *Tónusok*, hangok, úgy tetszik, mintha kívánnák a *kadenciát*.” HORVÁTH ÁDÁM 1787, in: MVSZ I. 1999, 189.

³⁰¹ Ld. CSOKONAI: [*A’ magyar Prosodiáról*] (1799). (In: Cs/Tanulmányok 2002, 22.)

magyar nyelv természete miatt „engedte meg”, hogy ne egy, hanem két zenei ütem alkosson egy ízt, azaz egy ütemet a szövegben.³⁰²

5. A dallamkövetés prozódiai szabályai a 18. század végén

A dallamkövetés prozódiai szabályainak számbavétele előtt hangsúlyozandó, hogy a magyar nyelvű, nyugat-európai metrikus alapú kétszeres verselés esetében soha nem alakult ki olyan szoros prozódiai közmegegyezés, mint az antik-időmértékes verseknél. Ám egyértelmű metrikai rendszer nemcsak a dallamokra írt költemények, de tulajdonképpen a Ráday-nem szövegvers formáira vonatkozóan sem jött létre.³⁰³ Bár a kétféle írásmóddal készült versek metrikai törvényszerűségében sok átfedés található, 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 tehetősb 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.”³⁰⁴

Bár az énekelt dalokban a mérték valóban nem volt olyan szorosan megtartva, 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, és elvileg a tökéletesnek tartott antik-időmértékes szótagmérés volt a céljuk, másrészt az énekeknél is lehetőleg egyértelmű metrikai szabályok kialakítására törekedtek. Az ókori görög szótagméréstől eltérő, ám a modern, metrikus zenei alappal rendelkező énekelt dalok fordítására alkalmas prozódiai szabályokat a következőkben határozták meg:

³⁰² Ld. ARANY 1998, 324–325.

³⁰³ Erre vonatkozóan igen szemléletes Berzsenyi következő leírása. „Ez a metrum egyfelől oly igen muzsikás akar lenni, hogy a poézis és a muzsika technikáit egészen összezavarja, úgyhogy még dūr, moll, s ki tudja, mi hangokat is tapogat; másfelől pedig éppen úgy gondolkodik, mint az egyszeri muzsik: Ha akarom vemhes, ha akarom, nem vemhes! Azaz tehát annak egész törvénye csak ez: Hogy jobban láttassál muzsikálni és előmenni, mint a Zrínyi-verselők, pengesd a szokott metrumot, ahol könnyen megy, ahol 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 hosszút megrövidítheti, mind a rövidet meghosszíthatja, p. o. szee-relem, vee-szedelme s t.” BERZSENYI: *Kritikai levelek* (1829-1834). (In: BERZSENYI 1999, 258.)

³⁰⁴ BATSÁNYI 1808, in: MVSZ I. 1999, 372.

a) Az ütem egyre eső hangsúlyos hangnak általában nyújtó hatást tulajdonítottak. Bár Kazinczy az általa *keménynek* nevezett hangsúlyos szótagot határozottan elkülönítette a hosszútól,³⁰⁵ az énekelt daloknál az ütemkezdő kiséles ritmus kivételével az egyforma hosszúságú hangokból a hangsúly által kiemelkedőt általában a hosszú szótaggal azonosították.³⁰⁶

b) A hangsúly eme nyújtó hatásával van összefüggésben, hogy a Kazinczy által is említett rövid magánhangzójú nyílt szótagot (szee-relem, vee-szedelem) az énekekben hangsúlyos zenei hangon szinte mindig megnyújtották.³⁰⁷

c) A modern zene metrikus jellege miatt nemcsak a rövid, hanem a hangsúlytalan zenei hangokat 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,³⁰⁸ azaz szükség szerint rövidnek vették azt a szótagot is, melyben a rövid vokálist két mássalhangzó követi. Bár a közös szótagot később a szövegversként írt költemények metrumaiban is alkalmazták, kezdetben kifejezetten a dallamkövetés könnyebbiségeért vezették be, és csak a Nótákra írt énekekben tartották megengedettnek.³⁰⁹

e) Nyelvünk élhangsúlyos jellege miatt a kezdő jambusi verslábban az esetleges zenei felütés ellenére megengedett volt a hosszú szótaggal való hangindítást, azaz a jambus helyett spondeust vettek. (Földinél ezt anapesztus is helyettesíthette.) Ugyanakkor 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.

³⁰⁵ „Legyen szabad egy-két technikai intést adnunk azoknak, kik a Ráday-nemben gyakorolják erejeket. Míg a hexametrista nem ismeri a hosszú syllabáknak más nemét, mint amelyet vagy accentus vagy az úgynevezett positio (rövid vocalist követő két consonans) tesz hosszúvá, s minden vocalist, melynek accentusa nincs, vagy két consonans nem követ, rövidnek vészen: a Ráday-schémájú költő az accentus nélkül álló vocalist azért, hogy két consonans követi, *kemény* syllabának ismeri, de nem ismeri hosszúnak; ellenben az accentus nélkül álló vocalist is megvonja némely helyen (szee-relem, vee-szedelme), ha úgy kívánja a hely.” KAZINCZYNAK *Igaz Sámeul Hébéjére írott bírálata*, (In: *Felső-Magyarországi Minerva*, 1826, 2. negyed, 702–704. Idézi BERZSENYI: *Kritikai levelek (1829–1834)*. (In: BERZSENYI 1999, 257–258.)

³⁰⁶ Pálóczi Horváth Ádám „korális módú” kottaírása egyértelműen is ezt megmutatja.

³⁰⁷ Vö. azzal, hogy az *a*’ és *e*’ névelőt, illetve mutatószót általában hosszúnak vették (ezt az aposztroffal írásban is jelölték), bár szükség szerint rövid szótagnak is tekintették. Ld. Csokonainak a *Trocheus lábakon* című versét.

³⁰⁸ „A Németek, mivel Nyelvökben igen gyakor a mássalhangzóknak összevgyülések, meglegszenek 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, in: MVSZ I. 1999, 319–320.

³⁰⁹ „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 megadni, 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, in: MVSZ I. 1999, 317. 319.

Bár mint látható, az énekszerzők a prozódiai szabályok megfogalmazásakor a mértékes versrendszer törvényszerűségeit követve általában csak a szótagok hosszúságára tértek ki, nyilvánvalóan érzékelték azt a zenei befolyást is, amit az ütemkezdő hangok az ütemhangsúlyos tagolásra tettek.³¹⁰ A zenei ritmus összetettsége az énekelt dalok metrikáját ugyanis alapvetően kétféle irányba határozta meg. A hangok hosszúsága-rövidsége a hosszú-rövid szótagmérésen alapuló verslábak írását inspirálta, a súlyos-súlytalan reláció pedig amellet, hogy a verslábakat akcentusosan is mérhetővé tette, ütemhangsúlyosan tagolta a szövegsorokat. 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. Ebből következik, hogy szabályosan, periodikusan váltakozó ütemhangsúlyos osztást leginkább a kötött ritmusú, hanghajlítás nélküli táncdallamok adtak a verssoroknak. A páratlan lüktetésű nyugat-európai 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 osztást adtak a verseknek.³¹¹ Az aprózott ritmussal általában erősen díszített magyar táncdal kapcsolatban azonban meg kell jegyezni, hogy az épp a hajlítások miatt gyakran „határozatlan metrumúvá” tette a rájuk írt szöveget. A verbunkos szabályosan váltakozó cezúrát csak akkor adott a verseknek, amikor a költők a hajlításoktól eltekintettek, és csak a főhangokra írtak szótagokat (ld. Csokonai, *A' Reményhez*). A ritmikusan szorosan kötött dallamok tehát egyrészt a hangok hosszú-rövid, másrészt súlyos-súlytalan relációjával nagyban segítették a szimultán prozódia kialakulását.

A dallamra írt versek itt számba vett prozódiai sajátosságai miatt a dolgozatban a következő metrikai jelöléseket alkalmazom. Egyrészt a prozódiai elemzéseknél a teljesség miatt a verstanban szokásos szövegmetrum mellett az adott verssor dallammintájának ritmusát is jelölöm. Másrészt, 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 szimultaneitásban megkülönböztetett lexikális, relatív és metrika nyomatékok³¹² helyett következetesen a zenei

³¹⁰ Vö. a cezúra meghatározását és ld. Horváth Ádámnak egy Steyer táncnótára írt szövegét, és a hozzá fűzött megjegyzését. HORVÁTH Ádám 1787, in: MVSZ I. 1999, 195.

³¹¹ 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 fel-venni ezt a' külömbséget, nehezen tudja meg-tanulni 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 némienemű egymáshoz hasonlítanak, leg-alább, némelly lassú Németre el-lehet a' Minétet, Lengyelt járni, és némelly sebb Minét Nótára a' Stayert. Így hasonlít a' Magyar Nótához-is a' Tót, Kozák, Török, Oláh Nóta. Sok Magyar Nótákra el-lehet járni a' Kozák 's Tót Tántzokat, és némelly Tót nótára a' magyar Tántzot. De nem lehet ám a' Német Nótára Magyarat, 's a' Magyarra Német Tántzot tellyességgel járni.” GÁTI 1802/1987, 49–50.

³¹² Ld. SZUROMI 1990, 22–23.

nyomatékokat jelölöm (az, hogy a zenei nyomatékok mikor melyik másik nyomatéktípussal esnek egybe, külön vizsgálat tárgyát képezhetnék). Ebből adódik, hogy a 4/4-es és 6/8-os ütemmutatójú dallamoknál a filológiai pontosság miatt megkülönböztetem ugyan a fő- és mellékhangsúlyt, de ennek nyilván egészen más értéke van, mint a szimultaneitásnál megszokott a szó- és szólamnyomatékoknak.

A szótagok hosszúságát alapvetően a klasszikus időmérték szerint jelölöm. A Ráday-nemnél bevett közös szótagot (rövid magánhangzót két vagy több mássalhangzó követ)³¹³ az áttekinthetőség miatt csak ott jelölöm, ahol a versláb szerint hosszú helyett rövid szótagot kell venni. Emellett, ha a versláb megkívánja, közösnek veszem a súlyos zenei hangra eső nyílt, de rövid magánhangzójú szótagokat is. Egyrészt, mivel a zenei súlynak egyértelműen nyújtó hatást tulajdonítottak, másrészt, mivel ez szükség szerint a szövegversként született nyugat-európai formáknál is megengedett volt. Végezetül, külön, piros színnel jelölöm azokat a szótagokat, illetve verslábakat, ahol a dallam ritmusa és/vagy súlyviszonya trochaizálta vagy jambizálta az egyébként lejtés tekintetében közömbös verslábakat.

Végezetül, az eddig kifejtettek alapján, néhány konkrét elemzés következik. Mivel a dallamra írt verseken belül megkülönböztetem a szabályos trocheusi/jambusi formákat követő dalokat és a „szabálytalanabb” metrumú énekeket, ezek „prozódiai fejlődését” külön tárgyalom.

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,³¹⁴ egyrészt nyelvünk korabeli állapota (a sok hosszú szótag nehézkessé tette a szökő és perge lábak írását),³¹⁵ másrészt a népszerű,

³¹³ Ld. CSOKONAI: *Jegyzések és Említések a' DAYKA Verseire* (1803). (In: *Cs/Tanulmányok* 2002, 69–70.)

³¹⁴ Szabolcsi Bence részletesen kifejtette, hogy időmértékes verslábak a mintadallamtól függően elszórva addig is gazdagították szövegeinket. (Ld. 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 következne a rokokó dallamokat és ritmusokat felhasználó Faludi Ferenc és Amade László költészete, végül a 18. század végén a versújítás keretén belül a jambus-vers 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.)

³¹⁵ „Színjátékaim harmadik Kötetéhez Machbethet dolgoztam jambusokban. 's egy magyar Példák gyűjteményén, melly azt mutatná, hogy a' poézis és próza nemeiben eddig elé mink van. Soha fárasztóbb'

külföldi gálans és érzékeny-klasszikus dalok fordítása adott okot. Bár literátoraink a jambusi és trocheusi formák írásakor kitértek a nyugat-európai minták követésére is,³¹⁶ meglepő módon a rövid 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.³¹⁷

Igaz ugyan, hogy 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.³¹⁸ A következő idézet jól megvilágítja a trocheusi/jambusi kétszeres versek és a korabeli „magyar” dallamok egymáshoz való viszonyát. „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.”³¹⁹

Ez az érvelés, mármint hogy a jambusi és trocheusi lábak a régi magyar nótahagyományban gyökereznek, bevált formulája lett a nyugat-európai formák

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 külömben 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. 4023. sz.)

³¹⁶ „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 Verseknek kétszeres Versebe való írására az indított; hogy *Geszner* megkedveltetvén velem a Trokhéus Verseket; azon *Catullus* Privilegiumát, hasonló mértékes Versekre 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, in: MVSZ I. 1999, 186.

Igen beszédes erre vonatkozóan Csokonai *Culturájában* Lehel fi és Petronella következő párbeszéde:

„LEHELFI Mostan pedig egy szép Romant hoztam, a' neve Natur und Libe, és egy versetsekét amaz esmeretes notára, melyet a' minap estve az öreg Ur előtt dallottunk a' Filegoriáb[a].

PETRONELLA Ha emlékezem ez az. (üti a Clavirt.)

LEHELFI Az az éppen az rigtig arra van ez a' vers és pedig a' német Rithmus és lábak szerént, ha terhére nemlesz a' Kis Aszonnak próbáljuk elmondani.

PETRONELLA Én is most próbáltam edgyet tanulni a' Siller tolvajiból, ott ez a' vers vagy on reája. Esz kamen Draj starke kerl sat. De énnékem egy magyar verset is irtt erre egy Ifju ur tessék meg halgatni, mondhatom szép. A' szerentse tsak játszik.” (CS/*Színművek* 2, 145.)

³¹⁷ Az idegen minták „meghonosodásáról” ld. KECSKÉS 1991, 264.

³¹⁸ „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. 239. sz.)

³¹⁹ FÖLDI 1790, in: MVSZ I. 1999, 307.

elfogadtatásának. „Mert az ilyen cadentiás verseknek, ha a' régi magyar íztől messze távozni nem akarunk, vagy mind jambusokból, vagy mind trochéusokból kell állnia.”³²⁰ 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, sokszor mind a kettőből is, Verseskötetekre készíteni.”³²¹ Azok a literátoraink, akik a magyar verseskötetek jellegét vizsgálva jutottak arra, hogy a magyar nótákban „vagy növő vagy eső ujjak, *jambi vel trochei*, uralkodnak leginkább,”³²² mind a Faludi-hagyományra vagy a „rég magyar ízre” hivatkoztak.³²³ 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 eső ujjú versnek nótájára nevezetesen ezen Énekeim.”³²⁴

De milyenek is voltak azoknak a magyar nóták, amelyek, saját bevallásuk szerint jambusok és trocheusok írására inspirálták költőinket a 18. század végén? Az a dallamvilág, amelyben a literátorok a 18. század második harmadától kezdve jambusokat fedeztek fel, korántsem a régi magyar (parlando típusú) énekhagyomány volt. Igen beszédes, hogy Révai még akkor is német jambusdallamra hivatkozott, amikor Faudi *Rettentő Marsnak Fajzati...* kezdetű énekét idézte a magyar jambusos énekek példajaként.³²⁵

Az idegen eredetű, többségében metrikus lejtést tükröző dallamok száma Papp Géza vizsgálatai szerint már a 17. században jelentősen megnövekedett, s ez elsősorban a jambikus és trochaicus formák mennyiségének és minőségének a javára történt.³²⁶ 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 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 jellemző akcentusos jambikus metrumot tükrözték, és a ritmus állandó ereszkedő lejtésével megszokottá, vagy legalábbis könnyen érzékelhetővé tették a hangsúlytalan-

³²⁰ VERSEGHY 1791, XIII.

³²¹ RÉVAI 1792, in: MVSZ I. 1999, 317.

³²² RÉVAI 1792, in: MVSZ I. 1999, 317.

³²³ VERSEGHY 1791, XIII.

³²⁴ RÉVAI 1792, in: MVSZ I. 1999, 320–321.

³²⁵ A kottát és Révai prozódiai elemzését ld. RÉVAI 1781, in: MVSZ I. 1999, 121–122.

³²⁶ LD. PAPP 1970, 85.

hangsúlyos szótagok váltakoztatásával imitált jambusi lüktetést a magyar fül számára.³²⁷ 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 rimeskadenciás versek „félmetrumos” megmértékelése Amade és Faludi költészete révén már jóval korábban, az 1750–60-as években beszűrődött poézisünkbe. Természetesen, mivel a megújuló verselési gyakorlatnak sem Amade, sem Faludi nem dolgozta ki az elméletét, a költemények mértékes vagy nem mértékes volta sok vitát okozott a század végén.³²⁸ Nézzük tehát Faludi fentebb említett jambusos énekének prozódiaját.

Nádasdi Marsja

Ret - ten tő Marsnak Faj - za - ti! Ti bá tor se - re - gek!

Bel - ló - na i - gaz Mag - za - ti, Jól vi téz ked - te - tek!

Meg öl - tük Burgus köl - ke - it, Fe - jünk re es - kütt öl - ve - it,

Már di - tse ked - je - tek! Már di - tse ked - je - tek!

A „rég magyar nótahagyomány” mellett a 18. század végén a jambusos énekek „másik” mintája literátoraink bevallása szerint 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 növfő, 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,

³²⁷ Néhány évvel később Verseghy épp a zenei felütés mintájára és az ütemvonalak (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 számláltatni, mind trocheusokból állnak. Az efféle jámbicumok tisztáknak vagy szorosaknak nevezetnek. Tactusok három nyolcad üdöcskéből áll. [...] Ha az imént megírt jámbicus versekből elvetjük a felütéseket, szinte annyiféle trocháicus versek támadnak belőlük.” VERSEGHY 1806, in: MVSZ I. 1999, 365–366.

³²⁸ Batsányi például azt tartotta Faludi verseléséről, hogy „Nem írt ő, mondom, magyar verseket szoros metrum szerént: noha Nádasdiról szerzett IV-dik Énekében mind a harmincöt sort jámbussal végzi. [...] De felette nagy és igen különös rendbéli családkozás mindazonáltal mégis azt vélni, s állítani, hogy Faludinak [...] szoros metrumra nem vett versei minden mérték nélkül írott versek.” BATSÁNYI 1823, in: MVSZ I. 1999, 433–434.

Amintas Kesergése, amely is érdeklő szomorúan énekeltetik s növő ujjas Versekből álló.”³²⁹
 Steffan-Kleist *Amyntjának* fordítását Révain kívül Kazinczy, Verseghy, és Kármán József is elkészítette. Érdekes prozódiai szempontból összevetni a négy fordítást, megnézni, hogy ki mennyire használta ki a dallamritmus nyújtotta lehetőségeket, mennyire élt az akcentus nyújtó hatásával.

4

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
 2. Sie flie - het fort! Sagt La - la - gen, ihr Flüs - se! Daß oh - ne sie der

La - la - gen von mir. Dort floh sie hin! Komm Luft mich an - zu - we - hen! Du
 Wie - se Schmuck ver - dirbt. Ihr eilt ihr nach, sagt, daß der Wald sie mis - se Und

kömmst viel - leicht von ihr, du kömmst 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.

Luft mich an - zu - we - hen! du kömmst viel - leicht von ihr, du kömmst viel - leicht von ihr.
 daß der Wald sie mis - se und daß ihr Schä - fer stirbt und daß ihr Schä - fer stirbt.

cresc. *p*

³²⁹ RÉVAI 1792, in: MVSZ I. 1999, 321.

Verseghy: Panasz

2/4 ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩

Ah! el-ha - gyott! O - da min den re - mé nyem

♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩

Kül - ső szív - nek el - ad ta sze rel - mét,

♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩

nem néz re ám, nem hal-gat, ha be - szil-lem

♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩

szi - - - vem-nek ke - ser - vét.

Kármán: Lalage

2/4 ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩

O-da van ő! mi lesz már én be - lő - lem

♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩

La - la - ge el - hagy - ni engemhem szán,

♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩

Ar - ra futott! Jer szel lő! fűj fe - lő - lem

♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩

Te tő - le jössz ta - lán.

Kazinczy: Chloe



El-ment Chlo - e! O - da van nyú go - dal mam!



Nagy hé - zag zár el tő-le en-ge - met;



Jer, hűs Zephyr, jer eny hitsd ag-go - dal mam,



S szá - - - rasszd fel kö - nnye - met.

Révai: Amynt pásztornak kesergése



Megyen te - hát? Már é - le tem ke - ser-ves:



Tő - lem nagy köz szá - kasztya Lala - gyét.



Á - mott tűnt el: le - hellj, o gyenge szel-lő!



Ta - - - lán on - nét elle - begsz.

Nyilvánvaló, hogy a literátorok által „rég magyar nótahagyománynak” nevezett, és a korabeli német dallamok között prozódiai inspiráció tekintetében nem volt számottevő különbség. Bár kronológiailag a „rég magyar nóták” külföldi dallamai megelőzték a 18. század végi melódiákat, közös eredetük és tipológiájuk miatt (felütéses, szorosan metrikus

dallamok) egy forráscsoportot alkotnak. A Révai, Földi és Verseggy által „rég Magyar nótahagyományának” tekintett dallamvilág ugyanis tulajdonképpen a külföldi jambusdallamok azon rétege volt, mely a 17. század közepétől szervesen beépült a magyar énekköltészetbe. Ezek a dallamok a 18. század végére már magyar nyelvű versekkel társultak, magyar nótautalással éltek. Ezzel szemben az általuk külföldinek tartott dallamokat „kortárs” voltuk miatt még eredeti formájukban, német szövegekkel ismerték meg. Az adott nóta idegensége vagy magyarsága számukra tehát 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. Ezekről a nótákról 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.”³³⁰

Kitekintésként érdemes megjegyezni, hogy 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 volt,³³¹ és amely hangsúlyos ütemkezdetével egész más típusú jambusok írására inspirálta a költőket. A kiséles ritmusú magyar zenei minták a rövid, de súlyos hangindítással a jambusi versláb új értelmezési lehetőségét hozták, és az újabb, magyar zenének köszönhetően hangsúlyossá, „magyarossá” tették a nyugat-európai nyelvekben tipikusan hangsúlytalan szótaggal kezdődő verslábát. A *magyar jambusok*³³² a verbunkos divatjával gyorsan terjedtek, és a kiséles ritmus fokozatosan átvette a külföldi jambusdallamok szerepét. Ilyen hangsúlyos kezdetű, páros lüktetésű dallam inspirálta például Csokonainak *Miért ne innánk?* című 4+4, illetve 4+3 osztású, dierézisz-metszetű sorokból álló, jambikus lejtésű kétszeres versét.³³³ Pálóczi Horváth Ádám, aki tudatosan próbált magyar jambusokat írni, így fogalmazott ezek zenei inspirációjáról: „Az én 47. [ÖÉ 234.] énekem szorosabb mértékű magyar táncnóta, mint a régi jambikusok; a 42. [ÖÉ 165.] is a Pindar dithyrambussainál. Szabadabbak ezeknél a 35. és 32. [ÖÉ 108. 98.] de mellyik réginél alábbvalók?”³³⁴ A fent említett 234. számú *De mit törődöm én vele...* kezdetű énekéhez ezen kívül az alábbi magyarázatot fűzte: „Mikor a muzsikai nyomásokhoz alkalmaztatott hangmértéket törvényemmé tettem, ez volt első próbám egy *csendes verbung nótára*, melynek mértékje a két első sorban jambus, a hátulsókban

³³⁰ ARANY 1998, 344.

³³¹ A verbunkos zene eredetének „öszvérségére” most nem térek ki, használata és ideológiai telítettsége miatt egyszerűen magyarnak nevezem.

³³² A *magyar jambus* terminus technikus bevezetését e kontextusban szükségszerűnek gondolom.

³³³ A dierézisz-metszetről, illetve a részleges szimultaneitásról ld. SZUROMI 1990, 50–51.

³³⁴ Idézi BARTHA Dénes, in: ÖÉ 21.

chorijambus. [...] Az ének hangmértéke: u – / u – / u – / u – / u – / u – u / : / u u / – – / u u / – – / : /”³³⁵

Az elemzés megmutatja, hogy Pálóczi metrikailag valóban szorosan követte a dallam ritmusát, és az első négy sorba végig hangsúlyos jambusokat írt.

De mit törődöm én vele...

De mit törődöm én vele?

ha bár az örökösökkel

Közös-ködik, ha minde-né

fe-nékel áll s firog fel;

Ha mit eddig tettem érte,

Szi-vem erre ma-ga kérte.

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, ami a magyar nyelv természetének tökéletesen megfelelt. Trocheusi dallamminta a nyugat-európai énekek között és a kezdődő magyar, azaz verbunkos zeneirodalomban egyaránt bőségesen akadt. Ezeknél a hangsúlyos ütemkezdet mellett a hosszú-rövid hangjaival trocheusi verslábat imitáló (gyakori) nyújtott ritmus is a

³³⁵ ÖÉ 234. sz. 621.

trocheusi lejtésű kétszeres versek írását segítette. A páros lüktetés miatt eme verseket többnyire a 4+4, illetve 4+maradék osztású ütemhangsúlyos tagolás, azaz a dierézisz-metszet jellemzi. Trocheusi nótának azonban (legalábbis kezdetben) nemcsak a konstansan trocheusi lejtésű dallamokat tartották, hanem azokat is, amelyekbe a zeneritmustól függően csak itt-ott keveredtek trocheusi lábak. Rendkívül tanulságos ebből a szempontból Pálóczinak 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?”³³⁶ 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 négy soros strófának alig a felében vagy negyedében voltak trocheusi verslábak. Sőt, a kezdő trocheusi lábak miatt a többnyire choriambusokból álló *Francia jön! Lóra huszár!*-t is ide sorolta.³³⁷

Természetesen voltak olyan trocheusi dallamminták is, amelyek állandó periodikus lüktetésükkel szabályos nyugat-európai formák írását segítették. Ilyen például Csokonainak a *Szemrehányás* című költeménye, amelyet 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 megfelelő, de a szokásos nyugat-európai mintáktól eltérő strófaformát vett fel.

³³⁶ Idézve ÖÉ 21.

³³⁷ ÖÉ 47.

A' Reményhez



Föl - di - ek - kel ját - szó



É - gi Tú - ne - mény,



Is - ten - ség - nek lát - szó,



Tsal - fa, 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!

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.

7. A „szabálytalanabb” metrumok dallamai

A korabeli népszerű énekelt dalok dallamai természetesen sokkal gazdagabb ritmusképletekkel szolgáltak, mintsem hogy jambusokra és trocheusokra egyszerűsíthetnénk őket. A változatosabb metrikával rendelkezők számtalan más „versláb” írására is inspirálták a

költőket, és követésük az adott dallamnak megfelelően bizonyos mértékű, de igen szabad, szabálytalanul váltakozó verslábakból álló sorok kialakulását segítette elő.

Az ilyen szabadabb mértékű, nem feltétlenül periodikus sorokról azonban igen eltérően vélekedtek literátoraink. Azok, akik a versújítást bizonyos szabályokon belül, az ókori és a korabeli nyugat-európai költészet mintájára akarták megvalósítani, és ezek mintájára dallamkövetéskor is főleg jambusokat, trocheusokat, daktilusokat, spondeusokat és anapestusokat írtak, azaz (csak) a legismertebb, leggyakoribb verslábakat és a már „kanonizált” sorfajtákat használták, többnyire értelmetlen szabadosságot láttak a dallam ilyen szolgai követésében.³³⁸

Ezzel szemben például Pálóczi Horváth Ádám, aki a dallamkövetés miatt különböző heterometrikus képletekkel lepte meg a közönséget, természetesen szintén az antik poétikákra és a korabeli esztétikákra, illetve gyakorlatra hivatkozott, és a „varietas delectat” elvét tartotta szeme előtt, amikor a dallamritmusnak megfeleltethető legkülönbözőbb mértékű verslábakból elegyítette a sorokat. Hogy megmutassa a magyar nyelv mindenre alkalmas voltát, Horváth Ádám szinte minden általa ismert dallamra szöveget írt. Számára az ének legfőbb és legértékesebb tulajdonsága olyannyira a prozódia volt, hogy még *Csipkebokor, kormos agyag...* kezdetű halandzsánótját is azzal ajánlgatta Kazinczynak, hogy „a’ ki a’ Strassburger notát jól énekli, ’s az én csipke bokromat könyv nélkül tudja, lehetetlen is annak nem tétteni; mert az érthetlenség mellett a’ tactus a’ quantitással nagyon egyez.”³³⁹ Mivel Pálóczi az énekvers-írást (is) elsősorban a nyugati nyelvekkel való versengés terepének tekintette,³⁴⁰ képtelen volt megérteni a többiek formabeli „elmaradottságát”. Bár verseinek mértékét ő is antik verslábakkal írta le, a klasszikus strófa képletek helyett inkább a korabeli divatos énekek és magyar áriák metrum-készletét alkalmazta.³⁴¹ 1814-ben szemrehányóan írta

³³⁸ Ezt nemcsak a kortársak, de jóval később az a Négyesy László is így látta, aki egyébként dicséretesnek tartotta, hogy Horváth nemcsak külföldi, hanem magyar dallamritmust is választott énekei metrikai mintájának. Így írt erről *A mértékes magyar verselés történetében*: „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 utánozott, 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 csengés-bongásból állanak és rövid életűek. Egy-egy fölkapott waltzer, 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 czifra 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 tartalom.” NÉGYESY 1892, 243. 245.

³³⁹ Horváth Ádám – Kazinczynak. Szántód, 1789. május 13. (In: KAZLEV. 204. sz.) Az éneket ld. ÖÉ 240. sz.

³⁴⁰ A magyar nyelv prozódiai tökéletességét evidenciaként kezelték írónk. „Prozódiai 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, in: MVSZ I. 1999, 372.

³⁴¹ „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,

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, Horácz, s más ki avúlt mértékekre; hiszen vannak nekünk mind újabb izlésű, mind még a’ közép időbeli Nemzeti Ariánk, mellyeknek musikai tactussokra igen alkalmasan esnek az Ódák.”³⁴²

Bár a költemények prozódijának egyeztetése vagy nem egyeztetése a korabeli muzsikával, illetve az ebből származó újabb metrikus képletek létjogosultsága (elméletben) másoknak is problémát okozott, az egyedi ritmusképletekre való versírás nem lett népszerű a korban.³⁴³ Pálóczi kívül tulajdonképpen csak Csokonai kísérletezett (nem utolsó sorban Horváth Ádám hatására) szöveg és egyedi dallamritmus prozódijának „tökéletes” egyeztetésével. Ám Csokonainak ez csak a korai költészetére volt jellemző. Tipikus példája ennek *Az Ekhóhoz* első kidolgozása és a *Dafnis Hajnalkor*. Bár Csokonai később felhagyott az ilyen szorosan dallamkövető versek írásával (pontosabban később a nyugat-európai formáknak megfelelő szabályosabb ritmusú dallammintákat keresett), ezek a darabok olyannyira az egyik legnépszerűbb ad notam utalássá váltak a korban, hogy a református kollégiumokban még az 1850–60-as években is írtak rájuk alkalmi verseket.

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 régiekkel? írok Trochaicus, Anapesticus, Jambicus versekben Éneket? Sőt miért idegen Ariákra? miért Stajer, Ekuzé, Kororára, Karamajka táncnótákra? [...] majmolom az Angulus Kontratantot, Jerusalemi Zsidó Marsot, Requiemet, Varga dalt sat. Csinálok magam fejetül új nótákat, melyek nem nemzetiek? [...] hogy a régiekkel élni nem tilalmas dolog, azt már mondtam (írok én Hexametereket is, Distichonokat is, és szorosabb törvénnyel, mint némelyek) és ha azon hangsorok illenek a dolog érdeméhez, nyertes vagyok.” HORVÁTH ÁDÁM 1814, in: MVSZ I. 1999, 398. 401.

³⁴² Horváth Ádám – Kazinczynak. Petrikeresztúr, 1814. június 13. (In: KAZLEV. 2678. sz.)

³⁴³ Verstani tanulmányában, bizonyos kötöttségek mellett például (majdan) Vályi Nagy Ferenc is lehetségesnek tartotta az újabb muzsikához való metrikus képletek elterjedését. „Noha mi a’ Régieket a’ *Rendbenn* az *Ízlésbenn* a’ szerént, a’ mint a’ mai gondolkozás’ 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 élhetnénk. Így Klopstock, a’ Németek’ halhatatlan Poétája, a’ mai Mu’sikához alkalmaztatott Mértékeket készített, s azokonn éneklette a’ maga fennhangú Ódáit: addig mindazonáltal, míg illy’ Mértékek nem léznek, a’ Rómaival, melly minden Nemzetek előtt isméretes, és kedvességet nyert, mint közönségesse lett Mértékkel, élnünk szükséges léssen.” VÁLYI NAGY 1807/1999, 246–247.

Dafnis Hajnalkor



Szép Hajnal! e - meld - fel föl dünk fe - lett
 ♩ - - - | ♩ - - - | ♩ - - - | ♩ - - -



Az e - gek a - latt tün - dők - lö szent fák lyá - dat.
 ♩ ♩ ♩ ♩ - - | ♩ - - - | ♩ - - - | ♩ - - -



Bár-sony-ban id - vez - li majd Nap - ke - let
 ♩ - - - | ♩ - - - | ♩ - - - | ♩ - - -



Az a - ra - nyo zott fel hők közt szűz or - tza - dat!
 ♩ ♩ ♩ ♩ - - | ♩ - - - | ♩ - - - | ♩ - - -



A' Ma - da - rak kon tsert - je - i tisz - tel - nek már,
 ♩ ♩ ♩ - - | ♩ - - ♩ ♩ | ♩ - - - | ♩ - - -



Sok fa - te - tön é - nek - lö 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!
 ♩ - - - | ♩ ♩ ♩ ♩ - - | ♩ - - -

Az Ekhóhoz

2
4

Pa - na - sza - i - mat e - le - gy es 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.

Kitekintésként érdemes megjegyezni, hogy bár korántsem olyan szabadossággal, mint az Pálóczi énekköltészetét jellemezte, de a metrumok változatossága később, az 1830-40-es évektől igen fontos 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 kísértse 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 főntebb ütemek célszerű

vegyítése, metszettel párosulva, oly rhythmust ad, mely hangzatosságban fölér bármely idegen formával s azon felül sajátunk, édes mienk.”³⁴⁴

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. Jellemző például, hogy Földi a hangmértékes, a végezetes és a kétszeres versek jellemzése után a versformák változatosságát, illetve ennek szükségességét így magyarázta. „Azt mondja valaki: Mire való lesz e sokféle Vers? Ki lesz mindezekre alkalmas? 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. Alkalmasok lesznek pedig mindezekre a Magyar elmék, alkalmas lesz ki egyre, ki másra; nem is szükség, hogy mind mindenekben fő légyen.”³⁴⁵ Másutt ezt írta: „A Hangütés, mely a különb különb lábaknak elegyítésekből és alkalmas rendjéből származik, légyen folyó, kellemetes, fontos, derék, a dologhoz képest. A dologgal megegyező Hármónia lesz, ha a víg dologhoz víg hangütéseket alkalmaztatunk, a szomorúhoz szomorút, a gyorshoz gyorsat, a lassúhoz lassút.”³⁴⁶ 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.”³⁴⁷

A versnem megválasztásakor a tartalomhoz illő forma fontosságát, illetve az erről való viták és nézetek sokféleségét sejteti Pálóczi Horváth Ádám következő elszólása: „Írnék valamit a versek nemeinek 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).”³⁴⁸ Csokonai többször megjegyezte, hogy mind a fordításoknál, mind az eredeti művek írásakor elengedhetetlen a

³⁴⁴ ARANY 1998, 337.

³⁴⁵ FÖLDI 1787, in: MVSZ I. 1999, 183.

³⁴⁶ FÖLDI 1790, in: MVSZ I. 1999, 297.

³⁴⁷ VERSEGHY 1817/1980, III/6, 653.

³⁴⁸ HORVÁTH Ádám 1794, in: MVSZ I. 1999, 331.

tartalomhoz illő forma (aptum) megválasztása. „A’ Cadentiás (és így a’ Német modú) Verseken is szintúgy megkívántatik mint a’ régi Görög és Romai formájú Vers nemekben, az hogy a’ Poémának belső természetével Aesthetica meg egyezése légyen a’ versificatio külsőjének.”³⁴⁹ Ezért bírálta Dayka Colardeau-fordítását,³⁵⁰ 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’ Tavas: de a’ ki a’ német hexametereket esméri, nem ollyannak képzele é ezt a’ remek munkát, mint az *Eszterházán* lévő kertet, ha az holmi Somogyi vagy Tiszaháti girbegurba, egyenetlen, vagdaltt, égetett, tördeltt, vagy önként dűltt *Hasogatványokkal* volna befoglalva?”³⁵¹

A korabeli esztétikákban szüntelenül hangoztatott aptum-elv hamarosan a metrumok konnotációját is életre hívta, hiszen egy meghatározott műformához általában egy bizonyos metrum-csoport tartozott, sőt bizonyos metrumok, lejtésüktől függően eleve konnotatív jelentést hordoztak. Mivel másodlagos jelentéssel elsősorban az apróbb dalokhoz és énekekhez illő trocheusok és jambusok telítődtek, alább röviden ezek korabeli konnotációit járom körül.

A 18. század végén hangsúlyos ütemkezde miatt a jambussal szemben egyértelműen a trocheust érezték „vígnak”³⁵² és magyarnak. Földi János 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.”³⁵³ Ezzel szemben a jambus elsősorban az idegenség és a komorság konnotatív jelentésével bírt. Csokonai például *Az Én poézisom természetében* jambusi strófákkal jellemezte a külföldi sírköltészetet, trocheusiakkal a víg magyart.

Az énekelt versek esetében viszont, mivel a metrumok a szöveghez kapcsolódó dallam milyenségétől függően további jelentésárnyalatokat vehettek föl, a szövegmetrumok eme „konnotatív alapjelentése”, akár ellentétes irányba is fordulhatott. Ez azonban nem kapcsolható sem a zenetörténetből korábbról jó ismert barokk affektustan jelentésteli

³⁴⁹ CSOKONAI: *Jegyzések és Említések a’ DAYKA Verseire* (1803). (In: CS/*Tanulmányok* 2002, 67.)

³⁵⁰ CSOKONAI: *Jegyzések és Említések a’ DAYKA Verseire* (1803). (In: CS/*Tanulmányok* 2002, 67.)

³⁵¹ CSOKONAI: *Előbeszéd [A’ Tavaszhoz]* (1802). (In: CS/*Tanulmányok* 2002, 35–36.)

³⁵² Vö. még: „A trocheusi vers igen szép, könnyű futású és alkalmas vidámságra.” FÖLDI 1787, in: MVSZ I. 1999, 186.

³⁵³ Földi János – Kazinczynak. Szatmár, 1789. aug. 25. (In: KAZLEV. 239. sz.)

hangsoraihoz, sem Mattheson és a korabeli német zeneesztétikusok ama szótáresztétikájához, amelyben bizonyos dallamfordulatokhoz és motívumokhoz határozott érzések kifejezését és felkeltését társítottak. 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 tulajdonságán kívül, a’ Taktusoknak alkalmaztatásában, a’ Klávisoknak nyomásában, a’ Hangok ki-ütések módjában állanak.”³⁵⁴

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 megfeleltethető nyújtott ritmus, ez a versláb nemcsak akcentusos jellegű kezdete miatt vette fel a „magyar ritmus” konnotatív jelentését is, de a verbunkossal való kapcsolata is ezt hívta elő. Jellemző, hogy a trocheus mértékre Horváth Ádám régi és új „magyar áriákat” (verbunkosokat) hozott példának: „A 21., 16., 15., 6., 4., és 3. [ÖÉ. 64., 57., 56., 38., 47., 46.] mind Nemzeti *Ariák*, ki régibb, ki újabb, s melyik *Trochaikus*nak van szabottabb mértékje, mint ezeknek? vagy melyik más régi szabásúnak szebb?”³⁵⁵

A dallamokkal kapcsolódva a trocheusok konnotatív jelentése igen komplex volt, és az évek folyamán a verbunkos megítélésével együtt változott. Míg a friss verbunkosra írt, azzal összekapcsolódó trocheusi lábak később is „víg” jelentést hordoztak, a lassú verbunkos méltóságteljességével ugyanezek a verslábak az éneklés során ünnepélyességet kaptak, illetve Berzsenyinél, aki a harmóniás középlet megtestesítőjét látta a magyar zenében, a trocheusok is ilyesfajta jelentéssel (ti. tökéletes harmóniával) bírtak. A *Poétai harmonistikában* így dicsérte a verbunkos harmóniáját. „Igen érezhető az érzelmi vegyület még a magyar táncmuzsikában is. A mi komoly toborzónk nem csupa szomor, annyival inkább nem siralom,

³⁵⁴ GÁTI 1802/1987, 59.

³⁵⁵ HORVÁTH Ádám 1814, in: MVSZ I. 1999, 401.

hanem a legszebb hős érzelmek pompás vegyülete; valamint a mi víg táncdalunk is nem csupa víg, hanem a szerelem vegyes érzelmeinek mosolygó ölelkezete. Ott Hector búcsúzik Andromachétól; itt a harcból visszatérő ölelkezik. És a magyar muzsikának ezen igen ideális karakteréből jött az, hogy Biharinak még halotti nótájából is kimosolyog a táncütés.”³⁵⁶

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

³⁵⁶ BERZSENYI: *Poétai harmonistica* (1832). In: BERZSENYI 1999, 340.

III. CSOKONAI ÉNEKELT KÖLTÉSZE

„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 leg-sebessebb. Nem akadozik az Ember nyelve azoknak ki-éneklésébenn.”³⁵⁷

1. A rendszerezés lehetőségeiről

Csokonai életművének heterogenitása mind tematikáját, mind műfajiságát, mind formaművészetét tekintve közismert. Ezt a sokoldalúságot leginkább az magyarázza, hogy Csokonai a különböző kulturális, műveltségi hatásokat rendkívüli érzékenységgel fogadta és 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. Egyrészt természetes módon használta a kollégiumi énekkultúra különböző hagyományait – a liturgikus dallamokat éppúgy, mint a populáris, közköltészeti tematikát –, másrészt az érzékenység eszmetörténeti áramlatának hatására az énekelt, lehetőleg klavírral kísért dalt, mint a modern érzésmód tipikus kifejezőjét emelte be költészetébe, harmadrészt pedig, főleg kantáták formájában, a poézis alkalmatosságbeli, barokk reprezentáns funkcióját is művelte. Ám annak ellenére, hogy felekezetiességéből adódóan ő is a debreceni Református Kollégium meglehetősen elmaradott, diák-populáris zenekultúráján nevelkedett, és úgymond Horváth Ádám tanítványa volt,³⁵⁸ Pálóczyval ellentétben a zene különböző stíluszintjeit mindig a saját helyének megfelelően használta. A muzsikára vonatkozó hivatalos megnyilatkozásaiban például semmi nyoma annak a „pajzán” Csokonainak, aki a *Karnyónéban* a különböző funkciókat hordozó közismert dallamokkal elsősorban szórakoztatni, megnevettetni akarta a közönséget. Az érdemes publikum előtt mindig a legkomolyabb szándékkal, az időmértékes verselés megkedveltetése vagy a magyar dal ügye miatt emlegette a Muzsikát, és a művelt,

³⁵⁷ GÁTI 1802/1987, 14.

³⁵⁸ „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. 424.)

Csokonai a muzsika és a dallásra való verselés eredetét lényegében Horváth Ádám levele nyomán fogalmazta meg. 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.)

érzékeny dámáknak csak a korabeli „elit” külföldi és magyar zeneszerzők (Haydn, Pleyel, Lavotta, Kossovits) érzékeny darabjait szánta.

Csokonai énekelt költészete egyrészt az irodalmi és zenei nézőpontok különbözősége miatt önmagában is többféleképpen rendszerezhető, másrészt a költő szándéka és felhasználása újabb aspektusokat, és ezzel újabb csoportosítási lehetőségeket teremt. Alább Csokonai énekelt költészetének ama lehetséges rendszerzéseit vázolom fel, amelyekkel a későbbiekben valamilyen módon jellemezni fogom a költő énekelt verseit.

I. Irodalmi műfajok, műformák szerint vannak közöttük:

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

II. A dallamok forrása, azaz a zenei stílusok szerint megkülönböztethetjük a:

- a) nyugat-európai érzékeny-klasszikus,
- b) verbunkos,
- c) népi (paraszti),
- d) egyházi (zsoltárok) dallamokat, illetve a
- e) századvégi popularitás dallamait.

III. A dalok kulturális-művelődési rétegződését tekintve Csokonai énekelt költészetét mindenekelőtt az elit és a populáris regiszter szerinti megoszlás jellemzi. Az elit énekelt költészeten 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. Kicsit áttekinthetőbben:

- a) elit énekelt költészete
 - α. (modern) érzékeny dalköltészet – szerelmi tematika
– anakreontika (bortalok)
 - β. a barokk reprezentációhoz kapcsolódó alkalmi költészet darabjai
- b) a populáris regiszter énekei
 - α. önálló, parodisztikus énekek
 - β. a színművek betétdalai

IV. Csokonai énekelt költészetének e sokféle formája azonban a költő intencióját tekintve szerves egységet alkot. Az érzékeny dalköltészethez való hozzáállását ugyanis éppúgy a pragmatizmus határozta meg, mint a popularitással vagy a barokk reprezentáció kategóriájával leírható műveit. A negyedik csoportosításban éppen ezért a költő pragmatikus szándékát vettem a rendszerzés alapjául. Eszerint Csokonai az énekelt dalokat a következő célok szolgálatába állította:

- 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, mindent átható leírása nem létezik. Ha például a műfajok felől közelítünk, és azon belül megvizsgáljuk az elsősorban reprezentációs célokat szolgáló kantáták zenei stílusát, akkor elmondhatjuk, hogy egyaránt vannak érzékeny-klasszikus dallamra, verbunkosra és egyházi dallamra írottak. Ha viszont a zenei stílusokat tekintjük a rendszerzés alapjának, és ezen belül az érzékeny-klasszikus dallamokat szeretnénk más szempontokkal is körülírni, akkor előtűnik, hogy Csokonai érzékeny-klasszikus dallamokra egyaránt írt önálló dalokat, kantátákat, sőt a színművek betétdalai között is találunk olyanokat, amelyek valamilyen érzékeny *Klavierlied* dallamára készültek. Az érzékeny-klasszikus dallamokról az is elmondható, hogy az érzékeny dalköltészet tematikája mellett a barokk reprezentáció alkalmi műveit is gyakran hordozta, célzatosságát tekintve pedig a szórakoztatást kivéve Csokonai minden más célra felhasználta őket.

Többféle próbálkozás után végül arra jutottam, hogy Csokonai énekelt költészetét legcélszerűbb a költő szándéka felől megragadni. Mivel folyamatosan derült ki számomra, hogy Csokonai mennyire a korban bevett „hasznosságelv” szerint művelte az énekelt dalköltészet minden „típusát”, előbb megdöbbenett végtelenül pragmatista szemlélete, majd világossá vált, hogy legkézenfekvőbb a rendszerzés alapjává is ezt tenni, hiszen Csokonainak az énekelt költészetről való minden elszólása erről vall. A következőkben tehát előbb Csokonainak a *lyrica* éneklőhöz való elméleti hozzáállását járom körül, majd a költő pragmatikus szempontjai szerint az *utile* különféle megnyilvánulási formáin belül vizsgálom

Csokonai énekelt költészetét, végül pedig a versújításhoz (is) kapcsolódóan az énekelt dalok különböző verselési módozatait tekintem át.

2. 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. Ebből adódóan a költészetben belül „a legrégibbnek és legközönségesebbnek az énekelhető vagy dallásra alkalmas verselést” tartotta,³⁵⁹ és a zenei eredet, illetve a korabeli nyugat-európai dalalbumok meghatározó mintái miatt úgy gondolta, hogy „minden Dal főképpen éneklésre és muzsika mellé szokott készülni”.³⁶⁰ Ám tulajdonképpen mindez, amit ez a rendkívül muzikális, kottás dalgyűjteményével a korabeli érzékeny énekelt dalirodalom legjobbját megalkotó költő leírt a „dallásra alkalmas versek” műfajiságáról.

Bár szöveg és dallam egymással való játékát, egymásra való hatását a gyakorlatban alkotó módon, zseniálisan kezelte, az énekelt költészet esztétikájával, szöveg és dallam összeegyeztetésének prosódiai problémáival elméleti írásaiban Csokonai egyáltalán nem foglalkozott. Sőt muzikalitása, illetve Sulzer művészeti lexikonának tanulmányozása ellenére nem írt sem a zene szívet megindító hathatóságáról, sem az éneklés társiaságban betöltött erkölcsnevelő, emberformáló (*Bildung*) szerepéről. Bár *Muzsikális Gyűjteménye* megvalósulását tekintve a korabeli „műdalirodalom” egyik csúcsát jelentette, az énekelt dalok ideológiai háttérét figyelmen kívül hagyva, szinte kizárólag gyakorlati szempontokat érvényesített, amikor a társasági élethez tartozó, lehetőleg klavírral kísért dalok írását és kiadását tervezte.

Az énekelt dalköltészetet természetesen ő 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 elitizmusa képviselt. A muzsikához kapcsolódó hasznosság-elv esztétikai oldala, mely a zenének a *paideiában*, azaz az ember erkölcsi nevelésében betöltött szerepét hangsúlyozta, szóba sem került a költőnél. Nyilvánvaló, hogy Csokonai is tudott a szalonéletbeli éneklés eszmei-esztétikai háttéréről, de

³⁵⁹ „A Poézisnak minden nemei közzül legrégibb és legközönségesebb az énekelhető vagy dallásra alkalmas verselés. Jubáltól fogva, e’ máj napig, a’ mellyben ezeket írom, 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.)

³⁶⁰ CSOKONAI: *Jegyzések és Értekezések az Anákreoni Dalokra* (1803). (In: CS/Tanulmányok 2002, 87.)

az őt körülvevő kulturális környezet, zeneesztétikai hiányosságai, a társadalmi elvárások, és nem utolsósorban pragmatikus gondolkodása vakká tették az érzékeny énekelt dalok eredeti kontextusának, illetve az ahhoz tartozó gondolatrendszernek a megértésére. (Vagy ha vakká nem is tették, de mivel ezek a problémák a korabeli magyar viszonylatokban a 18. század végén még nem voltak relevánsak, egyáltalán nem foglalkozott velük.)

Mivel Csokonai elsősorban a költészet filozófiáját és belső rendszerét szerette volna jobban megismerni,³⁶¹ a zenét is a költészet felől vizsgálta, és a muzsikát szinte kizárólag csak mint a költészet segítőtjét, hathatósabbá tevőt tartotta számon.³⁶² Zene és költészet kapcsolatát is csak a líra műfajtörténetén belül, a verscsinálás kialakulását illetően jellemezte. [*A' Magyar Prosodiáról*] című tanulmányában így írt erről: „A' hármónia 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 hármónia mi bennünk nem találtatik. Midőn tehát különböző hangok edgy mással szépen megedgyeznek, akkor a' hangzásban hármónia 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 harmóniájában gyönyörködven, előbb saját szózatjukkal, az után érzéketlen szerszámok által is próbálták azt követni. Ekképpen származott a' *szózat*, és a' Szerszamos Muzsika. De mivel ezek értetlen szószóllók lévén, örömet kívánták volna az emberek hallató-szóval is kifejezni, a' magok érzését és indulatait: appro sorokat kurjongattak a' Muzsika mellett, a' mely ma is meg esik. Így lett a' Vers tsinálás.”³⁶³

Ez a szövegrész felfedi Csokonai különböző elméleteket szabadon kompiláló és felhasználó gondolkodásmódját, és világossá válik, hogy miként értelmezte félre és/vagy alakította át a korabeli (zene)esztétikai nézeteket 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 összetevőt (*harmónia, rythmus, logosz*) határozta meg a szövegből és dallamból álló lyrica éneklőnek,

³⁶¹ „[...] esztétikai előadásokat sohasem fogok hallgatni, méltóztass nekem tehát annak a könyvnek a címét megadni, amelyből ennek elemeit megismerhetem. [...] Kiváltképp a költészettel kapcsolatban szeretném, ha megtalálható lenne benne általánosan és szemléletesen ennek a művészetnek egész filozófiája, egyes területeinek részletes elmélete, műfajok szerint és a különböző nemzetségu kiváló költők jegyzékével együtt, mint pl. Eschenburg tanulmányában olvasható.” Csokonai – Schedius Lajosnak, 1795. júl. 9. (In: CS/Levelezés 1999, 462–463.)

³⁶² „A költészet. [...] Költői enciklopédia, avagy azoknak a művészeteknek és tudományoknak rövid rajzolata, amelyek egyrészt rokonok a költészettel, másrészt segítik. Ilyenek: a muzsika, a festészet, a természetnek és a kézműveknek vizsgálata.” CSOKONAI: *Költészeti kézikönyv tervezetei*. (In: CS/Feljegyzések 2002, 620.)

³⁶³ Csokonai: [*A' Magyar Prosodiáról*] (1799). (In: CS/Tanulmányok 2002, 19–20.)

ami az antikvitásból származó zenefogalom lényegét alkotta.³⁶⁴ Csokonai eme gondolatköre is Pálóczi Horváth Ádám hatására utal, aki jóval később ugyan, de az énekelt verset Platon meloszt-tana alapján egyértelműen *logosz*, *harmónia* és *rüthmosz* fogalmi hármásából bontotta ki.³⁶⁵ Csokonai megközelítési módja azonban alapvetően eltért a vokális zene fogalmára épülő nyugat-európai zeneelméletektől (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. Érdemes megjegyezni, hogy bár a *Jegyzések és Értekezések az Anákreoni Dalokra* című tanulmányában Csokonai a Lyrica Poesis eredetével kapcsolatban Sulzerre, Ramlerre (Batteux-re), Marmontelre és Lowth-ra hivatkozott,³⁶⁶ fentebb idézett keletkezés-elmélete leginkább Rousseau-éval mutat rokonságot, aki az empirikus nyelvelméletek szerint ének és nyelvi rendszer genetikusan összefüggését hirdette, és miközben a beszéd kezdeteit valamiféle „*langue chantante*”-ban kereste, az éneket a beszédre próbálta visszavezetni.³⁶⁷ Csokonainál is mintha ez a kölcsönös egymásra utaltság köszönne vissza, amikor a vers és zene keletkezését a nyelv keletkezésével köti össze.

A Nyugat-Európában vokális zeneként is értelmezett műfaj tehát Csokonainál (a többi magyar literátorhoz hasonlóan) kizárólag énekelt költészetként került szóba, azaz a szöveg – és ez kézenfekvő, hiszen költő-literátor volt – mindig fontosabb volt a dallamnál. Akkor is, ha a dallamra írt verseinek metrikája általában zseniálisan követi a zene ritmusát. Számára a muzsika különböző módokon, de minden esetben a szöveget, a nyelvet szolgálta. A dallamot egyaránt alkalmasnak tartotta a versek (szövegek) terjesztésére és népszerűsítésére, (elvileg) az antik-időmértékes verselés megkedveltetésére, reprezentációs események ünnepélyességének a növelésére, illetve (általában) helyének megfelelően a szövegek parodizálására.³⁶⁸

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

³⁶⁴ Ld. DAHLHAUS 2004, 14.

³⁶⁵ Ld. HORVÁTH Ádám 1814, in: MVSZ I. 1999, 394–404.

³⁶⁶ Ld. CSOKONAI: *Jegyzések és Értekezések az Anákreoni Dalokra* (1803). (In: CS/Tanulmányok 2002, 86.)

³⁶⁷ „Le chant ne semble pas naturel à 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: Oeuvres de J. J. Rousseau 14–15. Paris, 1821, *Chant*. Rousseau zenei nézeteiről és zenei munkásságáról ld. ROBERT ELLA: *Rousseau és a zene*. (Bp., 1939)

³⁶⁸ Bár ez utóbbit korántsem alkalmazta mindig szerencsésen, hiszen a kollégiumból való kicsapátását is a *Pikkó Herceg és Jutka Perzsi* egyik slágerének, az *En Gyilkosa Gömböcznek* kezdetű nótá énekeltetésének köszönhetette.

hiányosságaival, illetve egyoldalúságával szembesülve tervezte Csokonai egy addigiaknál tökéletesebb rendszer megalkotását, amiben a műfajokat Marmontel nyomán nem külső jegyeik, hanem „belső és természeti” jellegük alapján akarta csoportosítani.³⁶⁹ 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 Szerdahelyi György rendszerezésének rövid ismertetése után,³⁷⁰ őt 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 rendszerzését valóban a tárgy belső tónusára próbálta alapozni, az egyes műfajok többféleképpen osztályozta, illetve egy-egy műfaj kifejezési módja és tárgya alapján több rendszerbe is bekerülhetett.

Az énekelt költészet műfajiságára, mibenlétére vonatkozóan legkorábbi rendszerezését a *Műfajpoétikai feljegyzésekben* találjuk, de ebben egyrészt még csak az *Epicum* és *Dramaticum* különféle formáit próbálta rendszerezni, a lírát, mint „műnemet” meg sem említette, másrészt a később Éneklő Versezetnek tartott ódát és/vagy dalt (cantio) a *Didacticát* kivéve minden más „tónusba” (*Heroica*, [...], *Comica*, *Pastoralia*, *Satyrica*, *Sancta*) felvette.³⁷¹ Ugyanakkor, a *Dramaticumon* belül az operát, mint zenés műfajt már külön kezelte. (Ezzel egyébként csupán Szerdahelyi György rendszerét követte, aki *Poesis dramaticájában* (1784) a zenei drámát is bemutatta.)

Az 1802–1803-as [*Értekezés az Epopoeáról*]-ban előbb számba vette Szerdahelyi György rendszerét, majd saját, még megírandó műfajpoétikájának nagyvonalú csoportosítását ismertetette meg az olvasókkal. Szerdahelyi egyrészt a humanitas műfajpoétikái, másrészt Batteux és a német populár-filozófusok nyomán (Marmontel, Mendelssohn)³⁷² 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) *Lyrice*, *Éneklő*, melly tsupán az Indulatoknak kifejezését teszi tárgyúl magának, és ahol a’ Poéta mind a’ maga, mind a’ más’ személyében szólhat, p. o. az Indulatokat vévén fel: *Enthusiasmus*,

³⁶⁹ LD. CSOKONAI: *Értekezés az Epopoeáról* (1803). (In: CS/Tanulmányok 2002, 41–43.)

³⁷⁰ „1. Epica, Beszéllős; 2. Dramatica, Tselekvő; 3. Lyrice, Éneklő; 4. Didactica, Oktató.” CSOKONAI: *Értekezés az Epopoeáról* (1803). (In: CS/Tanulmányok 2002, 41–42.)

³⁷¹ CSOKONAI: *Műfajpoétikai feljegyzések*. (In: CS/Feljegyzések 2002, 269.)

³⁷² Szerdahelyi György műfajpoétikájának rövid ismertetését ld. TÓTH 2000, 49–51. és MEZEI 1974, 32–34.

Hymnus, *Felemelkedett főindulatok*, Odae Héroicae, philosophicae, *Édes lágy érzések*, Odae Anacreonticae, Lieder, Dalok, *Furor*, Dithyrambus, 's a' t. Ezek mind Muzsikára valók.”³⁷³ 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.³⁷⁴ Ugyanakkor, a majdnem ezzel egy időben keletkezett *Jegyzések és Értekezések az Anákreoni Dalokra* című tanulmányában egyrészt amellett, hogy röviden a *Lyrice 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 csak tsendes és kellemetes elborulásba jön az előtte levő tárgy által. Az első esetben, a' tárgynak nagy és felséges volta 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, nyájásabbak; 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 érjük, és a' mit készítünk, annak neve nálunk *Dal*, az idegeneknél Lied; Song; Chanson; Canzone vagy Canzonetta. A' természet' látásából indúlt örömk, a' nyájjasságnak, barátságának, édes indulatoknak érzése, a' társasági élet' vidámságának 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.”³⁷⁵

Csokonai tehát az énekelt költészetnek Eschenburg alapján – Kazinczyihoz hasonlóan – elvileg csak két műfaját különböztette meg.³⁷⁶ Ezen kívül, mivel alapvetően a különböző „tónusok” köré rendezte volna a poémákat, a „hagyományos” lírai műnemre vonatkozóan nem dolgozott ki semmiféle elméletet. Ugyanakkor, a gyakorlatban az énekelt daloknál ennél jóval több műfajjelzést használt. Megnevezéseiben szükség szerint, illetve gondolatrendszerének éppen aktuális irányultsága alapján a legkülönbözőbb hagyományokat

³⁷³ CSOKONAI: *Értekezés az Epopoeáról* (1803). (In: CS/Tanulmányok 2002, 41–42.)

³⁷⁴ „*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.)

³⁷⁵ CSOKONAI: *Jegyzések és Értekezések az Anákreoni Dalokra* (1803). (In: CS/Tanulmányok 2002, 86–87.)

³⁷⁶ 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 jö.” Kazinczy – Aranka Györgynek. Kassa, 1789, július 10. (In: KAZLEV. 221. sz.)

követte. Az anakreontikákat, bordalokat például az antik humanitas poétikái (illetve az ezt (is) közvetítő Szerdahelyit) nyomán *dithyrambus*oknak³⁷⁷ is nevezte. Ugyanakkor, bár a humanitas poétikáinak megfelelően műfajpoétikai tervezetében az olyan kisebb, népi eredetű műfajokat, mint a szonett, a ritornell vagy a madrigál föl sem vette, amikor például Guarini révén előkerült a *madrigál* műfaja, Boileau nyomán hosszan leírta, és határozott rendszerbe foglalta azt.³⁷⁸

A megnevezések eme káoszában, az idő előre haladtával egyfajta irányultság mégis megfigyelhető Csokonai „műfajpoétikájában”, hiszen műfajjelzéseinek változása az iskolai poézisoktatásban szokásos meghatározások erősödését, illetve az ezekhez való visszatérést mutatják. A latin humanitas poétikaiban 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.³⁷⁹ Fontos azonban megjegyezni, hogy mivel ezekre is erős hatással voltak a korabeli a nyugat-európai esztétikai poétikák, áttételesen ezek hatásával is számolni kell. Mert bár Csokonainak a lírai műfajok rendszerezésének szándéka miatt (és esetleg hozzáférhetősége miatt) ezek közül Eschenburg alapján megkülönböztette a dalt és az ódát, a nyugat-európai műfajpoétikákban ez az elkülönítés korántsem volt általános. Sőt, Marmontel, akit Csokonai egyik megnyilatkozása szerint szintén követni akart saját műfaji rendszerének kidolgozásában, határozottan kijelentette, hogy a daloknak nincs önálló karakterük,³⁸⁰ az óda pedig nézete szerint a régieknél 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 különítették el egymástól. Igen beszédes az is, hogy a 18. század közepétől megjelenő zongorakíséretes dalalbumok címében szinte mindenütt az óda műfajmegjelölést olvashatjuk.³⁸¹

³⁷⁷ A *dithyrambus* Vossiusnál Bacchus tiszteletére énekelt ének. Ahogy az epikusok a Múzsákat, úgy a dithyrambikusok Bacchust invokálták. (Ld. TÓTH SÁNDOR 2000, 199–201.)

³⁷⁸ „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 Anakreoni Dalokra* (1803). (In: CS/Tanulmányok 2002, 100.)

³⁷⁹ Ld. TÓTH 2000, 41. 212–215. (Egyébként ezt az általános ódafogalmat használta 1817-es *Analiticájában* Verseghy is, aki látszólag egymásnak ellentmondóan osztályozta a líra műfajait. Előbb ugyanis Voss és La Nauze nyomán négy alaposztályát különböztette meg a lírának (himnusz; óda; ének/dal/nóta; idill – ld. 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.)

³⁸⁰ „Elle n’a point de caractère fixe, mais elle prend tour-à-tour celui de l’épigramme du madrigál, de l’élégie, de la pastorale, de l’ode même.” (Idézi MEZEI 1974, 158.)

³⁸¹ Lásd a 16. lábjegyzetet.

Az *Óda* fogalmát tehát a század végén amellelt, hogy a líra egyik műfaját is jelentette, elég általánosan (szerzőtől függően) a lírai költészet szinonimájaként használták. Valószínűleg Csokonai is ezt követve nevezte egyszer ódának, máskor pedig dalnak anakreontikáit, illetve az 1802-es *Új Katalóguson* ezért hagyhatta el teljes egészében a dal műfajjelzést. Például az *Egy Bétsi Magyar Gavallérnak* az 1795-ös Első Katalóguson még „Dal”-ként, az 1802-es *Új Katalóguson* már „Oda”-ként szerepel. Ugyanígy járt el az *Egy Violához*,³⁸² *A’ feléledt Pásztor*,³⁸³ a *Habozás*,³⁸⁴ a *Miért ne innánk?*³⁸⁵ és a *Baklushoz*³⁸⁶ esetében is.

Ezt a kaotikusságot tovább növeli, hogy Csokonai a Nyugat-Európában elsősorban zenei műformaként aposztrofált megnevezéseket is irodalmi műfajként alkalmazta. Így tett például a *kantátával*³⁸⁷ és a *dallal* is. Mert bár a dalt, ami Nyugat-Európában kontextustól függően zenei és irodalmi műfajt egyaránt jelentett, Eschenburg nyomán a „dallásra szánt” *lyrica éneklő* egyik műfajának tekintette, gyakorlati munkásságában egyértelműen szövegműfajként használta. A *dal*hoz hasonlóan Csokonainál az *óda* sem utal a *lyrica poesis* adott darabjának énekelt vagy nem énekelt voltára. Ezt a szerepet a versek feletti vagy a címjegyzékekben olvasható *ária*, *nóta* megjegyzések töltik be, melyek minden esetben vokális zenei darabot jelölnek. A duetto helyett használt *kettős dal*, éppúgy, mint a kantáta, zenei és irodalmi rendszer között mozog Csokonainál. A műfaj nyilvánvalóan 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, az *ária*, *arietta* pedig a nyugati, műzenei jellegű, alapvetően nagy ambitusú, páratlan lüktetésű, általában szólóénekekre írt hangszerkíséretes műdalt. Bár az *ária* vagy *nóta* megnevezés a 18. század végén még nem volt teljesen következetes, 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 hagyomány kívánja-e folytatni, vagy a nyugati műdalok mintájára írja-

³⁸² EK: Dal, ÚK: Oda.

³⁸³ EK: Kettős Dal, de az Ódák I. kötetében jelent meg.

³⁸⁴ EK: Kettős Dal, ÚJ: Oda.

³⁸⁵ EK: Dal, Mfj: Oda.

³⁸⁶ ÚK: Dithyrambus – Oda.

³⁸⁷ A kantáta librettóként természetesen az irodalomban is szerepelt, de hangsúlyozottan megzenésítésre szánták, azaz a zenei műfaj szövegműveként tekintettek rá.

e énekét. Míg például a *Mohácsi*, *Török* vagy *Rákóczi Nótára* írt énekeivel³⁸⁸ nyilvánvalóan a régi magyar énekköltészethez kapcsolódott, az *Életem mái... áriájával* és *kettős duettóival* a korabeli külföldi énekelt dalköltészetet idézte. Sőt, az érzékeny daloknál a költő azzal is tudatosan elhatárolódott a korábbi nótahagyománytól, hogy az esetlegesen szereplő ária feliratok mellett 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,³⁸⁹ „csak” *Dalként* szerepel. Ugyanígy járt el a *Chloé Dafnishoz*, a *Melitesz Rozáliához*, a *Szerelmes Fogadás* vagy a *Szerelmes Panaszkodás* stb. 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.

Fontos azonban megjegyezni, hogy Csokonai pragmatizmusa eme műfaji „káoszban” is túlmutatott az elméleti nehézségeken, hiszen a költemények szerkezeti megkomponálásánál mindig figyelembe vette, hogy az adott darab megzenésítve vagy pusztán szöveggént lát-e napvilágot. Szándékától, illetve az adott vers kon- és paratextusától függően ugyanis gyakran változtatott a szövegek struktúráján. Így míg az éneklésre szánt *Muzsikális Gyűjteményben* a zenei szöveget és szerkezet kívánalmának megfelelően megismételtette a strófák második felét, addig a kotta nélküli szövegkiadásokban egyrészt elhagyta ugyanezen költemények sorismétléseit, másrészt a csinosabb ízlésnek megfelelően apróbbra törte a versszakokat. Az igazsághoz azonban hozzátartozik, hogy Csokonai eme gyakorlata korántsem volt egyedülálló a korban. Az énekelt dalok esetében ugyanis literátoraink természetes módon folytatták a gáláns-rokoko énekköltészet ama hagyományát, mely a dallam kívánalmának megfelelően (néha tetszőlegesen) szükség szerint megismételtette a kijelölt sorokat.

Csokonai elméleti hozzáállása az énekelt költészethez tehát meglehetősen gyakorlatias volt. Gyakorlatias abban az értelemben, hogy a zenét kifejezetten csak mint a nyelv és a költészet „szolgálóját” tartotta számon. Mivel alapvetően ez a hasznosság-elv határozta meg egész énekelt költészetét, a következő részben a költő azon szándékait veszem számba, melyeket az énekelt dalköltészet gyakorlati vagy elméleti művelésében látott.

3. Csokonai énekelt költészetének célzatossága, avagy az „*utile*” megvalósulása

³⁸⁸ A’ Mohácsi Nótára az *Egy kesergő Magyar*t, Török Nótára a *Felvidulást* írta, a Rákóczi Nótára pedig az „eredeti” Rákóczi Nótát parafrázeálta a *Culturában*.

³⁸⁹ GÁTI 1802/1987, 14.

a) a magyar nyelv és zene ügye

Csokonaiiban az 1800-as évek elejére egészen pontosan megfogalmazódott, hogy egész költészetével, ezen belül énekelt költészetével is a magyar nyelv és zene ügyét, illetve ezek által mindenekelőtt a magyar hazát akarja szolgálni. Ekkora a tudós hazafiság „szerepe” már olyannyira meghatározta gondolatvilágát, hogy a muzsikát is elsősorban, mint a magyar nyelvű költészet egyik legfőbb segítőjét és hathatóssá tételét tartotta számon, és kulturális regisztertől függetlenül, énekelt költészetével egyre inkább a „magyarság ügyét” képviselte. Így 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.

Csokonai a korabeli általános nézet szerint³⁹⁰ magyarnak tartottak bármilyen énekes művet, aminek vagy a szöveg-, vagy a zeneszerzője, vagy a témája magyar volt. Ezt Kazinczynak címzett alábbi kérő 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 hozzájuk Magyar Vers volna készítve.”³⁹¹

A magyar (dal)hagyomány megőrzése miatt volt lelkes propagálója a dalgyűjtés gondolatának is, melyet hazánkban Herder nyomán először Révai Miklós hirdetett meg 1782-ben a *Magyar Hirmondóban*. Bár a régi énekek elsősorban nyelvi szempontból érdekelték a literátorokat, a szövegekhez tartozó dallam is az érdeklődés előterébe került.³⁹² A „népdal” fogalmát ekkor még a herderi értelemben használták, mely szerint a népdal kritériuma, hogy benne a nép saját természetét, gondolkodásmódját, nemzeti érzéseit és sajátosságait fejezze

³⁹⁰ 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 1828/1984, 139.

³⁹¹ Csokonai – Kazinczy Ferencnek. Debrecen, 1804. február 14. (In: CS/Levelezés 1999, 289.)

³⁹² Kreskay Imre írta: „[...] ohajtanám én, és méltó-is volna, hogy valaki ama, külömféle tárgyaknak dallamokra tett elmésebb Magyar Énekeket öszveszedné, és a’ mindent feledékenységbe temető időnek koporsójából kimentené.”³⁹² Ennek megfelelően az 1788-ban összeírt *Magyar Ódák avagy Énekek* című gyűjteménye (OSZK 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. *Parnasszusa* előszavában a „már egisz világ előtt meg-avúlt Éneketskékért” azzal kért bocsánatot a kegyes olvasótól, hogy „némellyeket 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.) Bár Verseghyt elsősorban nyelvészként, nyelvművelőként érdekelték a régi dalok, szöveget és dallamot ebben az esetben egymástól elválaszthatatlan egységként kezelt.

ki.³⁹³ Éppen ezért „népdalok” egyaránt keletkezhetnek a nép körében, vagy tudatosan is alkothatták őket nemzeti költők. Herder szerint a „nemzeti gondolkodásmódot a népdalok ma még élő maradványaiban, a városok és vidékek egyszerű emberei körében, az utcákon, a sikkátorokban és halpiacokon, a vidéki lakosság tanulatlan kördalaiban kell keresni.”³⁹⁴ Herder eme gondolatát visszhangozza például Csokonai azon kérése, melyben – Révai nyomán³⁹⁵ – 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 Magyar az ő erdeiben és az ő Scythia pusztáiban, hánnyátok fel a gyarló énekes könyveket, a veszekedő Prédikációkat, a szűr bibliopóliumon kiterített szennyos Románcokat, hallgassátok figyelemmel a danoló falusi leányt, és a jámbor puttonost; akkor találtok rá az Árpád Szerencsi táborára, akkor lelitek fel a nemzetnek ama mohos, de annál tiszteletesebb maradványit, amelyeket az olvasott és utazott uracskáknak társaságában haszontalan keresnétek.”³⁹⁶

Hogy Csokonainak a „népdalok” értelmezésében mennyire a magyar (és nem a népi, paraszti) hagyomány, illetve az ebben fellelhető magyar karakter volt fontos, azt jól mutatja az a Kazinczynek írt levele, melyben arról beszélt, hogy: „Ódáim 2 könyvében [...] írok egy Praefatiót a’ Volksliedekről ’s azoknak különböző Natióknál való Karakteréről ’s Mustráiról.”³⁹⁷

A magyarság iránti elköteleződésében a dalok gyűjtésének – valószínűleg Pálczi Horváth Ádám hatására – maga Csokonai is nekilátott. Erről 1798-ben így írt 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 mindenos nóta mintegy 300.”³⁹⁸ Bár dalgyűjteményéből csak egy kezdősor-mutató maradt fenn, az a töredékből is kitetszik, hogy a korabeli (népszerű) népdal-fogalomnak megfelelően számára is a „régiség” és a magyar nyelvűség jelentette a „Volksliedet”. Sőt, Csokonai mindehhez lehetősége szerint még a

³⁹³ „Hát a németeket avagy szükség-é előhoznom? holott mindenek, valakik ezeknek nevezetesebb könyveiket olvasták, gyakorta észrevehették, minemű nagy becsben légyenek nálok 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*. (In: MAGYAR HÍRMONDÓ 1782. jan. 16./ 1981, 361.)

³⁹⁴ 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.)

³⁹⁵ „A közénkekben pedig, amelyeket ha az egész hazából együvé küldendének, a külömb-külob vidékeken lakóknak külömböző szó ejtések, természetindulatokat gyönyörködve csudálhatjuk.” RÉVAI Miklós: *Felhívás régi költői emlékek és népdalok gyűjtésére*. (In: MAGYAR HÍRMONDÓ 1782. jan. 16./ 1981, 370.)

³⁹⁶ CSOKONAI: *Jegyzések és Értekezések az Anákreon Dalokra* (1803). (In: CS/Tanulmányok 91.)

³⁹⁷ Csokonai – Kazinczy Ferencnek. Debrecen, 1804. június 14. (In: CS/Levelezés 1999, 300.)

³⁹⁸ Csokonai – Aranka Györgynek. Nagybajom, 1798. augusztus 4. (In: CS/Levelezés 1999, 88.)

magyar, azaz verbunkos zenét is társította. Gyűjteményében ugyanis kivétel nélkül 18. század végi divatos klasszikus és verbunkos dallamokra írt érzékeny énekeket jegyzett le.³⁹⁹ A fennmaradt kezdősorok: „*Beh csendes élete;*”⁴⁰⁰ *Bús Szívem sebeit ha számlálom; Bús Szívem öröme mit habozol;*⁴⁰¹ *Zefir a vad Liget mellett; Búmat gondomat;*⁴⁰² *Szívemen nincs Lárva; Ártatlan vígasság mit vétettem; Jaj mint jártam egy szerentsétlen estve; Mi hasznát vettem;*⁴⁰³ *Míg súgva kóvályog az Estveli szél (Verseghy);*⁴⁰⁴ *Nincs szebb vígság mint egymást szeretni.*”⁴⁰⁵ Az énekek közül hatnak a melódiája is fennmaradt. A *Zefir a vad liget mellett* és a *Búmat gondomat* kezdetűeknek a dallama az MTAK K 672/1, 31a-32b ívén Csokonai saját kezű lejegyzésében található meg,⁴⁰⁶ illetve másik négy másik melódiája korabeli énekeskönyvekben lelhető fel.

A dalgyűjtés mellett egyrészt az énekes játékok, másrészt az érzékeny énekelt dalok írásával is a magyar nyelv ügyét kívánta szolgálni. Tudjuk, hogy színműveket fordításának és írásának is ama hazafiúi buzgalomból látott neki, mely az akkor alakuló magyar (nyelvű) színjátszást akarta segíteni.⁴⁰⁷ A bécsi *Magyar Hírmondó* felhívására azonnal nekifogott a fordításnak, és 1793-ban már 16 „Comoedia” küldését ajánlotta a Társaságnak.⁴⁰⁸ 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 ugyanis mind tartalmazznak dalbetéteket, illetve *A' Varázssíp*nál ő maga már kifejezetten csak az áriák fordításával foglalkozott, a prózai részek kidolgozását tanítványaira hagyta. Az énekes játék, tulajdonképpen stíluszintjétől függetlenül, zenei betétei miatt a kor egyik legnépszerűbb műfaja volt, és magyar nyelvűek írása vagy fordítása éppúgy „hazafiúi kötelességnek” számított, mint bármilyen más irodalmi művé.⁴⁰⁹ Az énekes játékok írásának

³⁹⁹ Vö. Révai Miklós a beküldött „népdalokról” írta: „A szerelmesekből ha mi szépet foglalnak magokban, megtarthatjuk, mivel többire érzékenyebbek, és mindenkor kiható tüzzel s egyszersmind édességgel is inkább kedveltetik magokat; a mocskosát és fertelmeset minden bizonnal elhagyjuk, hogy botrányozást ne szerezzünk az ártatlan erkölcsökben.” RÉVAI Miklós: *Felhívás régi költői emlékek és népdalok gyűjtésére.* (In: MAGYAR HÍRMONDÓ 1782. jan. 16./ 1981, 369–370.)

⁴⁰⁰ BARTHA 1935, 52. sz. 120–121. o.

⁴⁰¹ ÖÉ 55.

⁴⁰² BARTHA 1935, 90. sz. 162–163. o.

⁴⁰³ BARTHA 1935, 47. sz. 116–117. o.

⁴⁰⁴ In: *Rövid Értekezések a' Muzsikáról. VI. Énekkel.* Szerzette Verseghy Ferentz. Bétsben. 1791. *Magyar Museum* 1792. (Újra kiadva: MAGYAR MUSEUM I. 2004, 472–475.)

⁴⁰⁵ MTAK K 672/IV, 76b (In: CS/Feljegyzések 2002, 221.)

⁴⁰⁶ A lap korabeli dallamok kottáit tartalmazza. A fentiekén kívül még az alábbi énekek dallamai találhatók rajta: *Még meg sem alkudatok; Im koporsód ajtajánál áll hiv szeretőd; Ha keress nálam állandóságot megszalod magadat igen nagyon; Jer kit mérges gondok rágnak.*

⁴⁰⁷ „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./ 1981, 415.)

⁴⁰⁸ Ld. Csokonai levelét a pesti magyar szintársulatnak. Debrecen, 1793. május 10. (In: CS/Levelezés 1999, 18.)

⁴⁰⁹ „Énekes játék címét egyet se találnak a' tisztelt tagok alább kijelelve. Az illyet francziából, olaszból, vagy németből fordítani akaró maga válassza azt, mellynek musikája éppen leginkább kedveltetik. A' textus értelme

leggyakoribb módja az volt, hogy valamilyen (eredendően prózai) színműbe énekbetéteket tűzdeltek. Ezek az adott színműhöz készült eredeti alkotások, vagy már meglévő, közismert dalok egyaránt lehettek. A dalok zenéjét szükség szerint szintén vagy akkor komponálták, vagy ismert melódiákat alkalmaztak a versbetétekhez.⁴¹⁰

Az énekes játékok sorsát Csokonai a kezdetektől nyomon követte, hiszen az első magyar énekes játékot, az 1793-as *Pikkó herceget* éppúgy ismerte,⁴¹¹ 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. Ám ahogy a magyar „opera” a bécsi énekes népszínművekből, tündérjátékokból és varázsbóhozatokból éppúgy merített, mint Mozart *Singspieljeiből*, Csokonai saját színműveit, kulturális regisztértől és használatától függetlenül egytől-egyig énekes játékokká „alakította” át, hiszen a kollégiumi előadásra szánt *Culturában*, *Gerzsonban* és *Karnyónéban* ugyanúgy alkalmazott zenei betéteket, mint az elvileg színpadra írt *Tempefőiben*.

A színművek énekbetétei viszonylagos önállóságuk miatt teljesen egybefolynak a kor (zongorakíséretes) dalaival, melyekből a külföldi műdalirodalom nyomán az 1790-es évekre hazánkban óriási hiány támadt. Az énekes játékok dalbetétei éppúgy válhattak önálló dalokká, miként az eredetileg önálló dalként megírt énekek a színművek zenei betéteivé. Csokonai például a *Tempefői* első jelenésének duettjét *Víg élet a’ Parnasszuson*, a *Karnyóné Szeme nem sír, mégis nedves...* kezdetű betétdalát pedig *Egy fiatal házosúlandónak habozása* címmel később az Ódákba vette föl. A *Culturában* Petronella énekét *A’ búkkal küszködő* címen előbb a Diétai Magyar Múzsában közölte, majd az Ódákba tette be. A *Siralom* esetében viszont épp fordítva járt el, hiszen ott a vers utolsó három strófáját alkalmazta a *Culturában* Fenekes nótájaként.

Énekes játékok, illetve énekelt dalok írásával és fordításával tehát Csokonai éppúgy a magyar nemzet és nyelv ügyéért akart tenni, mint bármelyik más tudós magyar hazafi. Sőt az idő előre haladtával egyre fokozódott ebbéli szándéka, és dallamra írt érzékeny dalait az 1800-as évek elejétől már láthatóan egészen ennek a célnak szentelte.

fordításával is hol a’ két nyelv különböző mértéke, tulajdona úgy kívánja, szabadabban bánhat, mert itt mértékre, jó hangra egyszersmind keltetvén 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 bájlókká.” Döbrentei Gábor – Kazinczynak. 1831. jún. 2. (In: KAZLEV. 7196.)

⁴¹⁰ 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 című énekes színjátékhoz tartozó dalok zenéjét részint magam szerzém, részint ismeretes melódiák után alkalmazám, ’s írák egész hangászkarra.” MÁTRAY 1828/1984, 372.

⁴¹¹ A darabról bővebben ld. NÉMETH 1987, 21–23.

Bár a költő mindenféle stílusú, általa arra alkalmasnak („érzékenynek”) tartott dallamra írt verseket, mivel számára a zenében a verbunkos testesítette meg a nemzeti karaktert, igyekezett a magyar nyelv szolgálatát a magyar zene ügyével összekötni, és próbálta minél inkább verbunkos dallamokkal párosítani költeményeit. Bár a verbunkos dallamok erőteljes díszítése miatt így kezdetben (1795-ig) meglehetősen szabad prozódiajú verseket írt, később, miután a metrikában elegendő jártasságot szerzett, zseniális prozódiai érzékének már a magyar zene koloratúrák jellege sem okozott problémát, sőt olyan remekművek születtek, mint például a századvég slágerjévé vált *Földiekkel játszó*. Bár próbálkozásai meglehetősen sikertelenek voltak, hogy verbunkos dallamokhoz jusson újra és újra kereste a kapcsolatot Szerelemhegyi Andrással, Lavottával és Kossovitscsal. Fentebb idézett levelében is azért kért magyar darabokat Kazinczytól, hogy azokat Muzsikális Gyűjteményének folytatásába, „mellynek 1 Heftje már Bétsben pompáson jött ki”⁴¹² 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 tökéletesen alkalmas (bár igaz, sohasem fejtette ki, hogy itt konkrétan milyen sor- és strófaformákra gondolt) meglehetősen propagandisztikusan hat. A *Lilla Előbeszédében* fogalmazta meg, hogy „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 kedvellenők.”⁴¹³ Ez az elszólása azonban inkább csak a verbunkos zene iránti rajongásából fakadt, hiszen a néhány dallammal együtt fennmaradt antik-időmértékes versének prozódiaja nyilvánvalóvá teszi, hogy ez a „vágya” sohasem valósul(hatot)t (volna) meg.

b) 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”,⁴¹⁴ azaz kottákkal közreadni Anakreon fordításait. „Vajha én, Hazánknak olyan Componistájára találhatnék, a’ ki egy Magyar Anákreontismust

⁴¹² Csokonai – Kazinczy Ferencnek. Debrecen, 1804. február 14. (In: CS/Levelezés 1999, 289–290.)

⁴¹³ CSOKONAI: *Előbeszéd a Lillához* (1803). (In: CS/Tanulmányok 2002, 85.)

⁴¹⁴ CSOKONAI: *Anakreoni Dalok* előbeszéde (Bécs, 1803, megjelent 1806, III–IV.)

Muzsikára vévén, vélem és Magyarimmal közelebbről tudná 's kívánná éreztetni a' Görög szabású Rhythmusoknak Mennyei hármóniáját!"⁴¹⁵ Írta az Anakreoni Dalokra szerzett Értekezésében. Ugyanebben a jegyzetben az általa ismert követendő példákat is felsorolta: „Rousseau [Lásd az ő *Dictionarium Musicum*át, 's a' hozzá ragasztott Kótákat], a' ki maga is mester vőlt 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.]⁴¹⁶ is úgy készített egy muzsikai szerzeményt a' Virág Benedek' Jámbusos énekére. Így lehetne a' Görög mértékű Verseknél, a' nép előtt betset és kedvességet szerezni!"⁴¹⁷

Igaz, egy „megkomponált” anakreontikája, nyilvánvalóan kiadásra előkészítve, autográf tisztázatlanban is fennmaradt,⁴¹⁸ a dallam esetlensége, és a nem mindenütt megfelelő szótagszám arra mutat, hogy Csokonainak végül nem sikerült megfelelő komponistát találnia. Ám szándékáról mégsem mondott le, hanem egy általa valahonnan „előhúzott” dallamra próbálta saját maga ráilleszteni a már lefordított költeményt.

Bár Csokonainak az az erősen pragmatista nézete, ami az éneklésben azonnal lehetőséget látott a „görög harmóniák” megkedveltetésére, nyilvánvalóan az iskolai poézisoktatás Honterus-féle hagyományához köthető, a [*Midőn iszom borotskát*] elemzések előtűnik, hogy mindezt inkább propagandisztikus célzattal mondta, hiszen az antik-időmértékes *Klavierliedek*nek nála sincs semmi köze a humanista-metrikus ének antik verslábakat tanító gyakorlatához. Mivel a modern, azonos időértékű ütemek közé szorított zenével nem lehet egy az egyben leképezni az antik időmértékes sorok egyenetlen időértékeit, a [*Midőn iszom borotskát*] dallama nemhogy nem követi a szöveg jambusi sorait, de a dallam főhangsúlyai gyakorlatilag 4+3-as ütemhangsúlyos osztásúvá teszik a szöveget. Ráadásul a prozódiai egyeztetés ebben az esetben Csokonai számára egyébként is másodlagos lehetett, hiszen a dal kottaképe egyértelműen arról tanúskodik, hogy a prozódia „helyességénél” sokkal fontosabb volt a párizsi kiadás precíz követése. Erre mutat például, hogy a kotta alá Csokonai a görög szöveget írta be, a magyar fordítás csak ezután következik. A párizsi kiadásban (1799) ugyanis a négy kottamelléklet alatt (Gosséc, Mehul, Le Sueur, Cherubini

⁴¹⁵ CSOKONAI: *Jegyzések és Értekezések az Anakreoni Dalokra* (1803). (In: *Cs/Tanulmányok* 2002, 92.)

⁴¹⁶ Virág-Seyfried dalát ld. TÓTH István: *Áriák és Dallok* (MTAKK RUI 8r. 63. I/141. sz.)

⁴¹⁷ CSOKONAI: *Jegyzések és Értekezések az Anakreoni Dalokra* (1803). (In: *Cs/Tanulmányok* 2002, 92.)

⁴¹⁸ MTAKK K 668, 23b-24a. [*Midőn iszom borotskát*] – (Ld. 42. sz.) Hogy mennyire a párizsi kiadást akarta követni, azt jól mutatja, hogy a kotta alá a görög szöveget írta be, a magyar fordítás csak ezután következik. A párizsi kiadás (1799) ugyanis a négy kottamelléklet alatt (Gosséc, Mehul, Le Sueur, Cherubini zenéjével) előbb a görög, majd a latin, végül a francia szöveget közli.

zenéjével) előbb a görög, majd a latin, végül a francia szöveget közölte a szerkesztő. (Lásd a II. melléklet 42. számú kottáját.)

Csokonai legújabb ismereteit (Rousseau, Seyfried) ebben az esetben is úgy használta fel saját elméletének a propagálására, hogy sem a hivatkozott darabok kontextusát és keletkezési körülményeit, sem magukat a darabokat nem vizsgálta meg. Olyannyira, hogy két hivatkozott példájának zenéje, jellegét tekintve ellentétes egymással. Rousseau ugyanis a humanista-metrikus énekek szerint ütemvonalak nélkül, az antik-időmértékes verslábak hosszúságviszonyait követve komponált darabot Pindarosz egyik ódájára, Seyfried viszont Virág Benedek jambusos énekét úgy szorította a modern metrikus zene ütemhatárai közé, hogy a jambusokat figyelmen kívül hagyva, teljesen átütemezte a verset. Egyébként Csokonai (esetleg éneklésre szánt) antik-időmértékes versei mind szövegversként készültek, azaz a dallamok semmilyen módon nem befolyásolták a költemények eredeti metrikáját (utólagos párosításukkal viszont – Csokonai szándékához mérten paradox módon – gyakran átütemezték azt).

Mindezek alapján megkockáztathatjuk ama kijelentést, hogy Csokonait, saját elméletének is ellent mondva, valószínűleg nem érdekelték a görög metrumok megzenésítésének és/vagy terjesztésének prozódiai problémái. Nyilvánvalóan a költemények énekkel való népszerűsítésének a lehetősége, illetve a tudós hazafitól megkívánt beszédmód miatt propagálta az énekelt költészet ilyentén hasznosságát is.

c) terjesztés, népszerűsítés – az olvasóközönség megnyerése

Csokonai – tudós hazafisága mellett – elsősorban a korabeli társasági divatnak eleget téve és azt kihasználva, költeményeinek terjesztése érdekében alkalmazta klavírra és adta közre kottával érzékeny dalait. Ebbéli pragmatizmusa nyilvánvalóan abban a régebbi énekköltészeti hagyományban gyökerezett, mely a dallamban 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.⁴¹⁹ 1794 őszén

⁴¹⁹ 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’ S, cheidleréji között. A’ 32–42-ig van a’ Kellneréji között. A’ 43–54-ig pedig a’ Bengráféi között.” (A jegyzéket lásd CS/*Költemények I* 1975, 210.) A hozzáférhető dallamok és a szövegek összevetése alapján (Pleyel, Bengráf) helyesbíteniünk kell Szilágyi Ferenc megállapítását, miszerint a jegyzékben felsorolt darabok mind „musikái koták”-ra készültek volna. Inkább arról lehet szó, hogy a költő (akár muzsikára való átdolgozás, akár rendszerezés miatt) ezeket a

arról tájékoztatta a *Bétsi Magyar Mercurius* és a *Magyar Hirmondó* 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 is.”⁴²⁰ 1796-ban a *Diétai Magyar Múza* előbeszédében szintén olyan híradást tett, hogy: „ha az Érdemes Olvasó Urak és Asszonyságok közül némellyek, az ezen írásba előforduló Dalok kótájit magok mulatságára meg kívánják szerezni, kész szívésséggel fogok szolgálni azokkal is a jövőben: mert Hazánkban még muzsikához való typographia nem lévén, rézre kell metszeni a’ kótákat, az pedig időbe is, költségbe is sokba kerül.”⁴²¹ Csokonai az olvasóközönség megnyerése érdekében, klavírra alkalmazott darabjait nemcsak az azt megrendelőnek szándékozott adni, de a nagyobb számú megrendelés reményében egyéb előfizetőinek is ajándékozni akart belőlük. Ezt az 1802-es előfizetési felhívásában az alábbi módon tette közzé: „A ki 10 exemplárra Praenumerál: egyet a szokás szerént 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.”⁴²²

Mindeme híradások után, végre 1803-ban Márton József segítségével Bécsben kiadta *Muzsikális Gyűjteményét*, ami J. Haydn, M. Stípa és Kossovits József dallamaira írt verseit tartalmazta. A kiadvány a korabeli melodiáriumok alapján „megérte az árát”, hiszen még az 1840-es években is *A’ Pillangóhoz*, a *Szemrehányás* és *A’ Reményhez*, azaz Csokonai *Muzsikális Gyűjteményének* darabjai voltak a legnépszerűbb énekelt versek.⁴²³ A zongorával kísért szólóének divatjának eleget téve, klavírra átdolgozva Lavotta hegedűre készült darabjait, Csokonai mindenképp folytatni akarta a kottás énekek kiadását, ám erre halála miatt már nem kerülhetett sor. 1804-ben ezt írta Nagy Gábornak: „Én, míg tavaszra kelve a’ Muzsikus Deákok Rectoriára kiszélednének, akarnám tőlök a’ Lavota’ és mások’ musicalis Compisitioikat, a’ nálok – és egyedül tsak nálok található Originálokból lekótázni, Clavirhoz

szövegeket a kották között tartotta. Vö. „Még 4 Praenumeránsnak a’ Dorottyához nem adódott ki a’ Kóta.” (CS/Feljegyzések 2002, 263.)

⁴²⁰ CS/Feljegyzések 2002, 236-237. Erről írta Vay Sarolta (1900), 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.)

⁴²¹ CSOKONAI: *Előbeszéd [a Diétai Magyar Múzához]* (1796). (In CS/Tanulmányok 17.)

⁴²² CSOKONAI: *A Lilla és a Dorottya dokumentumai*. Előfizetési felhívás, 1802. augusztus 15. (In: CS/Feljegyzések 2002, 256.)

⁴²³ Az erre vonatkozó statisztikai adatokat ld. CSÖRSZ Rumen István: *Csokonai közkézen, avagy egy költő kézíratos toplistája*. (In: „’s végre mivé lesz?” *Tanulmányok Csokonai Vitéz Mihály halálának bicentenáriuma alkalmából*. Szerk. Hermann Zoltán, Ráció, Bp., 2007, 278–294.)

alkalmaztatni a' hegedűről és a' hozzájuk 's reájok tsináltt Verseimmel a' Bétsben elkezdett Muzsikai Gyűjteményimnek több Heftjeiben kiadni.⁴²⁴

Kazinczy bármennyire is megbotráncozott azon, hogy Márton József azért, „hogy a' Mendikás tonusú emberké a' palaczk mellett énekelhessék”⁴²⁵ 1813-as Csokonai kiadásában a *Békaegérharc*hoz muzsikai kompozíciót is tett, ez nyilvánvalóan egybeesett Csokonai szándékával, hiszen a költő pragmatikus hozzáállása az énekelt dalokhoz, azaz, hogy a zenében elsősorban a költészet terjesztésének eszközét látta, tulajdonképpen a popularitáshoz, illetve azon túlmenően a régi énekköltészeti hagyomány nótakezeléséhez kapcsolódik.

Sőt később, amikor a házimuzsika, illetve a zenélés már hazánkban is hozzátartozott a művelt, polgári élethez, és egyre nagyobb igény volt a magyar nyelvű énekelt dalokra, Márton József az olvasók kíváncsiái szerint 1813-ban újabb dallamokkal adta ki Csokonai verseit. Bár megfelelő kották hiányában és a költségek miatt szándékát nem tudta teljesen véghezvinni, kiadásának előszavában a folytatás reményéről tájékoztatta az olvasókat. „A' mi eleinte szándékom volt, hogy sok Dalok és Ódák Klávírra alkalmaztatott Nótájit rézre metszve a' Munkával együtt kiadjam; nem egészen hajthattam végre. [...] Minthogy pedig tudom, mennyire kedves lenne az, ha Csokonainak és más több nevezetes Poétáinknak Remek Darabjai Muzsikára véve 's Klávírra 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 Hazánkfijának T. F. Kiss János Urnak a' Klavírozásra készített Útmutatása is kinyomtatódik, mellyből a' Klavírozás mesterségét könnyű lesz megtanulni, és akkor osztán ezen kiadandó Dalok és Ódák minden tekintetben kedvesek lehetnek a' gyakorlásra. Az utolsó réztáblán üres hely maradván, azt két Dalnak nótájával töltöttük bé, de azok ott tsak az énekhang kótájit adják elő.”⁴²⁶

Bár Csokonai érzékeny dalaival a korabeli nyugat-európai énekelt műdalirodalmat követve, annak magyar megfelelőjét szándékozta megalkotni, vagyis minden vershez külön dallamot párosított, gondolkodásmódját a populáris regiszterrel való kapcsolata miatt mégis erősen meghatározta az a régi énekköltészethez kapcsolódó kulturális hagyomány, mely a

⁴²⁴ Csokonai – Nagy Gábornak. Debrecen, 1804. febr. 14. (In: *CS/Levelezés* 1999, 290.)

⁴²⁵ Kazinczy – Helmeczy Mihálynak. Széphalom, 1813. június 3. (In: *KAZLEV.* 2447. sz.)

⁴²⁶ MÁRTON József: *Csokonai Vitéz Mihály Poétai Munkái*, IV. kötet (Bécs, 1813, 308.)

dallamban elsősorban a szöveg terjesztésének lehetőségét látta. Az énekelt dalok írásával éppen ezért egyik nem titkolt gyakorlati célja költeményeinek terjesztése, népszerűsítése volt.

d) reprezentáció

A magyar nyelv szolgálata, az antik-időmértékes verselés megkedveltetése, illetve a költemények terjesztésének szándéka mellett Csokonai pragmatizmusa nyilvánul meg abban is, hogy a zenében nem utolsó sorban a reprezentáció lehetőségét látta. Mivel a „barokk, reprezentáns” funkciójú költemények fényét és ünnepélyességét a zenei előadás nyilvánvalóan tovább növelte, az ilyen darabokat Csokonai (a többi literátorral együtt) lehetőségei szerint törekedett muzsikára alkalmaztatva előadatni. A 18. század végén tehát literátoraink és komponistáink egy-egy esemény ünnepélyességének az emelésére a király,⁴²⁷ 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. Jó példa erre az a nagyváradi előadás, melyen „József Királyi Hertzegnek és Magyar Ország’ Nádor Ispánnának, neve’ napján való 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.”⁴²⁸ A versek szerzője az a Kis Rédei Rédey Lajos gróf volt akinek a felkérésére Csokonai később a *Halotti verseket* írta.⁴²⁹

Hazánkban a 18. század végén az alkalmi köszöntők egyik legkedveltebb formája az operával párhuzamosan keletkező és fejlődő zenei műfaj, a kantáta lett. A kantáta népszerűségéhez a rengeteg opera- és kantátalibrettót író Pietro Metastasio is hozzájárult, akinek árkádikus költészete sok tekintetben minta volt az érzékeny dalokat szerző literátorok

⁴²⁷ „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 1828/1984, 186.

⁴²⁸ In: *A magyar színikritika kezdetei (1790-1837)* 1. kötet. S. a. r., a jegyzeteket és a mutatókat készítette KERÉNYI Ferenc. Mundus Magyar Egyetemi Kiadó, 2000, 19.

⁴²⁹ Az előadás idejét egyébként Mátray nem 1799-re, hanem 1796-ra tette. „1796-ban a Nagy Váradi játékszínen az ottlévő nemzeti játszó-társaság Mozart által szerzett muzsikára danolta el József Felséges Nádoorunk nevenapján amaz örömeinket, melyet Kis Rédei Rédey Lajos szerzett, s Guttman János Pál azon esztendőben ugyanott ki is nyomtatott.” MÁTRAY 1828/1984, 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 Ő Kir. Főherceg, Magyarország Nádoorispányának, midőn tőle felséges kegyességgel látogatatták, 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 készítette Gubernáth Antal Pozsoni Acad. Magyar Nyelv s Litteratura Prof.«” MÁTRAY 1828/1984, 187.

számára. A kantáta nem véletlenül vált a 18. század végén az alkalmi költészet egyik legkedveltebb műfajává, hiszen a drámai, párbeszédes forma, illetve az azt feltöltő lírai betétek sokféle lehetőséget nyújtottak a költőknek 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 akadálya.

„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 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 zenéjüknél 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.”⁴³⁰ Írta Versegthy az *Analiticában*.

Csokonai eseménytől és lehetőségeitől függően önálló alkalmi verset és kantátát egyaránt írt különböző személyek köszöntésére, amelyeket mindig igyekezett zenére alkalmazni. Önálló alkalmi költeménye például az [*Élj vigan érdemeddel a' boldogságnak karjain*], melyet az *Ott, hol a' Patakotska...* dallamára írt 1794 elején valamelyik professzor vagy egyházi személy köszöntésére, vagy a *Jövendölés az első Oskoláról, A' Somogyban*, melyet 1799-ben a Csurgói Református Gimnázium megnyitására készített, és ami az 1802-i Új Katalóguson⁴³¹ még *Somogyi Nóta* címmel szerepel. Mindkettő a tárgyhoz és magyar nyelvhez illő zenére, a nemzetiségünket reprezentáló verbunkosra készült. Az alkalmatosságokra írt kantátákat⁴³² lehetőségeihez képest szintén igyekezett zenére fordítani

⁴³⁰ VERSEGHY 1817/1980, III/7, 779–780. 782.

⁴³¹ MTAKK K679/II 41a–44a.

⁴³² *A' Tántz* és *A' Tziklops* című, prózai nyersfordításban maradt Metastasio magyarítások kivételével Csokonai összes többi kantátája alkalmi költemény.

vagy írni. Erre utal a *Diétai Magyar Múzsza* előbeszédének következő részlete, melyben szerint a dallamok közreadásával még ez esetben is elsősorban az olvasói elvárásoknak kíván eleget tenni: „Kívántam még azt a’ híradást is tenni, hogy ha az Érdeemes Olvasó Urak és Asszonyságok közül némellyek, az ezen írásba előforduló Daloknak kótájit magok mulatságokra meg kívánják szerezni, kész szívességgel fogok szolgálni azokkal is jövőendőben: mert Hazánkban még muzsikához való typographia nem lévén, rézre kell metszeni a’ kótákat, az pedig időbe is, költségbe is sokba kerül.”⁴³³

Fordításkor a kantátákat lehetősége szerint az eredeti, vagy ha azt nem ismerte, akkor egy éppen kéznél lévő dallamra, változatos versformákban magyarította Csokonai. (Általában előbb prózai nyersfordítást készített, melyet aztán versbe szedett és az adott dallamhoz igazított.) Dallammal együtt csak a *Hunyadi Ferentzhez, A’ korán megtisztelt virtus* és az *Örömversek Professor Budai Ésaías Úrhoz* című alkalmi kantáták maradtak fenn. A többi zenéje elveszett, de formája és jelzése alapján biztosan muzsikára készült még a *Serkentés a’ Nemes Magyarokhoz*,⁴³⁴ *Az 1741diki Diéta* (1796) és *A’ Betsület ’s a’ Szezelem*, melyben 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 (Allegro, Lamento, Mars).

Bár ezek a művek a műfajnak megfelelően váltakozó formájú beszédekből és énekekből állnak, többségük annyiban különbözik a zenei műfajnak tekintett kantátától, hogy a recitativókat helyettesítő beszédek gyakran dallam nélküli szövegversek maradtak, és csak az ezekbe ékelődő énekek készültek dallamra. A kantáták ilyen módon való fordítása egyébként valószínűleg bevett szokás volt a 18. század végén, hiszen például Kreskay Imre is ugyanígy járt el az *Urunk Jézus Krisztus Kinszenvedése*⁴³⁵ című Metastasióból fordított kantátája esetében, amiben a recitativókat páros rímű felező 12-esekben, az áriákat pedig a korabeli énekhagyományból jól ismert különböző formákban fordította (pl. 6666766667 /aabbcddeec; 887887887 / aabccbddb).

Csokonai tehát, egyrészt szűkebb körű lehetőségei, másrészt talán a korabeli énekes játékok (*Singspiele*) divatja miatt, bár kétségkívül törekedett rá, nem követte teljesen híven a kantáta autentikus formáját: az eredetileg teljes egészében zenés műfajt – a korabeli

⁴³³ CSOKONAI: *Előbeszéd [a Diétai Magyar Múzsához]* (1796). (In: CS/Tanulmányok 2002, 17.)

⁴³⁴ „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 strófikus áriákkal szemben (természetesen) szabálytalan hosszúságú sorokból épülnek. Tost Ferencről ld. MAJOR Ervin: *Tost Ferenc*. (Zenei Szemle 1929/1, 76–77.)

⁴³⁵ OSZK Oct. Hung. 757, 10–24 (1789, autográf)

literátorokhoz hasonlóan – többnyire megzenésített és prózai/verses részek váltakozásából álló formává alakította.

e) szórakoztatás

Csokonainak fentebb áttekintett „zenei pragmatizmusa” (a magyarság szolgálata, a magyar nyelvű antik-időmértékes verselés megkedveltetése, a költemények terjesztése és népszerűsítése, reprezentáció) tulajdonképpen mind az elit zene műveléséhez kapcsolódott. Ezek mellett a zenei paródián és irónián alapuló szórakoztatás volt a zene egyetlen olyan felhasználási módja, amely szándékában mindenképp, de többnyire dallamaival is a populáris regiszterhez kapcsolódott.⁴³⁶ Bár a popularitáshoz, illetve a kollégiumi diákkultúrához kötődő zenés művei egyértelművé teszik Csokonai szórakoztató szándékát, erről egyetlen írásában sem olvashatunk. A zene ilyentén „hasznosságát” az „alantas kultúrához” való kötődése miatt sehol sem propagálta.

Hangsúlyozandó, hogy a zenei iróniát kihasználó szórakoztató funkció korántsem a popularitás dallamvilága miatt volt „kompromittáló” Csokonainak, hanem ama közeg miatt, melyben a zene ilyentén alkalmazása természetes volt, és ami a muzsika „duhaj, mulatozó” jelentéshorizontját idézte fel a hallgatókban. A populáris regiszterben ugyanis a 18. század közepétől régi és új muzsika együttélése rendkívüli dallam- és stíluskeveredéshez vezetett. Mivel a közköltészeti anyag a régi magyar dalhagyomány mellett a divatot követve (nem utolsósorban Faludi és Amade népszerűsége révén) fokozatosan a külföldi gáláns-érzékeny dallamok szerkezetét, majd a verbunkosét is beépítette formarendszerébe, a 18. század végére a populáris énekköltészet rendkívül bonyolult, heterometrikus képleteket (is) használt. Természetesen a rokokó és érzékeny dallamok a közköltészetben 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 során. A hatás természetesen korábban is kölcsönös volt, de Faludi és Amade líráján keresztül mégis elsősorban az elit műzene alakította át annyira a közköltészet formáit, hogy a század végén akár már az elit is „zavartalanul” meríthetett a populáris regiszter formavilágából.

Az irodalmi „elit” számára a popularitásnak elsősorban a régi nótahagyományból táplálkozó, „rend és mérték nélkül szűkölködő” zenei rétege okozott problémát, melyet a rend

⁴³⁶ A zene parodisztikus felhasználása természetesen nem csak a popularitásban volt ismert, de Csokonai és a korabeli literátorok zenei kultúrközegük miatt mégis elsősorban onnan ismerték.

és szabályosság antik esztétikai elve alapján vetett meg. Verseghy a *Rövid értekezések a' Musikáról* című tanulmányában írta, hogy semmire se tartja „az olyan musikabéli darabot, melly taktus nélkül szűkölködik, a' minők a' mi falusi népünknek az ő akár egyházi, akár világi dúdolásai, és azok a' *szinfóniák*, vagy inkább *diszfóniák*, mellyeket a' mi Tzigányaink olly nyomorúlttúl le–majmozni szoktak [...] a' minők a' tántzra való tzigány nóták, és a' közönségesebb magyar énekek.”⁴³⁷ (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 kifejezési és formai sajátosságait.)⁴³⁸ A popularitásnak a klasszikus dallamokhoz közel álló rétege korántsem váltott ki ilyen megbotrátkozást a literátorokból.

Ám Csokonait a popularitás dallamainak ilyenén heterogenitása nem érdekelte, hiszen a melódiákat ő ebben az esetben is funkciójuk, célzatosságuk szempontjából, helyüknek megfelelően használta fel. Helyüknek megfelelően, azaz egyrészt a szórakoztató, parodisztikus énekeket általában a hallgatók előzetes szövegtudatára építve kizárólag az ezeket ismerő és elértő diáktársak szórakoztatására szánta, másrészt ezt a régi magyar énekhagyományban gyökerező, a középkori vágáns-költészet örököseként karneváli humorral telített pajzán, parodisztikus énekhagyományt olyannyira nem tartotta publikusnak,⁴³⁹ hogy művei lajstromára sem vette fel őket.⁴⁴⁰

Mivel ezek az énekek a populáris kultúra meghatározottjaként még annak a nótautalásra írott énekköltészetnek a tradícióját folytatják, 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 szövegekről és

⁴³⁷ VERSEGHY 1791, X–XI.

⁴³⁸ „Említnem kell még a magyar népdalokban divatos prosodia abbéli 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 vétetik, melly szabadságot már Tinódi dalaiban is tapasztalám. Így e dalban: „Fakó lovam, gyors paripám”. – Pedig mégis milly nehezünkre esik, ha valamely nemnépdalban a rövid hangzó hosszan, a hosszú pedig röviden énekeltetik; de népdalaink zene-ritmusa miatt e hibáért nem szoktunk neheztelni.” MÁTRAY 1828/1984, 284. (Persze rögtön hozzáteszi, hogy azért „igen ajánlatos volna, ha a népdalszövegek újabb szerzői” ezentúl a költemények metrikájánál a szótagmérték szabályosságait is figyelembe vennék.)

⁴³⁹ A nevetéskultúráról és karnevállétről ld. BAHTYIN 2002

⁴⁴⁰ Később mégis nehezen bocsátotta meg neki ezt az irodalomtörténet-írás. Kölcsény írta 1817-es recenziójában: „Csurgón laktában, hol a' Festeticstől állított iskolának Profeszszora volt, Comoediákat írt és játszott, akarva kereste-őszve Comoediájában a' legalacsonyb elméskedést, 's kifejezéseket. A' ki valaha a' Karyónét, a' Gerson du Malheureux-t 's a' Méla Tempeföit olvasta, nem tudja melly varázslat tette őt által a' mesterség szép köréből oda, hol Hanswurst a' Bécsi Theátrum' szélén térdein könyörög publicumának, hogy ő rajta is nevetni méltóztassék.”

dallamokról beszélhetünk (a szöveg és a dallam nem létezik), az ilyen énekeket körülölelő, a népdalok segítségével feltárt szöveg- és dallamhagyomány is – ami tipikus alkalomhoz kötöttségében a korabeli kontextus óta általában 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, ami a korabeli hallgató számára az adott dallamokhoz kapcsolódó előzetes szövegtudat segítségével egyértelműsítette a darab jelentését, és gyakran „feje tetejére állítva” jellemezte az adott szereplőket.⁴⁴¹ Előzetes szövegtudaton a korabeli befogadónak egy-egy (főleg) funkcionális dallamhoz kötődő szövegemlékezetét értem, amely a korban gyakran képezte a parodisztikus humor alapját. Így például a *Falataimat elegyes borhajtással...* kezdetű ének humora nyilvánvalóan teljesebb lesz, ha a paródiát képező szöveg (*Panaszaimat elegyes óhajtással...*) búsongó dallamát is ismerjük, vagy a kollégiumi szobatársa „tiszteletére” írt [*Zöld Ferentz, kék Ferentz, T[óth] Ferentz*] kezdetű alkalmi vers is tréfásabbá (sőt ironikusabbá) válik, ha a hozzá tartozó, egyházi dallamosságot idéző melódiával ismerjük meg. Bár Csokonainak ilyen önálló énekei is maradtak fenn ehhez a hagyományhoz kapcsolódva, mindazonáltal az a felszabadult karneváli nevetés, mely a Kölcsey által később felrótt „alacsonybságból” eredt, elsősorban a költő-író színjátékait (azok dalbetéteit) jellemzi.

Drámái ugyanis a *Tempefői* kivételével abba a kollégiumi színjátszó 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 ne unatkozzanak, figyelmüket a szent esetleg rémületet keltő főcselekménytől időnként eltereljék, attól független, más szereplőket felléptető betéteket játszottak. Komikus jeleneteket népies hangvételben.”⁴⁴² A közjátékok a *commedia dell’arte* örököseként a helyzetkomikumokra, a félreértésekre, a 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, ezekhez

⁴⁴¹ Ez a zene irónia bevett módja volt. Vö. Amadénak 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.

⁴⁴² VARGA Imre: *A magyarországi protestáns iskolai színjátszás a kezdetektől 1800-ig.* (Argumentum Kiadó, Bp., 1995, 168.)

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, ha a Parnasszusra nem is engedtek fel, a popularitásban helyén valónak találták. Így a színművek nézői-hallgatói valószínűleg felhőtlenül szórakoztak a *Karnyóné* vénlánycsúfolóra írt *Szeme nem sír mégis nedves...* kezdetű betétdalán, vagy a *Semmi tsak rá tudjak ülni a banyára...* lakodalmas funkcióval is telített, korabeli népszerű dallamán, illetve a jól ismert dallam Csokonai írta szövegén.

A pajzán humorral azonban Csokonai néha túllőtt a célon. Nagy Gábor a Szilágyi Ferenc 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 vagynak; a' mint neki, ki a' musikához is értett, több Darabjai is, úgy ez is nótára készítve.”⁴⁴³ Csokonai humorérzéke kétségkívül igen kifinomult volt, de Nagy Gábor megjegyzése szerint néha nemcsak a magyar kánon kialakítására törekedő írók, költők nem értettek vele egyet, hanem esetleg kortársai is megbotrántkoztak iróniáján.

3. Csokonai énekelt verseinek prozódiaja

Csokonai költészete formai sokoldalúság tekintetében minden más korabeli életművet felülmúl. Virtuozitása közismert, hiszen verseinek szembetűnő sajátossága a játékos, könnyed változatosság. Bár elméleti tudásának elmélyülése során a költő versrendszerekről való gondolkodása és verselésbeli tudatossága folyamatosan finomodott és 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 tsinos 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

⁴⁴³ Nagy Gábor kézírata. (OSZK Fol. HJung. 893, 22a) Idézi PUKÁNSZKYNÉ 1956, 43.

érzője vagyok, és barátja. Írtam is és írok mind a' kétféle versnemekben; és tsak arra vigyázok, 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.”⁴⁴⁴

Olyannyira a különféle versnemek egyenértékűsége mellett kötelezte el magát, hogy, amikor nem utolsó sorban fennen hirdetett zenei eredete miatt mindenki az időmértékes verselés elsőbbségét hangoztatta, ő a korban egyedülállóan a Sarkalatos Verscsinálást is a muzsikából eredeztette. Csak míg a sarkalatost a hagyományos énekköltészet gyakorlata szerint, addig a mértékes verscsinálást a modern, metrikus zene ritmusának való megfeleltetés újszerű gyakorlata alapján határozta meg. Ezzel a mindkét verselési nemre kiterjesztett zenei-eredet elmélettel tulajdonképpen egyenértékűvé tette a kadenciás verseket az antik versformákkal. Ezt így fogalmazta 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 megy, ők is megnyujthassák a' szó tagot, a' hol a' megszabad, 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.”⁴⁴⁵

A formai változatosság egyrészt a humanitas poétikai hagyománya, másrészt az ebből táplálkozó modern esztétikák miatt 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.⁴⁴⁶ Himfy dalait is elsősorban a strófák egyformaságból 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 érzéseimnek jól esik olvadozni; már az ötödik és hatodik mellett szeretnék más formába öntött verseket olvasni.”⁴⁴⁷

⁴⁴⁴ CSOKONAI: *Előbeszéd [a Lillához]* (1803). (In: CS/Tanulmányok 2002, 84–85.)

⁴⁴⁵ CSOKONAI: *[A' Magyar Prosodiáról]* (1799). (In: CS/Tanulmányok 2002, 20.)

⁴⁴⁶ Erről bővebben ld. TÓTH 2000, 197–198.

⁴⁴⁷ Ld. CSOKONAI: *Előbeszéd [a Lillához]* (1803). (In: CS/Tanulmányok 2002, 83–84.)

A poétikai-esztétikai okok mellett költészete formai változatosságának másik fő inspirálója az a hazafi tudat volt, mely többek között a magyar nyelv elsőségét, kiválóságát és mindenre alkalmas voltát akarta bizonyítani.⁴⁴⁸ A [*Magyar Prosodiáról*] című tanulmánya szerint „egyedül tsak maga a’ Magyar nyelv alkalmas arra az egész Európába, hogy mind Sarkalatos, mind mértékes verseket lehessenn rajta tsinálni, egyszóval elmerem mondani, hogy ennek a’ nyelvnek sem hangzásával, sem a’ benne találtatható kellemetes, és bő sarkalatok’ számával, sem a’ szótagok’ bizonyos, állandó, meghatározott kurtánn vagy hosszan való ejtésével; edgyszóval, valami tsak a’ Poézsisnak Külső ékességét teszi, edgyel sem ditsekedhetik semmi előttünk esmeretes nyelv is a’ Világon.”⁴⁴⁹

A nyilvánvalóan „külső formai bélyegeken” alapuló verstani rendszerzése az idő előre haladtával folyamatosan változott. Míg az 1799-es [*A’ Magyar Prosodiáról*] című tanulmányában Földi János nyomán még csak a mértékes, a kadenciása és az ezek egyesítéséből származó kétszeres verselési módot különböztette meg,⁴⁵⁰ 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:

„1., Görögszabású versek, kádentzia nélkül, p. o. SapphicusXVII^{dik} Dal., Antcreoni, XXXIII.

2., Görögszabásúak 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.”⁴⁵¹

Eme rendszerekhez képest a szakirodalom Csokonai egész költészetére vonatkozóan négy fő verselési típust különböztet meg: a (rímes) ütemhangsúlyost, a klasszikus időmértékest, a (rímes) nyugat-európai mértékest (ezt nevezik általánosan szimultánnak is) és

⁴⁴⁸ Ez a jelenség a verselési formákat illetően korántsem volt egyedülálló a 18. században, hiszen például más nemzetek is ugyanezt az elsőséget követelték nyelvüknek. Így 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.)

⁴⁴⁹ CSOKONAI: [*A’ Magyar Prosodiáról*] (1799). (In: CS/Tanulmányok 2002, 20.)

⁴⁵⁰ „Így tehát a’ Verzésnek három neme szerént, három következendő 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.)

⁴⁵¹ CSOKONAI: *Előbeszéd [a Lillához]* (1803). (In: CS/Tanulmányok 2002, 85.)

a dallamkövetőt.⁴⁵² Ezek a kategóriák láthatóan nem esnek teljesen egybe a Csokonai által meghatározottal, hiszen egyrészt, teljesen indokoltan, általában nem különböztetik meg az antik időmértékes verselés rímes és rímtelen formáját, másrészt szükségszerűen felveszik a Csokonai által nem használt dallamkövető verselési módot.

Fontos megjegyezni, hogy a dallamkövető verselést külön kategóriaként a szövegmetrikára épülő mai, általános verstanok egyáltalán nem használják. Ezek ugyanis 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 technikust a költő egyetlen rendszerbe sem tartozó, „meghatározhatatlan metrikájú” verseinek a jellemezésére Csokonai esetében tulajdonképpen kénytelen-kelletlen vezette be a szakirodalom.

Alább eme „bevett” rendszert kicsit bővítve és átalakítva a Csokonai verselését tárgyaló tanulmányoktól több ponton is eltérek. Egyrészt mivel Csokonainak vannak olyan nyugat-európai, újmértékes (általában jambusi) költeményei, melyek ütemhangsúlyokkal nem tagolhatók, vagyis rímes voltak ellenére sem tekinthetők kétszeres verseknek, külön felveszem a nyugat-európai, újmértékes verselést. Másrészt, bár a dallamra írt verseket én is alapvetően elkülönítem a szövegversektől, ezt nem önálló verselési módként, hanem egy olyan *írásmódként* határozom meg, mely az antik-időmértékes kivételével az összes többi verselési nemet is magába foglalja. A dallamra írt versek körében ugyanis éppúgy található ütemhangsúlyos, nyugat-európai újmértékű és kétszeres vers, mint a szövegversek között. Sőt, ezekhez csatlakozik az a nyilvánvalóan csak az ilyen versekre jellemző határozatlan és váltakozó metrumú verselés, amit a szakirodalom eddig általánosan dallamkövetőnek nevezett. Bár Csokonainak az antik-időmértékes versei között is vannak énekeltek, vagy legalábbis éneklésre szánt költemények, mivel ezek keletkezésüket tekintve a szövegversek közé tartoznak, metrikailag is egyértelműen abba a csoportba sorolhatók.

Mindenekelőtt tehát ének- és szövegversekre osztva a költeményeket, Csokonai egész költészetét verstani szempontból az alábbi módon rendszerezem:

I. Szövegversek

1. rímes-ütemhangsúlyos
2. nyugat-európai, újmértékes
3. kétszeres vagy szimultán
4. antik-időmértékes (rímes és rímtelen)

⁴⁵² Ld. CS/Költemények 4, 258–259.

II. Az énekelt költészet dallamra írt versei

1. Szorosan dallamkövető versek

- a) váltakozó metrumú versek
- b) határozatlan metrum 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, jambikus versek
- c) kétszeres vagy szimultán versek
 - jambikus lejtésű és ütemezhető versek
 - trocheusi lejtésű és ütemezhető versek

A következőkben a témából adódóan Csokonai prozódiaját csupán énekelt költészetét tekintve vizsgálom, ami a kétszeres versekben rejlő szimultaneitás feltárása mellett a költő verselésének alakulását is újabb aspektusból világítja meg. A dallamkövető versek teljes körű elemzésével előtűnik ugyanis, hogy a határozott mérték nélküli, elsősorban a dallamhangok hosszúságát-rövidségét követő dallamra való versírásból hogyan kristályosodott ki az a németes mértékű trocheusi, jambusi verselés, amit annak ellenére, hogy Csokonai a nyugati nemzeteket követve, az ő példájukra gyakorolt, sohasem követett szolgai módon.

A prozódiai elemzések szerint az, hogy a dallamra írt versek metrikáját ütemhangsúlyos, mértékes vagy kétszeres verselés jellemzi, egyértelműen a mintaadó dallamok izo- vagy heterometrikus voltától, súlyos vagy súlytalan kezdetétől, illetve a ritmus egyenletes vagy variábilis jellegétől függött. A különböző verselési nemek használatát tekintve Csokonai pályáját folyamatos fejlődés jellemzi, mely leginkább a nyugat-európai verselés kimunkáltságában, gyakoribb használatában, illetve a határozatlan és váltakozó metrumú dallamkövető verselési mód elhagyásában ragadható meg.⁴⁵³ Az egyes versnemek dominanciája kronológiáját tekintve a költő énekelt költészetében is változó. Mivel Csokonai korai költészetét főként az iskolai poézisoktatás és kollégiumi közegnek a popularitásában

⁴⁵³ A fejlődés természetesen a mi nézőpontunkból értendő, hiszen a kortársak közül sokan másképp ítélték meg Csokonai költészetét. A költő egyik igen tisztelt tanára, Háló Kovács József például ezt írta: „A’ mi Néhai Csokonai Mihály Úrnak munkáit illeti [...] A’ bizonyos, hogy Poëta 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 tudvánn idegen nyelveket, és nem szívánn bé azoknak Idiotismusit. Most már. Inkább Poëta doctus vólt: mint Poëta natus.” Budai Ézsaiás – Kazinczynak. Debrecen, 1805. március 10. (In: KAZLEV. 732.)

gyökerező gyakorlata határozta meg, 1796-ig keletkezett énekelt verseinek is döntő többsége ütemhangsúlyos verselésű, illetve sok az olyan határozatlan vagy váltakozó mértékű dallamkövető vers is, melyek metrikája tisztán egyik rendszerbe sem sorolható. Bár költészetének ebben a korai időszakában is előfordulnak trochaikus és jambikus lejtésű kétszeres versek, ezek csak később, 1798 után váltak általánossá. Nyugat-európai, újmértékes jambikus verseket pedig jobbra csak 1798–1800 után írt.

Csokonai dallamra írt versei metrikailag a következő elrendeződést mutatják. A táblázatban a sorszám után a dalok címe, majd keletkezési éve szerepel. A *Karnyóné* dalbetéteinél a csillaggal jelölt évszám a bemutatót jelenti (az énekek valószínűleg korábbiak, de pontosabb datálásuk lehetetlen).

Versnem	Típus	Sorszám	Cím	Keletkezés
rímes-ütemhangsúlyos	páratlan lüktetésű dallamra (általában 3+maradék)	28	Egy Bétsi Magyar Gavallér	1794
		26.2	A' búkkal küszködő	1792
		31	Egy vén fának árnyékában régen szenvedő Rózsafa	1797-99
		30	Egy kétségbe esett Maga Gyilkosa	1794
		6	A' Mennyeiek' Karja	1798
		7	A' Méhekhez	1798
	páros lüktetésű dallamra (általában 4+maradék)	35	Habozás	1794
		41	Megkövetés	1802
		44	[Míg elkezdéném Énekem]	1792
		20	Az utolsó szerentsétlenség	1802-1803
		21	Bakushoz	1801
		52	Szerelem dal. A' Tsikó-bőrös Kulatshoz	1802
		26.3	[Halavány Hold' bús világa]	*1799
		26.4	[Avagy mágnes keménységét]	*1799
		9	A' Nap' Innepe	1801
		37.1	[Ábrahámnak nagy jóságú Istene]	1794
		37.5	[Isten légy e' Főpapoddal]	1794
		45	[Oh szegény Országunk]	1795
		26.1	[Haj Rákotzi, Bertséni, - Tököl]	*1799
		49	Síralom	1798
		50	Szegény Zsuzsi, a' táborozáskor	1792-93
		19.1	[Szeme nem sír, még is nedves]	*1799
		25	Czindery' sírja felett	1798
		36	Hívása a' Múzsának	1792
		38	Jövendőlés az első Oskoláról, A' Somogyban	1799
		4.2	[Nohát hárfátok' / Ha leraktátok]	1794
		29	Eggy kesergő Magyar	1791
		19.2	[Semmi tsak rá tudjak ülni a' Banyára]	*1799
	heterometrikus osztásúak	19.7	[Ehelném ám Kintsem]	*1799
		19.3	[Csurgói kintsem halod 'e]	*1799
		8.2	[Dorog Hajdu város Tiszán túl]	1793
		19.4	[Hármat ellétt a' Fúrjetske]	*1799
nyugat-európai, újmértékes	jambusi	34	Fillishez	1800
		13.2	[Ez a' kép oly bájjóló Szépség]	1798
		13.3	[Oh ne reszkess, kedves fiam]	1798
		5	A' Magánosságához	1802
kétszeres	jambusi	48	Rózsím' Sírja felett	1798
		13.1	[A' madarász vagyok én la]	1798
		13.4	[Jövel be tsak te szép Tubú]	1798
		13.5	[A' férfiaknak, kik szerelmet / Érzenek]	1798
		42	[Midőn iszom borotskát]	1802
		10	A' Pillangóhoz	1802
		19.5	[Oh dugába dültt remények]	*1799
		19.6	[Oh ítőztató nagy kétség]	*1799
		43	Miért ne innánk?	1796
		47	Paraszt Dal	1799
	(hipponacteum vel trochaicum) trocheusi	55	Újesztendei Gondolatok	1802
		51	Szemrehányás	1797
		24	Búcsúvétel	1798
		18	Az Estvéhez	1800
		12	A' Tihanyi Ekhóhoz	1798-1802
		15	A' Viola	1793
		22	Bácsmegyey' Leveleire	1800
		2	A' fekete Pecsét	1797
		40	Lilla' Búcsúzalogjai	1803
		39	Két Szerető' dalja	1795-1802
	határozatlan ritmusú	23	[Bár az Ég búsulva néz is]	1792
		11	A' Reményhez	1796
		17	Az Emberiség 's a' Szeretet	1797
		3	A' feléledt Pásztor [I.]	1794
		53	T. T. Professor Budai É'saiás Úrhoz	1794
		4.3	Rekesszük mindnyájunkat	1794
		37.2.a	[Dávidnak Szent Múzsája]	1794
		37.2.b	[Szent öröm fohászkodik]	1794
		32	[Élj vigan érdemmeddel a' boldogságnak karjain]	1794
		8.1	[A' ki nem vólt soha Poéta]	1793
váltakozó ritmusú		4.1	[Múzsák! kik a' hegy' tövében]	1794
		14	A' Vig Poéta	1791
		27	Dafnis Hajnalkor	1794
		46	Örömversek Professor Budai É'saiás Úrhoz	1794
		37.3	[Vigad] szűz Helikon]	1794
		54	T. T. Szilágyi Gábor Úr Professorhoz	1794
		16	Az Ekhóhoz	1793
		37.4	[Ha valaha lefoly az a' gyászos óra]	1794
		33	[Falataimat elegyes bor hajtással]	1794
		56	[Zöld Ferentz, kék Ferentz, Tóth Ferentz]	1794

a) szorosan dallamkövető, azaz határozatlan vagy váltakozó metrumú versek⁴⁵⁴

A kifejezetten sem a nyugat-európai, sem az ütemhangsúlyos, sem a szimultán verselés körébe nem sorolható verseket eddig általánosan dallamkövetőnek nevezte a szakirodalom. Ezt a terminus technicust egyrészt a többi, szövegversként is elemezhető dallamra írt költemény miatt pontosítom a *szorosan* jelzővel, másrészt ezen belül az ilyen énekeknek metrikailag egymástól jelentősen eltérő két 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 legtöbbszörre jambikus és ütemes sorok keverékei, ahol a rossz jambusok, illetve a gyenge ütemezés okozzák a ritmikai zavart.”⁴⁵⁵ 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 a dallam jellege szerint „bizonyos mértéket” a szövegnek. A szorosan dallamkövető versek szokatlan, esetleg bizonytalan ritmusa ugyanis annak az írásmódnak a következményei, amikor a versek írásakor a költő a zene hosszú-rövid hangjait olyannyira szolgálai követte, hogy a dallamot nem a különböző verselési nemek megerősítésére használta, hanem az adott melódia egyedi ritmusához próbált prozódijában tökéletesen illeszkedő szöveget alkotni.

Bár „prozódiai fejletlenségük” miatt a szorosan dallamkövető versek Csokonainak csak a korai költészetére jellemzőek, akkor a költő munkásságának minden regiszterében, elitben és populárisban egyaránt megjelentek. Az elit regisztert ebben az esetben is az *érzékeny Klavierliedek* (3. *A’ feléledt Pásztor*; 16. *Az Ekhóhoz*; 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 melódijára és szövegére rájátszó *parodisztikus énekek*, mint például a 33. *[Falataimat elegyes borhajtással]* vagy a 56. *[Zöld Ferentz, kék Ferentz, T(óth) Ferentz]* kezdetűek.

⁴⁵⁴ A *határozatlan metrumú* versekre tudatosan nem alkalmazom a szakirodalomban ennek szinonimájaként is használt *ametrikus* terminus technikust (Ld. SZUROMI 2004), hiszen ezek a versek, bár nélkülözik a határozott metrikai rendszerek periodicitását, semmiképp sem metrum nélküliek.

⁴⁵⁵ ELEK 1937, 32.

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 tehát a zenei ritmusok bizonyos formái szabályos antik verslábakkal is leírhatók (daktilus, trocheus, pirrichius, jonicus a minore), az ilyen költemények egyes sorai a dallam ritmusától függően az ütemhangsúlyos osztáson belül időmértékes lüktetést is kaptak.

Ilyen **váltakozó metrumú** érzékeny ének például a *Daphnis Hajnalkor* (27.) és *Az Ekhóhoz* (16.), melyek prozódiaja tökéletesen egybevág a dallam ritmusával. *Az Ekhóhoz* esetében a melódia első két üteme aprózó tizenhatodainak megfelelően Csokonai négy pirrichiussal (két proceleusmaticusszal) indította a verset. Igaz később, valószínűleg az antik-időmértékes versformák hatására, illetve, hogy verse valamelyik szabályos metrikai rendszerbe besorolható legyen, a „rövid syllabákat kihányva” átdolgozta a költeményt. Ugyanígy az 1794-es *Daphnis Hajnalkor*ban időnként megjelenő pirrichius (u u), choriambus (– u u –) vagy creticus (– u –) verslábak is a zene ritmusának szolgálai követésével magyarázhatók. A *Szép Hajnal! emeld fel...* prozódiaját egyébként, nyilván közkedvelt dallama miatt is, oly jól sikerültnek ítélte a költő, hogy még ugyanabban az évben három alkalmi költeményt írt rá. (37.3. [*Vigadj szűz Helikon*]; 46. *Örömversek Professor Budai É'saiás Úrhoz*; 54. *T. T. Szilágyi Gábor Úr Professorhoz*)

A szorosan dallamkövető versek másik típusát az olyan ún. **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 a futamok és díszítések miatt Csokonainak leginkább azokat a korai költeményeit jellemzik, melyek verbunkos dallamokra készültek. Ezekben ugyanis a ritmusaprózást szolgálai követő szótagszám-növelés vagy csökkentés gyakran kiszámíthatatlanná tette a cezúrát.

Ilyen *A' feléledt Pásztor* (3.) című duett, mely metrikai esetlegessége ellenére (valószínűleg az eredetileg lengyel dallam verbunkossá „avanzsálódása” miatt), később a 18. század végi alkalmi költészet egyik legnépszerűbb mintájává 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* sorkezdete. A vers metrikai bizonytalanságát főleg az okozza, hogy ebben az esetben Csokonai nem követte a dallam témájának ívét, azaz a szöveg értelmi és prozódiai határai nem esnek egybe a dallamív kezdetével és végével. A dallamívek megbontása eredményezte azt, 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.

A verbunkosokkal kapcsolatban meg kell jegyezni, hogy a szoros dallamkövetés miatt a „magyar dallamok” Csokonait csak költészete kezdetén inspirálták ilyen határozatlan metrumú versek írására. Később, miután megtanulta a hajlításokat kezelni, illetve felismerte az ütemkezdő (súlyos) zenei hang szótagnyújtó hatását, a verbunkosokra is „tökéletes” prozódiajú (általában kétszeres trocheusi verselésű) költeményeket írt.

b) szövegversként is metrizálható versek

a. rímes-ütemhangsúlyos formák

A dallamok nagyobb ritmusegységei, azaz az ütemmutatóból adódó főhangsúlyok a hangsúly és a cezúra erőteljes meghatározásával elsősorban ütemhangsúlyos jelleget adtak a szövegeknek. Ez főként 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 rendezte a versek sorait, a divatos külföldi 3/4-es dallamok hármas szótagcsoportokba (3+3+3+3 vagy 3+maradék) osztották a szöveget, 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 táncdallam-minták miatt hármas osztású sorok jellemzik például a négyütemű 12-esekből álló *Egy Bétsi Magyar Gavallért* (28.), a 3+2 és 3+1-es rövid sorokból felépülő *[Életem máj]*-t (26.2) és a legkülönbözőbb hosszúságú sorokból, így például 3+3 és 3+3+3+1-esekből álló *Egy kétségbe esett Maga Gyilkosát* (30.)

Ezzel szemben a páros lüktetésű dallamminta miatt 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 nyögdécserek*]-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 nemcsak 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* záróoktetteje, az [*Ehetném ám kintsem*] kezdetű nóta (19.7), vagy szintén a *Karnyónéból* Kuruzs betétdala, a [*Hármat ellétt a' Fűrjetske*] (19.4) melynek 4. strófája megegyezik Pálóczi Horváth Ádám *Ötödfélszáz Énekének* 402. számú énekével. A dallam súlyviszonyainak megfelelően az ének 4+4+2+3, 3+3+3+3 és 4+4+3+3 osztású sorokból áll.

β. nyugat-európai, újmértékes (jambikus) versek

A magyar nyelv prozódiaját folyamatosan tanulmányozva és egyre mélyebben megismerve, 1798 után jambusi és trocheusi verseinél Csokonai is elkezdte nyugat-európai módra, közös szótagokkal (is) mérni a verslábakat. Bár ez a szótagmérése elméletben ugyanúgy a szótagok hosszú-rövid viszonyán alapult, mint a klasszikus időmértékes verslábak, valószínűleg a dallamok hatása rejlik abban, hogy a hosszú-rövid verslábakat itt-itt hangsúlyos-hangsúlytalan szótagok váltakozásával imitálta.

Mivel a különböző versnemek használatakor Csokonai mindig a magyar nyelv belső törvényszerűségeiből indult ki, korán rájött arra, hogy az újmértékes verselést eredeti formájában nálunk nem lehet meghonosítani, és német metrumjait nem Ráday és Dayka példájára, azaz a német költészetet szorosan követve írta, hanem a magyar nyelv adottságait vette figyelembe a közös szótagok mérésénél.⁴⁵⁶ 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'

⁴⁵⁶ „Hát Mi, Napkeleti Ivadék; kik a' sok str, cl, pl, spr, etc 's több efféle deákos concursusokat nyelvünkben el nem szenvedhetjük: hogy' tesszük rövide a' 2 Consonánst, ha mindjárt még annál *liquidább* volna is? Én ugyan, a' ki egy vagyok a' Görög és Deák Metrumoknak legnagyobb kedvellőji, '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.)

Római; de van olyan, ha külömb nem, mint a' Német, Anglus és Olasz versi sciolti, reimlose Jamben, Trochaen etc.”⁴⁵⁷

Bár a jambusi formák Szuromi Lajos legújabb kutatásai szerint a trocheusinál nagyobb arányban vannak jelen Csokonai költészetében,⁴⁵⁸ egyrészt ezek többsége kétszeres vers, másrészt kevésnek maradt fenn a dallama, illetve ha fenn is maradt, akkor azt gyakran már a népnemzeti irányzat verstani ízlése szerint átütemezve, ütemhangsúlyos formában őrizték meg a daloskönyvek. Az egyetlen olyan nyugat-európai mértékre vett és 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 mellett, a költő hol vette igénybe a dallam súlyviszonyait a spondeusok jambizálásához.

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.

γ. kétszeres vagy szimultán versek

Csokonainak a nyugat-európai, újmértéken is alapuló kétszeres versei a dallam ritmusától, lüktetésétől és hangsúlyviszonyaitól is függően kaptak trocheusi vagy jambusi lejtést.

Bár a súlyviszonyaival trocheust inspiráló, ütem egyen induló dallamokra írt versek között 1796 előtt is előfordul kétszeres metrumú költemény (15. *A' Viola*; 23. [*Bár az Ég*

⁴⁵⁷ CSOKONAI: *Jegyzések és Említések a' DAYKA Verseire* (1803). (In: CS/Tanulmányok 2002, 70.)

⁴⁵⁸ Ld. ELEK 1937, 48.

búsulva néz is Ellenem]; 39. *Két Szerető' dalja*), Csokonai „tömegesen” csak 1796 után kezdte írni szimultán verseit. 1796-ot, mint határkövet, elsősorban *A' Reményhez* (11.) születése miatt emeltem ki. A *Földiekkel játszó*... ugyanis az első olyan költeménye, melyben a verbunkos dallam futamai nem csábították aprózó pirrichiusok és a legkülönbözőbb szótagszámú sorok írására a költőt, hanem a díszítéseket szótagáthajlással énekeltetve, mindvégig a zene súlyviszonyait tartva szeme előtt újmértékes, többször a dallam súlyos-súlytalan hangjaival megerősített trocheusokat és spondeusokat írt erre a korban rendkívül népszerű verbunkos dallamra.⁴⁵⁹

Jambikus verseket magyar és német, azaz felütéssel kezdődő és ütem egyen, de kiséles ritmussal induló dallamra egyaránt írt. 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.”⁴⁶⁰

A különbség leginkább abban ragadható meg, hogy a felütéses dallamok több lehetőséget adtak a szimultaneitással való játékra. 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 szöveg szerint hangsúlyos szótagok viszont a dalban következetesen felütésre, azaz hangsúlytalan szótagra esnek. Szöveg- és dallam súlyviszonyai tehát egyrészt erősítik, másrészt kioltják egymást, vagyis az éneklés ebben az esetben tökéletes interferenciáját adja a kétféle monometrikus versrendszernek.

⁴⁵⁹ A zenei hangok „osztódásáról és időmérték képzéséről” a díszített dallamoknál ld. VERSEGHY 1817/1980, III/6, 613.

⁴⁶⁰ SÍK Sándor: *Verselésünk legújabb fejlődése*. (ItK 1918, 141.)

A' Pillangóhoz

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.

Ezzel szemben az ütemhangsúlyos, 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.

Paraszt Dal



A - ma' fe - jér nyár-fák a-latt,
 ♩ - | ♩ - | ♩ - | ♩ -



A' part fe - lé,
 ♩ - | ♩ -



Sü - rű re - ke - tte közt ve - zet
 ♩ - | ♩ - | ♩ - | ♩ -



Egy ró - na bé.
 ♩ - | ♩ -



Óh! mert ez a' hely én-né-kem
 ♩ - | ♩ - | ♩ - | ♩ -



Ir - tóz - ta - tó;
 ♩ - | ♩ -



Ott egy Vi - tyil lo, ab - ba' nyög
 ♩ - | ♩ - | ♩ - | ♩ -



A' szép Ka - tó.
 ♩ - | ♩ -

Miért ne innánk?



I - gyunk, ba - rá - tim! a' ko-mor



Bú' lán - ja nem tsa - tá - zik,



Ha má - di bor - ral a' gyo - mor



A' kis po - kol meg - á - zik.



I - gyal! ne, e' sző - lő - ge - rezd'



Le - vé - vel öb - lö - det fe - reszd.



Ví - gadj, ö - tsém! ma - hol - nap



Zsák - já - ba dug - hat a' pap.

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. Mivel a hangsúlyos ütemkezdetű 2/4-es dallamok „metruma” általában arzikus jellegű trocheust imitál, az ilyen darabok éneklés közben akkor is trocheusi lejtést kaphatnak, ha a szöveg önmagában nem trocheusi, vagy legalábbis trocheusok csak elvétve fordulnak elő bennük. A kétszeres trocheusi versek közül a Muzsikális Gyűjtemény miatt most a *Szemrehányás* (51.) prozódiai

elemzését végezzük el, melyben a dallam súlytalan hangjai gyakran tették rövidde a szótagokat, azaz Csokonai ebben az esetben is kihasználta a zenei súlyviszonyokban rejlő lehetőséget a spondeusok trochaizálására.

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.

c) kitekintés, avagy a Csokonai-dalok továbbélése

A Csokonai felhasználta dallamok természetesen csak az elit, írásos zenekultúrában maradtak meg „változatlan” formában. A *változatlant* azért szükséges idézőjelbe tennünk, mert az előadó-gyűjtő szándékától és ízlésétől függően ebben a közegben is előfordult, hogy valaki saját ízlésének megfelelően kicsit átírta a dallamot. Kiváló példa erre a Kolozsvárott működő Almási Sámuel, aki a nyilvánvalóan írott forrásból másolt daloknál se tartotta meg teljesen azok eredeti formáját, hanem itt-ott tetszése szerint díszítette vagy egyszerűsítette a dallamokat. Ezek a változtatások azonban ritkán voltak olyan mértékűek, hogy a dalok eredeti prozódiját befolyásolták volna.

Ezzel szemben a popularitás szintjén az orálisan terjedő dallamokat szabadon variálták és ütemezték át. Ez arra figyelmeztet bennünket, hogy az elit műzenétől eltekintve tulajdonképpen még a 18–19. század fordulóján sem gondolkozhatunk rögzített dallamokban. A zene valóban élő volt: egy dallam ritmusa, lüktetése rendkívül könnyen változott, és általában a mindenkor befogadók és használók kulturális közegétől, hagyományrendszerétől és értelmezésétől függött.

A populáris regiszterben még a 19. század elején is tipikus volt bármilyen szöveg ütemhangsúlyos értelmezése. Jambikus lüktetésű versek esetében például, ha a vers eredeti, felütéssel kezdődő (jambus)dallamát megtartották, akkor azt általában ütemhangsúlyos kezdetre játszották át. Erről tanúskodik például *A' Pillangóhoz* (10.) esetében Varga János-melodiáriumának primitív ritmusjelzése. Másik módja az átütemezésnek az volt, hogy a jambikus szöveget egy teljesen új, természetesen 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 nemcsak a popularitás szintjére volt jellemző, de mivel a költészetben is a népnemzeti irányzat esztétikája került előtérbe, Arany János is mindig az ütemhangsúlyos verselést emelte ki Csokonai kétszeres verseiben.⁴⁶¹ Nagyszerűen mutatja ezt a *Búcsúvétel* 3/4-es lejegyzése, ami ugyanakkor Tóth Istvánnál 2/4-ben található meg (24.).

Mivel ugyanannak a dallamnak a páros-páratlan lüktetésű értelmezése (változata), azaz a dallamok **proportiós** használata még természetes volt a 18. század végén,⁴⁶² illetve a 19. század elején, viszonylag egyszerű volt a szövegek különböző ritmusrendszerekben való

⁴⁶¹ Ld. ARANY János: *A magyar nemzeti vers-idomról*. (In: ARANY 1998, 333-336.)

⁴⁶² A legkésőbbi bizonyíték erre Verseghy *Parnasszus Hegyén zengedező Magyar Músája*, melynek 9b oldalán egyazon táncdallamnak 3/4-es és 2/4-es változata található egymás után az alábbi megjegyzéssel: „Áriák, melyekre az Első, Második, Harmadik, Ötödik, Hetedik, és Nyoltzadik Énekeket tulajdon notájokon kívül lehet énekelni.” VERSEGHY 1781, 9b (18. o.)

értelmezése. Ez természetesen nemcsak az (idő)mértékes versek hangsúlyossá tételét jelentette. Kulturális közegtől és ízléstől függően ellenkező példák is találhatók. Almási Sámuel például a *Siralom* (49.) strófáit énekelte gagliarda ritmussal, amivel trocheusi lejtésűvé tette az alapvetően 4+4-es ütemhangsúlyos osztású sorokat.

Bár ezek a jelenségek nyilvánvalóan nem befolyásolják a versújítás történetét, a különböző ritmusértelmezések egyrészt közelebb vihetnek bennünket a korszak metrikai érzékeléséhez és gondolkodásához, másrészt sokszor a szimultaneitásnak olyan rétegét emelik ki, amelyek a költemények szövegversként való olvasásakor önkéntelenül elsikkadhatnak.

IV. A CSOKONAI-DALLAMOK FORRÁSAI

1. A források típusairól

Csokonai dallamait a legkülönbözőbb típusú kötetek tartalmazzák. A források között egyaránt találunk kezdetleges lejegyzésű (közösségi és magáncélra összeírt) melodiáriumokat, későbbi, modern lejegyzésű, de még saját, házi használatra készített, ezért kéziratban maradt, általában hangszerkísérettel (fortepiano, gitár) is tartalmazó gyűjteményeket, és különböző zenei nyomtatványokat (önálló kottakiadványokat, és nemzeti dalgyűjteményeket).

Mivel a zenei nyomtatványok viszonylag későn, csak a 19. század elején-közepén terjedtek el hazánkban, a források túlnyomó része kézíratos anyag. Bár kották nyomtatott formában már az 1790-es évek végén (Schreier–Rájnisi: *Búcsúvétel*), illetve az 1800-as évek elején is jelentek meg (Csokonai: *Muzsikális Gyűjtemény*), a dallamok tulajdonképpen a század végéig kéziratban terjedtek. A folyóiratokban vagy a néhány oldalas önálló nyomtatványokban megjelent táncokat, dalokat ki–ki saját gyűjteményébe másolva használta, majd terjesztette tovább. Ezért általános jelenség, hogy a nyomtatásban megjelent dalok⁴⁶³ a műkedvelők saját, házi használatra készített gyűjteményeiben is nagyrészt – egy-két saját ízlés szerint megváltoztatott hangeltéréstől eltekintve – megegyeznek. Ezek a gyűjtemények, bár anyagukban és írásmódjukban már egészen modernnek (Tóth István és Almási Sámuel gyűjteményei, *Külömbféle Muzsikái Darabok Fortepiánóra készítve, Magyar Áriák Forte Piánóra B. A. stb.*), tulajdonképpen a melodiáriumok hagyományát folytatják, ezért is maradtak mind kéziratban.

A (diák)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 figyelembe vétele lehetővé teszi egy-egy korabeli dallam rekonstruálását.⁴⁶⁴ A melodiáriumok igazi érdekessége, hogy bepillantást engednek abba a közegbe, ahol Csokonai is alkotott, és ahol a harmóniás éneklés szabályai szerint még az 1840/50-es években is hat-nyolc szólamban énekelték az eredetileg hangszeres fogantatású, melizmákkal díszített verbunkos, érzékeny

⁴⁶³ Ez Csokonai esetében a Muzsikális Gyűjteményt (1803), és Márton József 1813-as Csokonai kiadását jelenti.

⁴⁶⁴ Természetesen ez csak egy lehetséges olvasat a sok közül, de az anyag kellő ismeretében megpróbáltam az „eredetihez” valószínűleg legközelebb álló darabot rekonstruálni. Ilyen esetekben a disztinkcióvonalak megléte, a rövid–hosszú hangok jelzése, és nem utolsósorban a prozódia volt a kiindulópont.

dalokat.⁴⁶⁵ Természetesen leegyszerűsített formában, és a sokszor már csak nótautalásként, halotti ének 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 nemes-polgári réteg által készített gyűjteményekhez. Bár ezek hangszerkíséretet továbbra sem rögzítettek, fokozatosan áttértek a modern lejegyzésre. A kóruspartitúra helyett elkezdtek külön vonalrendszerbe írni a szólamokat, a hat–nyolc szólam helyett megjelent a négyszólamú szerkesztésmód, és a korábbi nóták, érzékeny énekek mellé a legújabb operák áriát és kórusait is repertoárjukra vették.⁴⁶⁶ Bár az egyszerűség kedvéért a dolgozatban ezeket is a melodiáriumok közé soroltam, az érintett helyeken lábjegyzetben mindig kitérek a gyűjtemények „átmeneti” jellegére.

A saját, házi használatra (illetve a kollégiumi melodiáriumoknál közösségi szolgálatra is) készített gyűjteményektől jól elkülöníthetők azok a kötetek, amelyek gyűjtési felhívásra keletkeztek, és a források másik csoportját adják. A különböző dalgyűjtések Ráth Mátyás és Révai Miklós 1782-es Magyar Hírmondóbeli felhívására a 18. század végén vették kezdetüket, de a népdalfogalom fokozatos jelentésszűkülésével valójában csak a 19. század közepétől, a népnemzeti irányzat térhódításával teljesedtek ki.⁴⁶⁷ A népdal a 18. század végén még stílustól függetlenül népszerű (populáris) magyar nyelvű éneket jelentett. Csokonai „népdalgyűjteményének” töredékén is⁴⁶⁸ kizárólag korabeli érzékeny műdalok kezdősorát olvashatjuk. Csokonai kétséggel nélkül tisztaban volt ezeknek a „népdaloknak” a műviségével, hiszen a *D[ebreceni] Magyar Pysché*ben például az *Ártatlan Vigasság mit vétettem...* forrását (*Kártigám*) is megnevezte.⁴⁶⁹ A forrásul szolgáló népdalgyűjtési felhívásra keletkezett gyűjtemények tehát vegyesen tartalmazzak érzékeny és népies műdalokat, illetve parasztdalokat. Ezek között a gyűjtemények között kéziratok és nyomtatványok egyaránt vannak, aszerint, hogy csak gyűjtő (pl. Mindszenty Dániel), vagy gyűjtő–kiadó (pl. Bartalus István) írta össze őket. A melodiáriumok hagyományát folytató saját használatra készített kéziratos gyűjtemények, és a kifejezetten gyűjtési szándékkal összeírt kötetek közötti

⁴⁶⁵ „A Harmonia ki tsinálásának rövid mestersége” több melodiáriumban is megtalálható. Az 1798-as Szkárosi–Járdánházi melodiáriumban olvasható szabályrendszert ld. BARSÍ-SZABÓ 1984, 51.

⁴⁶⁶ Az 1840–50-es Pataki dallam és szövegtár, Finkei D. József kótátára (1844–51), Rácz Lajos kótátára (1846) és az 1855–63-as Pataki énekgyűjtemény már *Norma*, a *Nabucco*, a *Sevillai borbély* és *A bűvös vadász* híresebb áriáit és kórusait is tartalmazza.

⁴⁶⁷ Részletesen ld. PAKSA Katalin: *Magyar népzene kutatás a 19. században*. (Műhelytanulmányok a Magyar Zenetörténethez 9. MTA Zenetudományi Intézet, Bp., 1988.)

⁴⁶⁸ MTAKK K 672/IV, 76b.

⁴⁶⁹ Ugyanígy nyilvánvalóan ismerte a *Még súgva kóvályog az Estveli szél...* szerzőjét is (Verseghy Ferenc), hiszen egyrészt az 1792-ben megjelent a Magyar Museumban, másrészt Csokonai egy feljegyzése arról tanúskodik, hogy „Versegi Kótájit” is számon tartotta. (MTAKK K 679/II, 18b.)

eltéréseket a *Külömbféle magyar nóták a 19. század elejéről* című könyv bevezetőjében Tari Lujza fejtette ki részletesen.⁴⁷⁰

A következő fejezetben, a Csokonai dalok szerkezeti elemzésénél lévő dallamok lelőhelyének paramétereit az egyszerűség kedvéért most itt egyszerre, alfabetikus rendben közlöm. A forrásjegyzékben a kéziratos kötetek könyvtári jelzete, Stoll bibliográfiabeli száma, illetve ha nyomtatványról van szó, akkor annak adatai találhatóak. Néhány énekeskönyvnél, amire a mikrofilmtárba véletlenül bukkantam rá, hiányzik a Stoll-szám. Ezeket, mivel a Stoll bibliográfiában nem szerepelnek, szükség szerint röviden jellemeztem. A dallamok helyét a forrás jellegétől függően, a lehető legpontosabban (sorszám, oldalszám, lapszám) jelöltem.

2. Forrásjegyzék

Almási Sámuel: Énekes Gyűjtemény II. (1834) – MTAKK Ms. 10.002. Stoll 795.⁴⁷¹

Almási Sámuel: Énekes Gyűjtemény IV–V. – Magántulajdon, Mf: MTAK 2810/I.

Almási Sámuel: Magyar Dalnok I–II. (1870 k.) – Kolozsvár, Egyetemi Könyvtár, Seprődi hagyaték Ms. 3871.

Álmosdi-gyűjtemény (1812) – Stoll 627.⁴⁷² // OSZK Oct. Hung. 1664.

Arany János népdalgyűjteménye (1874)⁴⁷³

Bartalus István: Kéziratos dalgyűjtemény I–II. (1880 k.) – MTA Zenetudományi Intézet Népzenei Osztálya Nzkt 36/1. sz.

Bartalus István: Magyar Népdalok Egyetemes Gyűjteménye I–VII. kötet (Bp., 1873–1896)⁴⁷⁴

⁴⁷⁰ Balassi Kiadó, Bp., 1998, 7–17.

⁴⁷¹ Almási Sámuel két kéziratos dalgyűjteményt állított össze. Az **elsőt**, amelyik öt kötetből állt (ezt 1823 és 1870 között jegyezte le a szerző) a gyűjtemény készülő kritikai kiadásával egybehangzóan a forrásjegyzékben *Énekes Gyűjteménynek* nevezzük, 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 (Magyar Dalnok címen) található. A IV–V. kötet – másolata az MTAK Mikrofilmtárában a 2810/I. számon van meg – egy ideig a Máramaroszi Református Líceum Könyvtárában volt, aztán visszakerült az Almási családhoz. Ezek fotómásolata megtalálható az MTAK Mikrofilmtárában is a 2810/I. számon. A **második** dalgyűjtemény kétkötetes, címe *Magyar Dalnok*, de mindkét kötet gerincén Magyar Dalnok olvasható. Ez a Kolozsvári Egyetemi Könyvtár Kézirattárában (Seprődi hagyaték) Ms. 3871. jelzet alatt található (fotómásolata: MTA Zenetudományi Intézet Kézirattár 15. sz.).

Almási Sámuelről érdemes megjegyezni, hogy akkor is kisebb eltérésekkel, variációkkal jegyezte le a dallamokat, ha nyilvánvalóan írott forrásból másolt. Ezek az eltérések sokkal inkább a szerző egyéni komponista hajlamának tudhatók be, mint a Csokonai-dallamok és az Almási-gyűjtemények születése közötti viszonylag nagy időbeli távolságának, ami egyébként is természetessé tenné a dallamok folklorizálódását. A dalgyűjteményekről részletesebben lásd ALMÁSI István: *Almási Sámuel dalgyűjteménye*. (in: *Az idő rostájában* I., Tanulmányok Vargyas Lajos 90. születésnapjára. Bp., 2004. 433–444.)

⁴⁷² A kötet alapvetően nem zenei gyűjtemény, hiszen az érzékeny dalok között (Berzsenyi, Csokonai, Szemere) csak két kotta található. A kéziratra CSÖRSZ Rumen István hívta fel a figyelmemet, amit ezúton is köszönök.

⁴⁷³ Bartalus István kérésére írta össze. Eredetileg kéziratos. Kritikai kiadása: KODÁLY–GYULAI 1952

Bartalus István: Magyar Orpheus (Pest, 1869)⁴⁷⁵

Bódogh János-melodiárium (1831–1840) – Stoll 773. // Sp. Kt. 1720. Mf: MTAK 1482/I.

Diénes Gábor-énekeskönyv (1826–1837) – Stoll 734. // Néprajzi Múzeum EA 14945.

Farkas Sámuel-melodiárium (1802–1816) – Stoll 565. // Bp., magántulajdon. Mf: MTAK 260/III.

Fejér-Göntzy-melodiárium (1802) – Stoll 566. // MTAKK RUI 8r. 206/180.

Félegyházi Lajos-énekeskönyv (1827) – Stoll 1274. // OSZK Oct. Hung. 1729.

Finkei D. József kótatára (1844–51) – Sp. Kt. 1879. Mf: MTAK 3298/I.⁴⁷⁶

Halotti Énekek (1813) – Stoll 636. // MTAKK RUI 8r. 60.

Kelemen László: Világi Énekes Könyv (1828) – OSZK Oct. Hung. 1874.⁴⁷⁷

Kiss Dénes: Népdalok 1. (1844) – OSZK Ms. Mus. 1097.⁴⁷⁸

Kiss Dénes: Népdalok 2. (1844) – OSZK Ms. Mus. 1247.

Kótatár (1846–1847, 1853) – Sp. Kt. 1670. Mf: MTAK 3268/VI.

Kottás énekeskönyv (19. sz. első fele) – Stoll 862. // MTAKK RUI 4r. 406.

Külömbféle Muzsikai Darabok Fortepiánóra készítve (1828) – Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Magyar Zenetörténeti Kutatókönyvtár Ms. Mus. 359.⁴⁷⁹

Limbay Elemér: Magyar Dal-Album – Magyar Daltár I–VI. kötet (1879-1888)⁴⁸⁰

Madass Sándor: Dalgyűjtemény (1850 k.) – Kolozsvár, Egyetemi Könyvtár Kz 1531.

Magyar áriák fortepianóra B. A. (1819) – Stoll 1219.⁴⁸¹ // OSZK Ms. Mus. 2.243.

Makay Ádám-melodiárium (1823–1835) – Stoll 715. // Sp. Kt. 1678. Mf: MTAK 3269/I.

Mátray Gábor: Magyar népdalok egyetemes gyűjteménye (Buda, 1852–1858)⁴⁸²

⁴⁷⁴ Bartalus István a gyűjteményt a Kisfaludy Társaság megbízásából adta ki. A dalokat zongorakísérettel látta el és a dallamokon gyakran változtatott. Egyrészt a kompozíció kedvéért, mivel „egy-egy önálló zeneirodalmi művecskét” szeretett volna közreadni, másrészt mivel a kíséret funkciók harmóniaihoz kellett igazítania a gyakran pentaton és modális hangsorokat.

⁴⁷⁵ Alcíme: *Vegyes tartalmú zenegyűjtemény XVIII–XIX. század*. Bartalus, amint erre az alcímbe utal, nem népdalokat, hanem világi zeneirodalmunk első terméseit, vagyis műdalokat adott közre.

⁴⁷⁶ Bár a végig egyszólamú (hangszerkíséret nélküli) kézirat sárospataki örökségként még a korábbi melodiáriumok szokása szerint a temetéseken használt halotti énekeket is rögzíti, a nagyobb részt érzékeny-romantikus anyag, és a modern lejegyzés, már inkább a **b**) forráscsoporttal rokonítja.

⁴⁷⁷ A kéziratban sokszor csak üres kottavonal van a szövegek fölött. Ez a Csokonai daloknál is előfordul. (pl. *Itt hagyám én ezt a várost...* 70. sz.; *Zokoghat még egy betűtskét...* 84. sz.)

⁴⁷⁸ Kézirat. Később Erdélyi János felhasználta (*Népdalok és Mondák*), de a válogatott szövegeket kotta nélkül közölte.

⁴⁷⁹ A kötet belső borítóján a következő szöveg olvasható: „Sárváry Ferenczé 1828. Úgy gondolom, hogy ezen kötetben előforduló Magyar Noták legnagyobb részben – kivéve azokat, melyeknél a’ szerző meg van nevezve – Lavotától valók. Mire mutat az is, hogy az írás 1810-ben készült; a’ midőn volt Lavota legnagyobb divatban. Figyelemre méltó, hogy Lavotától Német Nóták is fordulnak elő.” Bár a tulajdonos szerint a kötet 1810-ben készült, mi a cím mellett, és a belső borítólapon egyaránt szereplő 1828-as dátumot tartottuk meg.

⁴⁸⁰ A dalgyűjteményt külön dallam- és szövegkönyv formában adta ki. A dallamok *Magyar Dal-Album. A magyar nép dalainak egyetemes gyűjteménye* címen (zongorakísérettel), a szövegek pedig *Magyar daltár* címen jelentek meg.

⁴⁸¹ A kötetet több kéziratból fűzték össze. A *Magyar Áriák Forte Pianóra* a 6. egység (131-138. o.) A kötet leírását és részleteket belőle ld. TARI 1998

Melodiárium (1808 k.) – Stoll 598. // Sp. Kt. 601. Mf: MTAK 3198/IV.

Melodiárium (1823–1831) – Stoll 716. // Sp. Kt. 515. Mf: MTAK 3182/IV.

Melodiárium (1829 k.) – Gupcsó Ágnes tulajdonában,⁴⁸³ Stoll 1291.

Mindszenty Dániel: 88 Eredeti Magyar Dal Fortepiánóra S mellesleg Gitárkísérettel elkészítve Toldalékul A nemzeti Dalgyűjteményhez (1832) – MTAKK Irod. 4r. 324.⁴⁸⁴

Nagy Sándor: Gitarra való énekes darabok (1835) – Stoll 1334. // OSZK Ms. Mus. 973.

Nagykaposi melodiárium (1809–1848) – Stoll 605. // Sp. Kt. 1316. Mf: MTAK 1638/II. És 3282/I.

Pálóczi Horváth Ádám: Ötödfélszáz énekek (1813) – Stoll 639.⁴⁸⁵ // MTAKK RUI 8r. 46.

Pataki dallam- és szövegtár (1840–1850) – Sp. Kt. 1766. Mf: MTAK 3279/III.

Pataki dallamtár (1817–1848) – Stoll 666. // Sp. Kt. 1765. Mf: MTAK 112/III.

Pataki dallamtár (1837) – Stoll 821. // Sp. Kt. 1761. Mf: MTAK 1696/II.

Pataki dallamtár (1837–1853) – Stoll 822. // Sp. Kt. 1762. Mf: MTAK 1495/III.

Pataki énekgyűjtemény (1855–63) – Sp. Kt. 1763. Mf: MTAK 3278/V.⁴⁸⁶

Pataki énekkar dallamtára (1817–1828) – Stoll 667. // Sp. Kt. 1759. Mf: MTAK 1482/II.

Pozsonyi Révay Levéltár (1810/20-as évek körül) – II. doboz, H-58⁴⁸⁷

Rácz Lajos kótatára (1846) – Sp. Kt. 1681. Mf: MTAK 3269/VII.

Sebestyén Gábor jegyzetkönyve (1810–1811) – Stoll 618. // OSZK Oct. Hung. 540.

Somogyi László-melodiárium (1815–1825) – Stoll 655. // Sp. Kt. 1691. Mf: MTAK 1675/I.

Szentgyörgyi István-énekeskönyv (19. sz. eleje) – Stoll 541. // MTAKK RUI 8r. 124.

Színi Károly: A magyar nép dalai és dallamai (Pest, 1865)⁴⁸⁸

Tóth István kótáskönyve (1831–1832) – Stoll 780. // Kolozsvár, EK 1668. Mf: MTAK 2/II.

Tóth István: Áriák és Dallok (1832–1843) – Stoll 786. // MTAKK RUI 8r. 63.

⁴⁸² Nyomtatvány. (I. kötet 1–2. füzet, II. kötet 1. füzet) A dalokat magyar és német szöveggel, zongorakísérettel adta közre.

⁴⁸³ Gupcsó Ágnesnek ezúton is köszönöm, hogy a kéziratot a rendelkezésemre bocsátotta.

⁴⁸⁴ Kézirat. Gyűjtéséről öntudattal írja, hogy: „a dalgyűjteményt földünkön én kezdém el.” Eredet szerint három csoportot különít el. Vannak egyenesen az „alnép szájából... csinosítás nélkül” leírt darabok (1.); városi ízlést tükröző, ismeretlen szerzőjű darabok (2.); és koszorús íróinktól „csinosb-szabásu” dalok (3.).

⁴⁸⁵ Kritikai kiadását BARTHA Dénes és KISS József készítette el (Akadémiai Kiadó, Bp., 1953).

⁴⁸⁶ Bár a kéziratnak a könyvtári besoroláskor egyszerűen a (sárospataki hagyományban) szokásos „*Melodiárium*” címet adták, mivel mind anyaga, mind lejegyzése tekintetében már inkább az érzékeny-romantikus darabokat tartalmazó kéziratok gyűjtemények közé sorolandó, mi inkább *Pataki énekgyűjtemény* címmel jelöltük. A lejegyző ugyanis a zsoltárfeldolgozások és halotti énekek mellett (Csokonai *Forró sóhajadások...* kezdetű éneke is „Gyászdal”-ként szerepel) előszeretettel jegyezte le a legújabb operák és daljátékok kórusait (pl. A bűvös vadászból, a Normából stb.). A kézirat tehát elsősorban kórusnak készült, hangszerkíséret nélküli, végig modern kottaképpel rögzített érzékeny dalok gyűjteménye.

⁴⁸⁷ Štátny archív v Bratislave (ŠVH SSR), Révay család, Kéziratok és nyomtatványok gyűjteménye, Zeneművek. A kéziratot, illetve az ebben található Csokonai-dalokat Domokos Mária jegyzeteiből ismerem, akinek segítségét ezúton is köszönöm.

⁴⁸⁸ Nyomtatvány. A dallamok önmagukban, zongorakíséret nélkül vannak közreadva, de nem anyagi akadályok miatt, hanem mert nézete szerint „zongorára kiadni az összes magyar dalokat céltalan is, szükségtelen is.”

Tóth Mihály-versgyűjtemény (1807) – Stoll 591. // OSZK Oct. Hung. 1915.

Tóth Sámuel-melodiárium (1821–1822) – Stoll 699. //Sp. Kt. 1719. Mf: MTAK 3274/III.

Varga János-melodiárium (1822) – Stoll 707. // Sp. Kt. 1764. Mf: MTAK 1495/I.

Veress János-gyűjtemény (1828–1830) – Stoll. 1287. // Csurgó, Református Gimnázium K 235.

V. CSOKONAI ÉNEKELT VERSEI

1. A' Békekötésre

[Tölts pohárt, gyermek]

– **Tóth István: Áriák és Dallok** (1832–1843) – I/141. sz. (130. o.)

Csokonai az eredetileg személyes jellegű verses magánlevélnek készült verset 1797 decemberében a campoformiói béke alkalmából írta. A Kéziratcsomók jegyzékein még *Új Esztendői Ajándék* címmel, „Dal” műfajjelzéssel található, az ÚK-n viszont már *A' Békességről* címmel és „Oda” műfajjelöléssel. Végleges címe (*A' Békekötésre*) csak a LD-ban alakult ki, ennek harmadik könyvében jelent meg.

A költemény a három szapphói (– u / – – / – u u / – u / – –) és egy adóniszi sorból (– u u / – –) álló szapphói strófában íródott. Az antik időmértékes versforma ellenére feltételezhetjük Csokonai szándékát a vers dallammal való párosítására, hiszen az időmértékes versek megzenésítése, illetve dallammal való közreadása a *Jegyzések és Értekezések az Anákreoni Dalokra* című tanulmánya⁴⁸⁹ alapján szívügye volt a költőnek. A dallam ritmusa azonban nem esik egybe a tökéletes antik időmértékes metrikával, hanem kis nyújtott, vagy legalábbis egyletes negyedekből álló ritmusai végig trocheusokra játszik át a szöveg eredeti ritmusát. Ugyanígy a strófaszerkezet sem esik egybe a dallamával.

A szöveg tehát nyilvánvalóan nem dallamra íródott, de ez a darab lehetőséget ad arra, hogy megértsük a költő ama szándékát, ami az időmértékes versek dallammal való közreadására irányult, illetve azt, hogy az ilyen versek énekeltetése valójában mennyire nem a metrumok megkedveltetését, hanem sokkal inkább társasági célokat szolgált volna.

Szöveg	Dallam
11	a
11	b
11	a _v
5	b _v

⁴⁸⁹ Ld. CS/*Tanulmányok* 2002, 91–92.

2. A' fekete Pecsét

[Gyász Pecsétje Kedvesemnek]

a) **Tóth István: Áriák és Dallok** (1832–43) – II/293. sz. 157. o. (2/4-es)

b) **Madass Sándor: Dalgyűjtemény** (1850 k.) – 86b-87a, 95. sz. (3/4-es)

Az 1797-es keletkezésű verset Csokonai 1800-ban dolgozta át Lilla névére, így jelent meg a Lilla Dalok II. könyvében. A melodiáriumokban nagyon gyakori. Hogy a költő meglévő dallammintára írta az éneket, arra az is bizonyíték lehet, hogy az 1800-as évszámú *Magyar Énekek Új Gyűjteményében*⁴⁹⁰ a 265. dal erősen rokon Csokonai versével.

Kétszeres verselésű. A 8-as és 7-es (illetve strófák végén 3-as) trochaikus lejtésű sorok 4+4-es és 4+3-as ütemhangsúlyos tagolásúak.

Bár két teljesen különböző dallam maradt ránk az énekeskönyvekben, az eltérő dallamok, hangnemtől és ütemmutatótól függetlenül ugyanazt az AAb formájú strófaszerkezetet mutatják, ami egybeesik a szövegstrófa szerkezetével.

Szöveg	Dallam	
8a	a	A
7b	b	
8a	a	A
7b	b	
3c	c	b
3c		

3. A' feléledtt Pásztor [I.]

[Ott, hol a' Patakotska]

a) **Csokonai autográf** (1794) – OSZK Oct. Hung. 512, 10b (*A' korán megtisztelt virtus III. Éneke*) (3/4-es)

b) **Külömbféle Muzsikai Darabok Fortepiánóra készítve** (1828) – 51. o. (2/4)

⁴⁹⁰ OSZK Quart. Hung. 178: 23a – *Fájdalommal tellyes Szivem...* kezdetű ének.

1794-ben keletkezett, a szövegnek nem maradt autográfja. Ebben a formájában csak az Urániában jelent meg. Később, az Ódák I. kötetében már átdolgozva került közreadásra [*A' feléledt pásztor II.*]. Csokonai 1795-ös kéziratán (EK): „*A feléledt Pásztor. 10. <Dal.> Kettős Dal Notájánn igazítani.*” A fennmaradt dallamra Csokonai a költemény első szövegváltozatát írta. A korabeli másolatok többségén „*Nota*”-ként, illetve „*Ének*” vagy „*Aria*” megjelöléssel szerepel. Korának az egyik legnépszerűbb darabja volt. Nemcsak számtalan másolata keletkezett, de mint nótautalással is lépten-nyomon találkozunk vele. Csokonai szövegének forrása G. H. A. Koch *An die Westwinde* című verse lehetett, amit 1791-ben Verseghy is lefordított *Thirzis' üzenettye* címmel.

Dallamát *A' Korán megtisztelt Virtus* III. énekeként [*Rekesszük mindnyájunkat*] 3/4-ben, „*Lengyel*” felírással maga Csokonai jegyezte le. A 3/4-es lengyel azonban az [*Ott, hol a' Patakotska*] slágerdallamaként hamarosan „tipikus” 2/4-es verbunkossá (magyarrá) változott. A szöveg bizonytalan prozódiaját kihasználva ugyanis 2/4-ben kezdték értelmezni a dallamot, de az is elképzelhető, hogy a szöveg hangsúlyviszonyaihoz megfelelően maga Csokonai ütemezte át a zene ritmusát (legalábbis a „*Notájánn igazítani*” megjegyzés ekképpen is értelmezhető).

Verselése határozatlan metrumú, melyben a dallam ütemvonalai a dallam és a szövegívek elcsúszása miatt igen bizonytalan ütemhangsúlyos cezúrákat képeznek. A vers metrikai bizonytalanságát főleg az okozza, hogy Csokonai a szöveg írásakor nem követte a dallam témájának ívét, azaz a szöveg értelmi és prozódiai határai nem esnek egybe a dallamív kezdetével és végével. A dallamívek megbontása eredményezte azt, 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 zeneileg hangsúlyos helyre tolták át. A szöveg prozódiaja olyannyira változékony, hogy nincs „jobb” megoldás. Ezt bizonyítja, hogy az azonos ütemmutató sem vezet mindig ugyanahhoz a súlyeloszláshoz. A vers bizonytalan prozódiajának értelmezése elsősorban a lejegyző műveltségétől és ritmusérzékétől függött.

Szöveg	Dallam
15a	A
15a	A
14b	A _v ⁵
5b	b
5b	b

6c	c
6c	c
12c	D

4. A' Korán megtisztelt Virtus

(4.1) I. Ének: [Múzsák! kik a' hegy' tövében] – „Magyar”, 2/4, c-moll

(4.2) II. Ének: [Nohát hárfátok' / Ha leraktátok] – „Menuetto”, 3/4, C-dúr

(4.3) III. Ének: [Rekesszük mindnyájunkat NAGYSÁGOK' kegyes Szívébe] – „Lengyel”, 3/4, c-moll

– *Csokonai autográf* – OSZK Quart. Hung. 512, 8b–10b

Csokonai 1794. július 5-re, a Szatmár megyei főispán beiktatására írta a hosszú verses bevezetőből, „az élő nyelven tett köszöntésből” és „Énekekből” álló kantátát. Cím nélküli kalligrafikus tisztázatú autográf kézírata a dallamokat is tartalmazza. Egy sárospataki másolat szerint, nyomtatvány helyett idő hiányában készült „csak” kalligrafikus tisztázat. „Ezen hátulsó Magyar Versek és Énekeket mind Csokonay készítette, de minthogy később készültek el, ki nem nyomtathattak. A méltóságos Grófoknak is csak írásban adhatott ilyeneket.”⁴⁹¹ Az énekeket az AV-beli fejszöveg szerint Zichy Károly köszöntésekor elő is adták a diákok: „Elmondták, és elénekelték N. Mélt. Vázsonkövi Gróf Zitsy Károly Ő Excellenciája, és Mélt. Nagy-Károlyi Gróf Károlyi Jó'sef Ő Nagysága 's a' többi jelenlévő Uraságok előtt a' Derbetzeni Poéták 1794. eszt. Július 5dik napján; midőn Ő Excellenciája Gróf Károlynak a' Szathmári Fő-Ispánságba lejendő béiktatására Debretzenen keresztül utazván véle s több Uraságokkal a' Ref. Collegiumot meglátogatni méltóztatta.”

A kantátát később átdolgozva – lerövidítve és átszerkesztve – az Alkalmatosságra írt Versekben adta ki Csokonai. Ebből egyrészt hiányzik az élő nyelven tett köszöntés, másrészt az énekek egymástól elválasztva fogják közre az elmondott beszédet (I–II. Ének, beszéd, III. Ének), végül pedig elhagyta az Énekek utolsó sorainak ismétlését, amelyek a kézíraton a dallamismétlések miatt, azokhoz alkalmaztatva még jelezve voltak. Az élő nyelven tett köszöntést valószínűleg azért hagyta ki a költő, mert azt kicsit átdolgozva, *A' fő tiszteletű, méltóságú, és tekintetű rendekhez a' Diétai Múzsá* címen korábban a DMM-ban már megjelentette.

⁴⁹¹ SpKt. 135, 46–50.

Az első éneket verbunkos dallamra, a másodikat menüettre, a harmadikat pedig a felirat szerint lengyelre írta Csokonai. A 3/4-es lengyelt azonban később, az [*Ott, hol a' Patakotska*] slágerdallamaként, a szöveg határozatlan metrumát kihasználva sokan 2/4-be értelmezték át, „tipikus” verbunkossá változtatva az eredetileg páratlan lüktetésű lengyel dallamot.

Az *Énekek* alapvetően ütemhangsúlyos osztású sorai a dallam ritmusától és súlyviszonyaitól függően kapnak időmértékes (általában trocheusi) lejtést. Az *I. Ének* alapvetően 4+4-es ütemhangsúlyos osztású soraiba trocheusokon kívül daktilusok („*lanttal el/ő*”) is keverednek, a *II. Ének* sorai az ütemhangsúlyos tagoláson kívül általában trocheusi lejtést kapnak, a *III. Ének* váltakozó hosszúságú sorainak ritmusa pedig ütemhangsúly szempontjából is lebegő, szabadon váltakozó cezúrájú.

I. Magyar

Szöveg	Dallam
8a	A
8a	
8b	B
4b	
7c	C
7c	
5d	
7e	d
7e	e
7d	f

II. Menuetto

Szöveg	Dallam	
5a	A	A
5a		
7b		
5c	A _v	
5c		
6b		

8d	B	B
8d		
8e	B	
8e		
5f	A	A
5f		
7g		
5h	A _v	
5h		
6g		

III. Lengyel

Szöveg	Dallam
15a	A
15a	A
14b	A _v ⁵
5b	b
6c	c
12c	D

5. A' Magánossághoz

[Áldott Magánosság, jövel! ragadj el]

- **Tóth István Kótáskönyve** (1831–1832) – 19. sz. (123. o.)

Az 1802-i ÚK-n „A' Magánossághoz. – Oda.”, az Ódák második könyvében jelent meg. Csokonai saját kezű tisztázata⁴⁹² a cím után a „Német Jámibusokban” megjegyzés olvasható. A költemény tehát nyugat-európai, újmértékes verselési nemben íródott.

A dallam szerkezete és ritmusa a költemény formáját és verselését tekintve ellentmond egymásnak, mert míg a dallamsorok felépítése egybeesik a szöveg rím- és szótagszám-képletével, addig a zene ritmusa korántsem követi a költemény verselését, hiszen a strófák 11

⁴⁹² OSZK Fol. Hung. 893, 24b

és 8 szótagú jambusi sorait nagyrészt hangsúlyossá ütemezi át. Ritmusát tekintve tehát a dallam valószínűleg utólagos párosítás, azaz szorosan véve nem dallamkövető a vers, de hogy ennek a melódiának az utólagos párosítása *A' Magánosság*hoz című verssel Csokonai szándéka szerint történt-e, vagy sem, az eldönthetetlen.

Szöveg	Dallam
11a	A
8b	B
11a	A
8a	B
11c	C
11c	C
8d	D
8d	D

6. A' Mennyeiek' Karja (így vigasztalja az Özvegyet)

[Kegyes Özvegy vegyél bútsút keservedtől]

– **HORVÁTH ÁDÁM: ÖÉ** (1813) – 80. sz. (*A megpáratlanult pár*)

Autográf 1798-ból. A vers témájában szorosan kapcsolódik a *Czindery' sírja felett* című, Czindery Pál halálára írt temetési búcsúztatóhoz. Az Alkalmatosságra írt Versek 8. darabja, a szöveget ez alapján közöljük.

Bár Csokonai szövegével nem maradt fenn dallamlejegyzés, mivel a költő a tisztelettel, és az özvegy mecénásnak való megnyerése miatt a költeményt valószínűleg arra a Czindery által kedvelt dallamra írta, melyre Horváth Ádám saját bevallása szerint *A megpáratlanult pár* (ÖÉ 80. sz.) című versét készítette,⁴⁹³ Csokonai szövegét ezzel párosítottam. A költemények egymással megegyező formája is az azonos zenei fogantatásra mutat.

Mivel a szöveg prozódiaja szerint épp az eredetileg 6/8-os dallam páros lüktetésűvé való átalakulásának lehetünk tanúi, a dallamot a szövegritmusnak megfelelően már 2/4-ben, ugyanakkor sok helyen még trioláson értelmeztem. Így a vers 12 szótagú sorai a páros

⁴⁹³ „Ez az ének néhai Czindery Pál remek musicus és mások felett derék német poéta kérésére *egy szomorú magyar áriára* íródott: s miként üti meg a mértéket? A próba megmutatja.” ÖÉ 546.

lücktetésű dallam súlyviszonyainak megfelelően 4+4+4-es, 9-es sorai 4+5-ös (illetve 4+4+1-es), 14-esei pedig 4+4+4+2-es ütemhangsúlyos osztásúak.

Szöveg	Dallam
12a	A
12a	B
9b	C
9b	C
14c	D
14c	E

7. A' Méhekhez

[*Kis Méhek! kerteken, / Mezőkön, berkeken*]

a) *Melodiárium* (1808 k.) – 141. o.

b) *Nagykaposi melodiárium* (1809–1848) – 304–305. o.

c) *Pataki dallamtár* (1837) – 2a

1794-ből, autográf. A költemény első formájának, *A' Mész' méze* című versnek az utolsó három strófája. Az Urániában így, az utolsó három strófájával jelent meg *A' legédesebb Mész* címmel, ami *A' Méhekhez* későbbi alakja lett. A költő a Lilla Dalokba is így, rövidítve vette át *A' Méhekhez* címmel. A különböző című költeményekben különböző névváltozatok szerepelnek. *A' Mész mézében* még Rozika, az Urániában Laura, a Lilla Dalokban pedig már a Lilla név szerepel. Az 1795-i EK-n „*A' Mész' méze. Dal. Nota.*”, az 1802-i ÚK-n viszont már „*A' Méhekhez. - Epigr.*” műfajjelzés olvasható.

Számtalan melodiáriumban szerepel (kezdő sora gyakori nótautalássá vált), de általában nem a Csokonai lejegyezte formában, hanem egy úgynevezett „összöveggel”, melyet Szilágyi Ferenc megfogalmazása szerint „ilyen alakban sárospataki deák korában írhatott vagy mondhatott el deáktársai előtt Csokonai s később alakította át a már ismeretes szövegűvé.”⁴⁹⁴ Mivel a dallam hangjegyszámát tekintve mindenképp erre az „összövegre” illik, a kottában a Nagykaposi-melodiáriumban található „összöveggel” párosítottam a dallamot. A dallam modernizált, ritmizált átíratát az *a*, *b*, *c* források együttes értelmezése alapján készítettem.

⁴⁹⁴ CS/Költemények 4, 333.

A 6 és 7 szótagos ütemhangsúlyos sorok hármas szótag-csoportonkénti osztását (3+3) valószínűleg itt is a dallam 3/4-es lüktetése inspirálta. Bár a mintaadó dallam miatt alább a melodiáriumokban található szövegváltozat szerkezete szerepel, zárójelbe a költő által hitelesített vers formáját is beírtam.

Szöveg	Dallam
6a	A
6a	
10b (7b)	A
5c (6c)	b
5c (6c)	b
10b (7b)	C

8. A' Méla Tempefői dalbetétei

8.1. [A' ki nem volt soha Poéta]

– *Tóth István: Áriák és Dallok* (1832–1843) – II/215. sz. 140. o.

A darab a *Tempefői* (1793) I. felvonása 1. jelenetének ama dalbetéte, amiben Tempefői és Rosália együtt, egy klavír mellett komponálja a darabot.⁴⁹⁵ Csokonai később a dalt, annak első strófáját elhagyva, *Víg élet a' Parnasszuson* címmel önálló darabként az Ódák könyvébe is fölvette. Az Ódák-ból kihagyott első strófát [A' ki nem volt soha Poéta] a *Tempefői* autográf kéziratán⁴⁹⁶ kívül a hódmezővásárhelyi Kiss Pál-énekeskönyv⁴⁹⁷ is megőrizte *Nota* jelzéssel.

Határozatlan metrikájú és váltakozó hosszúságú sorai a dallam ritmusától függően kapnak néhol időmértékes lejtést, illetve a dallam struktúráját követve tagolódnak, aprózódnak általában 3 szótagú egységekbe.

Szöveg	Dallam
9a	A

⁴⁹⁵ Lásd CS/*Színművek* 1, 1978, 7–12.

⁴⁹⁶ MTAKK K678, 3b

⁴⁹⁷ 1807-ből. A kézirat a Hódmezővásárhelyi Gimnázium Könyvtárában található.

9a	
9b	A _v
9b	
12c	B
15c	B _v

8.2. [Dorog Hajdu város Tiszán túl]

– **HORVÁTH ÁDÁM: ÖÉ** (1813) – 245. sz. (*Klázli és kancsó*)

A *Tempefői* (1793) V. felvonásának 5. jelenésében a Hajdú énekli ezt a korabeli népszerű nótát, illetve annak rövid, „rontott” változatát.

A korabeli populáris nóta egyik fő szövegváltozata és dallama *Klázli és kancsó* címmel Horváth Ádám Ötödfélszáz Énekében a 245. szám alatt található. Ezt a [*Némelyek azt mondják, hogy Dunán túl*] kezdetű népszerű éneket parafrázálta Csokonai a *Tempefői* utolsó jelenésében. Az egykorú szövegváltozatokat, és a dallam kritikai jegyzetét lásd ÖÉ 628. és 834–835., illetve az RMKT *Közköltészet I.* (Mulattatók) kötetében a 117. szám alatt.⁴⁹⁸ Mivel Csokonai a népszerű nótának csak egy töredékét énekelteti a becsípett (boros) Hajdúval, a Horváth Ádámnál található dallamot a megfelelő dallamsorok kihagyásával Csokonai szövegéhez rövidítettem.

A *Klázli és kancsó* populáris nóta Csokonai-féle változatának 9 és 11 szótagú ütemhangsúlyos sorai a dallam súlyviszonyaitól függően 6+3-as, 3+3+3-as, illetve 8+3-as osztásúak. Ehhez képest a Pálóczi Horváth Ádámnál található ének „eredeti” szerkezete (az ütemhangsúlyos osztások jelölése nélkül) a következő: 10a[A] 10a[A_v] 6a[B] 11a[C].

Szöveg	Dallam
(9) 6+3a	A
(11) 8+3a	A _v
(9) 3+3+3a	B

9. A' Nap' Innepe

⁴⁹⁸ KÖZKÖLTÉSZET 1, 2000, 281–287. 528–532.

[*Idvez légy, áldás' forrása*]

– **Csokonai Vitéz Mihály Poétai Munkái**, 3. kötet függeléke (Márton József, 1813)

A Festetics Györgyhöz szóló udvarló verset 1801-ben írta Csokonai. Ugyanebben az évben a Magyar Hirmondóban, majd 1805-ben az Ódákban jelent meg. A költő az Mfj.-n az *Ódák* közé sorolta. A kéziratos másolatokon gyakran „*nota*” jelzéssel szerepel.

Kétszeres verselésű. A 8-as és 7-es trocheusi sorokat a dallam súlyviszonyainak megfelelően itt is 4+4-es és 4+3-as ütemhangsúlyos osztás tagolja.

Szöveg	Dallam
8a	A
7b	
8a	B
7b	

10. A' Pillangóhoz

[*Hamar-követje a' Tavasznak*]

– **Muzsikális Gyűjtemény** (Bécs, 1803)

1802-ben keletkezett. A költő, szándéka szerint Márton József segítségével előbb 1803-ban Bécsben a Muzsikális Gyűjteményben, majd 1805-ben a Lilla Dalok III. könyvében jelent meg.

A Muzsikális Gyűjtemény első darabja. A nyomtatvány szerint: „I. A' Pillangóhoz, Egy Óda. (Lásd: *LILLA, IIIIdik könyv. LVIIIdik Óda. - Kassán. 1803.*) A' Muzsikáját készítette HEYDEN Úr.” Csokonai a dalt Joseph Haydn *Trauergesang* című dalának⁴⁹⁹ melódiájára írta. Haydn dalából csak a dallamot használta fel, az eredeti német szöveget figyelmen kívül hagyta, azaz nem fordította és nem imitációja annak. Tempójelzése: „*Lassan 's folyvást*”.

A könnyű hozzáférhetőségnek, azaz a nyomtatványnak köszönhetően számtalan kéziratos dalgyűjtemény őrizte meg a dallamot, hiszen itt a hallás utáni kottázás nehézségével szemben adott volt a másolás lehetősége. Bár a Muzsikális Gyűjteményhez képest a Lilla

⁴⁹⁹ Hob:XXV/a:19

Dalokban néhány szót megváltoztatott Csokonai, a kéziratok az éneklés miatt mind a Muzsikális Gyűjteményt vették alapul, azt másolták, azaz mind a korábbi szövegváltozatot terjesztették.

Csokonai szándékától és körülményeitől függően gyakran változtatott a szövegek struktúráján. A vers szerkezetét a LD-beli kiadáshoz ebben ez esetben is átalakította. Egyrészt elhagyta a dallamforma megkívánta sorismétléseket, másrészt strófatördeléssel négy soros strófákat csinált az eredetileg nyolcsoros (illetve ismétléssel együtt tízsoros) strófákból. A strófák elaprózásakor a dallamszerkezet és az eredetileg arra írt szövegstruktúra összefüggését sem vette figyelembe, hiszen a páros versszakokat a páratlanokhoz képest „másik, új” dallamra kell énekelni, ráadásul mivel az utolsó két sor ismétlése nem egy dallamperiódusnak az ismétlésével, hanem annak variánsával történik, az ismétlés énekléskor tulajdonképpen elhagyhatatlan.

A négyes és negyedfeles jambikus lejtésű (újmértékes) sorok metrikája a 3/4-es ütemmutatójú, felütéssel kezdődő dallam ritmusának súlyviszonyait követi.

Szöveg	Dallam	
9a	A	
8b		
9a	A	
8b		
9c	B	
8d		
9c	C	C _v
8d		

11. A' Reményhez

[Földiekkel játszó / Égi Tűnemény]

– *Muzsikális Gyűjtemény* (Bécs, 1803)

A vers 1796–1797-ben keletkezett. Az 1802-es ÚK műfaj-meghatározása szerint „Oda”. Az 1803-ban Bécsben, Márton József segítségével megjelent Muzsikális Gyűjtemény harmadik darabja, később kotta nélkül a Lilla Dalok III. kötetében jelent meg.

A Muzsikális Gyűjteményben ez olvasható: „III. A' Reményhez, Óda. (*Lásd LILLA, III. könyv, LVIII. Óda. Kassán. 1803.*) Szerzette Csokonay Vitéz Mihály. A' Muzsikáját készítette Kossovits Ur.” A vers tehát Kossovits József verbunkos dallamára készült, Kossovits XII magyar táncának egyike, amelyet a hangszeres zeneirodalom „Lavotta szerelme”-ként emleget. A darab először 1800 körül jelent meg Bécsben *XII Danses Hongroises Pour le Clavecin ou Pianoforte* címmel (szöveg nélkül).

A dallam, illetve az ének keletkezéséről így írt Kazinczy: „Kedves dolog lesz talán tudni az Úrnak, hogy a *Földiekkal játszó* Muzsikája Zemplény megyében készült. Kossovits József udvari Muzsikusa volt 1794-ben Szulyovszki Menyhértnek 's barátja. Midőn ez dec. 14-en Rákócson, a maga házában elfogattatott, 's velem Budára is vitetett. Kossovits a' Szulyovszki szerencsétlenségére készítette azt a' Musical Compositiót.”⁵⁰⁰ Majd a levélhez csatolt jegyzékben hozzátette, hogy „Kossovits a' Sz. szerencsétlenségére készítette azt a' zenedarabot, melyre írta aztán később Csokonai 1797-ben *A' Reményhez* című híres versét, melyet 1798-ban átdolgozott.”⁵⁰¹

A' Reményhez a kor egyik legnépszerűbb énekévé vált. Szövegében az érzékeny életérzést, dallamában pedig a magyarságot hordozta. Döbrentei Gábor írta Kazinczynak: „hallottam Pesten egy Angyalka leánytól Csokonaynak *Földiekkal játszó*... énekét. Csak érezni szeretem én ennek szépségeit, mint sem szárazon írogatni a' benn fellelendő Magyar Karaktert. Bár többen is akadnának, kik Nemzeti Muzsikánkat tisztogatnák. – Úgy pedig, hogy Teátromainkban is mást lehetne hallani.”⁵⁰² Zabolai Kiss Sámuel szintén a dal magyarságát dicsérte Kazinczynak: „Itt létemtől fogva, jó alkalmatosságom lévén, Muzsikát is tanulok. [...] Ilyen alkalmatosság vett engemet a Muzsika tanulására: csak hamar lejövetelem után ifjú Grófné, Teleki Rákhel játszotta a' boldogult Csokonainak *Földiekkal játszó* – Énekét, 's azt Gróf Teleki Józsefné más Grófnékkal énekelték a' Muzsika után, 'a M. Dámáknak oly érzéssel való Magyar Énekekből származott örömem kevés idő múlva szemrehányást tett, hogy miért nem tanultam én eddig Muzsikát, holott arra mind kedvem, mind alkalmatosságom volt – Miért kellett nekem egy oly ép és kedvelt Magyar Éneknek tudása nélkül lennem! – úgy gondolom, hogy egy oly jó Poéta, ki Muzsikus is – és a' Poézisban közelítene Csokonaihoz, valamely szép Muzsikai darabok által hasznos szolgálatot tehetne, a' Magyar nyelvnek jobban való megkedveltetésére.”⁵⁰³

⁵⁰⁰ Kazinczy – Zabolai Kiss Sámuelnek. Széphalom, 1810. márc. 28. (In: KAZLEV. 5506. sz.)

⁵⁰¹ Jegyzés a Kazinczy – Zabolai Kiss Sámuelnek. Széphalom, 1810. márc. 28-án írt (KAZLEV. 5448. sz.) leveléhez. (In: KAZLEV 481. sz.)

⁵⁰² Döbrentei Gábor – Kazinczynak. Tápió Szent Mártony, 1807. szept. 19. (In: KAZLEV V. 1167. sz.)

⁵⁰³ Zabolai Kiss Sámuel – Kazinczynak. Marosvásárhely, 1809. szept. 18. (In: KAZLEV. 1548. sz.)

A dal népszerűségét érzékelteti az a Toldy Ferenctől származó levélrészlet, melyben Toldy a Londonban élő 13 éves Eszterházy Miklós hercegről írja: „Mikor azt kérdeztem tőle, mikor volt utólszor M.országban, ezt felelte: »Még én nem voltam M.országban, Ratisbonnban születtem, 's most mindég itt vagyunk. De azért magyar vagyok, mert uramatyám is az; és ugyan szeretem a' magyarokat.« Mikor elment azt mondta: »Ugyan látogasson meg édes S[chedel] Úr! Tíz órakor van a' legjobb idő; azután fogok valamit fordítani is magyarra.«Ő éneklí a' Földiekkal játszót is, és megígérte, hogy ha eljövök, klavír mellett fogja producálni.»⁵⁰⁴

A dallamot minden kulturális réteg a neki megfelelő formában használta. A hangszerkíséretes gyűjtemények díszítettebb, a melodiáriumok egyszerűbb dallamot rögzítettek. Mivel a református kollégiumokban a korabeli gyakorlatnak megfelelően korán halotti búcsúztatók nótautalásává vált, a melodiáriumokban gyakran halotti szöveggel jegyezték le.⁵⁰⁵

Szerkezete és verselése

Kétszeres verselésű. A trocheusi lejtésű, néhol spondeizált sorokat a dallam lüktetéséből adódó ütemhangsúlyok tagolják. A trocheusok azonban itt nem „játszi, víg” konnotációval bírnak, hanem a mintaadó „szomorú” verbunknak megfelelően inkább a témához illő „szomorú magyar” jelentést veszik föl.

A vers strófaszerkezete követi a dallamét. Csokonai a strófák második részét a dallam kívánalmainak megfelelően megismételteti, ezzel a szöveg AABA formája AA //:BA://-ra módosul.

Szöveg	Dallam	
6a	A	A
5b		
6a	B	
5b		
6c	A	A
5d		

⁵⁰⁴ Toldy Ferenc – Kazinczynak. London, 1830. márc. 15. (In: KAZLEV. 5123. sz.)

⁵⁰⁵ Egy népdalgyűjtési adat is bizonyítja, hogy a dallam milyen sokáig élt halotti énekként. Kiss Lajos 1958-ban a Bars megyei Ozsvald Istvántól (90 éves) gyűjtötte a [*Pihenj már boldog test*] kezdetű éneket a [*Földiekkal játszó*] melodiáriumokban szokásos dallamával. Típusrend: 15.066.0/0.

6c	B	
5d		
8e	C	B
5f		
8e	D	
5f		
6g	A	A
5h		
6g	B	
5h		

12. A' Tihanyi Ekhóhoz

[Óh Tihannak rijjadó Leánya]

– Nagy Sándor: *Guitarra való énekes darabok* (1835) – 42b, 78. sz.

A' Füredi parton (1798) című ösfogalmazvány 1802-es átdolgozása, autográf. Az 1802-es ÚK-n „Óh Tihannak rijjadó Leánya. – Oda.” A Lilla Dalokba sorolta a költő, szövegét ez alapján közöljük. A kéziratos énekeskönyvekben általában „nota” utalással szerepel.

A dallam a [*Triste valedico Musis... (Hogy elhagytam a Múzsákat)*]” kezdetű korabeli diákdal változata.⁵⁰⁶ A dallam egy másik változatára Horváth Ádám írt [*Mit kínzod újra lelkeket*]⁵⁰⁷ kezdettel írt verset, egy harmadikra pedig Verseghy Ferenc „komponálta” a [*Lantommal tegnap kimenvén*]⁵⁰⁸ éneket..

Kétszeres verselésű. A trochaikus lejtésű sorok 4+4+2-es, 4+3-as, illetve 4+4-es ütemhangsúlyos osztásúak. Érdekes, hogy az utolsó sor ismétlése, a kéziratok nagy részében sincs jelölve. Úgy tűnik, ebben az esetben a „szokásossal” ellentétesen járt el a költő, hiszen míg többségében a szövegek kiadásakor elhagyta az énekelt változatban meglévő ismétlést (pl. *A' Reményhez*, *A' Pillangóhoz*), addig itt a szöveg végső változatába olyan ismétlést írt be, amit eredetileg a dallamminta nem kívánt meg.

⁵⁰⁶ A dallamról lásd BARTHA 1935, 153. sz.

⁵⁰⁷ ÖÉ 153. sz. 283. o.

⁵⁰⁸ Az ének címe: *Fülemile a Hárfással*. Ld. VERSEGHY 1781, 10b (20. o.) – I/10. sz.

Szöveg	Dallam	
10a	a	A
7b	b	
10a	a	A
7b	b	
8c	c	B
10c	d	
7x	b	c

13. A' Varázssíp zeneszámai

Az áriák verses fordításainak autográf fogalmazványa az MTAKK K 672/IV. (31. levél) és a K 676 (87. 116. és 117. levél) kéziratlanon maradt fenn.

A varázsfuvola E. Schikaneder szövegének köszönhetően rendkívül népszerű volt a korban: Csokonai kívül Batsányi és Verseghy is foglalkoztak a fordításával, két áriáját pedig Kazinczy is kedvenc énekei között említette. Az operát az 1791-es bécsi bemutató után hazánkban a pesti német színház 1793-ban tűzte műsorára. Bár Csokonai a szöveggönyvet már 1792-ben beszerezte, a darab fordításával mélyebben csak 1795-ben kezdett el foglalkozni, miután pesti útja alkalmával megnézett (legalább) egy előadást. Ennek hatására vette tervbe az 1795-ös Első Katalóguson a darab „kitsinálását” (XCIV. A' Varázssíp. Énekes Játék II felvonásbann, Sikanédertől. *Kitsinálni.*”), ami egyrészt versbe foglalást, másrészt a vers prozódiajának a zenéhez alkalmazását jelentette. Bár a darab nyilvánvalóan teljes egészében érdekelte, a prózai résznek csak egy töredékét készítette ő maga, a többit a diákjaival fordíttatta le, amelyeket aztán „szükség szerint” átjavított. Később saját maga csak az áriákkal foglalkozott, melyeket egyrészt gyenge német tudása, másrészt általános munkamódszere szerint először prózában magyarított.

Az első öt énekszám (az eredeti számozás szerint No. 2. 3. 4. 6. 7. ária, duett és tercett) versbe foglalása valószínűleg az 1790-es évek legvégén, 1798 körül történhetett, amikor Csokonai Sárközy István házánál vendégeskedve könnyen juthatott zongorakivonathoz. A 7. számú duettig ugyanis még bizonyíthatóan zongorakivonat alapján dolgozott, mivel egyrészt ezek ugyanazzal az írással vannak feljegyezve, másrészt számozásukban pontosan követik Mozartét, harmadrészt a 7. számig terjedő első öt énekbetét prozódiaja nagyszerűen illeszkedik Mozart zenéjére, tehát korábbi verses kidolgozását a dallam ritmusához igazította

(ezekben csak elvétve van egy-két szótagszám-hiba). A 8. számú finálé fordításától kezdve azonban már valószínűleg csak a számozás nélküli szöveggönyvet használt Csokonai, mert egyrészt innen kezdve teljesen önkényes a költő számozása, másrészt a dalbetéteknek mind a formája, mind a prozódiaja erősen eltér Schikanederétől és a zene ritmusától, azaz inntől énekelhetelenek a lefordított zeneszámok.

A versek a zene majdnem állandó felütéses jellege miatt mind nyugat-európai, azaz hangsúlyon alapuló jambikus mértékűek. Ez azonban a magyar nyelvű verselés szimultán hajlama miatt többé-kevésbé ütemhangsúlyos jelleggel is társul, mégpedig a felütés miatt a 8-as sorok általában 5+3-as, a 9-esek pedig 5+4-es osztást (is) kap(hat)nak.

A pontos prozódiai fordítás miatt a német eredeti strófaszerkezetet mind rímelésében, mind szótagszámában egészen pontosan követi Csokonai. Igaz, néhány nehezebb helyen a szótagszámban némileg eltér Schikanederétől, de ez a hangok hajlítása miatt a prozódiaiban, illetve az éneklésben nem jelent problémát.

A rímelés és szótagszám leírásán kívül a *Singspiel* dalbetéteinél a szöveg és dallam szerkezetét nem vettem egybe, mivel szerkezet tekintetében Csokonai Schikaneder költeményének formáit követte, és nem a dallamét. A zene csupán a fordítások prozódiaját befolyásolta, a versek szerkezetét nem. Itt tehát másképp járt el Csokonai, mint például *A' Pillangóhoz* esetében, ahol nem a Haydn megzenésítette költeményt fordította le a dallam ritmusát is figyelembe véve, hanem az eredeti német szövegtől teljesen eltekintve egy egészen új dalt „komponált” Haydn dallamára.

Egyebek mellett a megzenésítésben megismételt verssorok, szövegrészek jelöletlensége is arra mutat, hogy a fordításkor Csokonainak a szerkezet szempontjából az elsődleges Schikaneder szövege, és nem Mozart dallama volt. Itt érdemes megemlíteni, hogy Mozart, főleg operaszerzőként, korántsem követte a 18. század végi berlini és bécsi daliskola ama törekvéseit, hogy a dalok, áriák megkomponálásakor a szöveg szerkezetét kövesse, és dalszerű zártszámokat írjon. Az operáknál, *Singspiele*knél természetesen a műfaj hagyományai is szentesítették azt, hogy a librettók megzenésítésekor a költemények szerkezetét egyes részek tetszőlegesen megismétlésével akár teljesen széttördelje.⁵⁰⁹

⁵⁰⁹ „Az operában legyen a költészet határozottan a muzsika engedelmes leánya. Miért tetszenek mindenütt annyira az olasz vígoperák? A szörnyű szöveggönyvek ellenére, még Párizsban is, ahol ennek magam is tanúja voltam. Mert teljesen a zene uralkodik, és ez mindent elfeledtet. Annál jobban kell hogy tessen az olyan opera, ahol a darab terve jól ki van dolgozva, a szavak azonban csak a zenéhez íródtak, és nem azért vannak, hogy itt-ott olcsó, tetszetős szavakat, vagy a komponista eszméjét egészen elrontó veresszakokat adjanak. A versek a zene számára a legkevésbé nélkülözhetők, a rímek azonban éppen a rímelés miatt a legkártékonyabbak. [...] A poéták nekem olyanoknak tűnnek, mint a trombitások az ő szakmai trükkjeikkel. Ha mi komponisták mindig olyat híven követünk szabályainkat (amelyek akkor, amikor nem volt jobb, egészen jól voltak), olyan hasznavehetetlen zenét csinálnánk, mint amilyen hasznavehetetlen szöveggönyveket ők írnak.” *W. A. Mozart levele apjához*. Bécs, 1781. október 13. (In: BARNÁ 1977, 278.)

Mindezekon túl azonban Mozart az „érzékeny dalkomponistákkal” ellentétben egyébként is a zene szolgálóleányának tekintette a szöveget, és nem fordítva határozta meg ezek viszonyát.

Ezeknél a daraboknál a többi daltól eltérően a szerkezeti leírásnál nem tudtam jelezni a sorok ismétlését, mert Mozart általában nem egy-egy sort, hanem az érzelmek kifejezésétől függően csak egyes szavakat ismételt meg (akár háromszor, négyszer is). Ugyanakkor, ahol Csokonai a sorok szótagszámban eltért Schikaneder eredetijétől, azt lábjegyzetben mindig feltűnttettem.

13.1. [A' madarász vagyok én la]

A' Varázssíp 2. zeneszáma, Papageno *Der Vogelfänger bin ich ja...* kezdetű bariton áriájának fordítása.⁵¹⁰

Strófaszerkezete: 8888 8888 8888 / aabb ccdd eeff (= A B C)

Mozart ezt a háromszor négy sorból álló költeményt (jelölhetjük ABC-vel) úgy dolgozta föl, hogy az A részt, azaz az első négy sort a B rész után megismételte, a C-t pedig ezek után a B rész dallamára „húzta rá”. Ha tehát a szövegismétlést Schikanedernél is beírjuk, akkor szöveg és dallam szerkezete a következő viszonyt mutatja: (szöveg) ABAC = ABAB (dallam).

Verselése az eredeti szövegnek megfelelően és a zene felütéses jellegéből adódóan kétszeres verselésű. A nyugat-európai jambikus mértékű 8-as sorok szinte végig 5+3 ütemhangsúlyos osztással is tagolhatók (az első ütem első szótagja a jambus, illetve a felütés miatt természetesen mindig hangsúlytalan).

13.2. [Ez a' kép oly bájoló Szépség]

A' Varázssíp 3. zeneszáma, Tamino *Dies Bildnis ist bezaubernd schön...* kezdetű áriájának (ún. képária) a fordítása.

Strófaszerkezete: 9878 998899 8998 / aabb ccdd ee fgfg.⁵¹¹

⁵¹⁰ Az áriát *A' Madarász* címmel Verseghy is lefordította, ám ő Csokonaival ellentétben az A részt nem páros, hanem kersztrimű sorokban magyarította, azaz nem követte olyan híven Schikaneder eredetijét. Emellett az A szövegrészt a partitúra (vagyis Mozart átszerkesztése) szerint megismételte, és amivel az eredetileg egy strófás költeményt két részre bontotta.

⁵¹¹ Schikanerednél: 8888 998899 8898 / aabb ccdd ee fgfg.

Verselése az eredeti szövegnek és a zene súlyviszonyainak megfelelően két sor kivételével nyugat-európai jambikus mértékű. Az *Oh ha őtet megtalálhatnám! / Oh ha már előttem láthatnám* soroknál ugyanis az addigi felütéses, azaz hangsúlytalan sorkezdet helyett Mozart ütem egyre „tolta el” a dallamot, amivel hangsúlyos kezdetű trocheusok írására inspirálta a költőt. Bár ebben az áriában a vers inkább nyugat-európai mértékű, a jambusi és trocheusi sorok többé-kevésbé ütemhagsúllyal is tagolhatók, azaz a kétszeres verselés jellegét öltik.

13.3. [Oh ne reszkess, kedves fiam]

A' Varázssíp 4. zeneszáma, az Éj Királynőjének első recitativója és áriájának [*O zittre nicht, mein lieber Sohn*] a fordítása.

Strófaszerkezete: Recitativo: 8a 8a 11b 11b // Aria: 9898 6666 9898 8888 / cdcd eeff ghgh ijij.

Bár verselése az eredeti szövegnek megfelelően és a zene felütéses jellegéből adódóan többnyire nyugat-európai jambikus mértékű, néhány sor Tamino áriájához hasonlóan az adott dallammotívum hangsúlyos kezdete miatt trocheusi jelleget kap. Ugyanígy bár ez a költemény is inkább nyugat-európai mértékű, a jambusi és trocheusi sorok többé-kevésbé ütemhagsúllyal is tagolhatók, azaz a vers a kétszeres verselés lehetőségét is magában hordozza.

13.4. [Jövel be tsak te szép Tubú]

A' Varázssíp 6. zeneszáma, Pamina, Monostratos és Papageno *Du feines Täubchen nur herein...* kezdetű tercettjének fordítása.

Strófaszerkezete: 887788 8778 88 7667 98 / aabbcc deed ff ghgh ii.⁵¹²

Verselése az eredeti szövegnek megfelelően és a zene felütéses jellegéből adódóan kétszeres, nyugat-európai jambikus mértékű, hiszen a jambikus mértékű 8-as sorok 5+3-as, a 7-esek pedig 4+3-as ütemhangsúlyos osztással is tagolhatók.

⁵¹² Schikanedernél az utolsó sor 8 helyett 7 szótagú.

13.5. [A' férjfiaknak, kik szerelmet Éreznek]

A' Varázssíp 7. zeneszáma, Pamina és Papageno *Bei Männern, welche Liebe fühlen...* kezdetű duettjének fordítása.

Strófaszerkezete: 9898 88 9888 88877 / abab cc dede ffggg.⁵¹³

Bár verselése az eredeti szövegnek megfelelően és a zene felütéses jellegéből adódóan inkább nyugat-európai jambikus mértékű, a sorok többé-kevésbé ütemhagsúllyal is tagolhatók, azaz a vers a kétszeres verselés lehetőségét is magában hordozza.

14. A' Vig Poéta

[Vigan töltöm életemet]

1791 táján keletkezhetett, autográfja nem maradt, a költő címjegyzékein nem fordul elő. A másolatokban többször „nóta” jelzéssel szerepel, illetve a sorismétlések is a vers énekléséről tanúskodnak.

Formája, ritmus és szerkezete alapján egyértelmű, hogy a *[Múzsák kik a hegy tövében]* verbunkosára készült (*A' Korán megtisztelt Virtus* I. Éneke), szerkezete és verselése megegyezik azzal.

15. A' Viola

[Illatoztasd Kebledet, / Édes Violám]

– **Tóth István: Áriák és Dallok** (1832–43) – II/184. sz. 136. o.

1793-ból, autográf. Az 1795-ös EK-n „*A' Viola. Dal. Restituálni.*”, az 1802-es ÚK-n „*Edgy Violához. - Oda.*” Nagy Gábor 1796-os másolatán „Nóta” utalás olvasható.

A költemény igen népszerű volt, és mivel a virágénekek hagyományából nőtt ki, számos másolatban fattyúszövegekkel megtoldva szerepel. A későbbiekben kezdősora gyakori nótautalássá vált.⁵¹⁴

⁵¹³ Mivel Csokonai a duett utolsó előtti sorának ismétlését beírta, nála egy sorral hosszabb a strófa, mint Schikanedernél. Schikaneder versének strófaszerkezete: 9898 88 9898 8887 / abab cc dede ffgg.

⁵¹⁴ Az 1817–1848-i Pataki dallamtárban például egy latin diákvers felett találjuk „*Ad notam*” jelzésként *[Illatoztasd kebledet]*.

Kétszeres verselésű. A trochaikus lejtésű sorok 4+3-as és 4+1-es ütemhangsúlyos osztása a 2/4-es dallam metrikáját követi. A strófa szerkezete egybevág a dallamával: AABA.

Szöveg	Dallam	
7a	a	A
5b	b	
7a	a	A
5b	b	
7c	c	B
7c	c	
7x+5c	a+b	A

16. Az Ekhóhoz

[*Panaszaimat elegyes Óhajtással / Kettőztetem, óh*]

a) Tóth István: Áriák és Dallok (1832–1843) – II/117. sz. 126. o.

b) Arany János népdalgyűjteménye (1874) – II/2. sz.

1793-ból, autográfja elveszett. Nagy Gábor 1796-os másolatán (föltehetőleg Csokonai kézírásával)) „Nóta” jelzés olvasható. Az EK-n, Csokonai 1795-ös címjegyzékén: „Az Ekhóhoz. Ode. A’ rövid syllabákat kihányni.” A költő a „rövid syllabákat kihányva”, szövegverssé átdolgozva előbb a Diétai Magyar Múzsában jelentette meg, majd az Ódák kötetébe vette fel a verset.

A melodiáriumok szinte mindenütt „*Panaszaimat elegyes (s)óhajtással*” nótajelzést adnak „*Panaszaimat óhajtással*” helyett, azaz a dallamhoz egyértelműen a vers első szövegváltozata tartozott. Érdekes, hogy ebben az esetben a megrövidült szótagszám nem zavarta az eredeti dallam terjedését. A hiányzó szótagokat egyszerűen hajlítással pótolták (Tóth István), de az is előfordult, hogy a kétféle szövegváltozatot kontaminálták (Arany János).

A határozatlan metrumú versek közé tartozik, azaz prozódiaja sem a közismert verslábakkal, sem az ütemhangsúlyos verselés cezúráival periodikusan nem leírható. A költemény első változatában a sorok rövid syllabái a dallam  ritmusát követve

keletkeztek, melyek megfeleltethetők az antik-időmértékes verselésben ismert két pyrrichiusból álló proceleusmaticus verslábának. A szöveg első változata a dallam ritmusát követve tehát egyrészt proceleusmaticusokból és spondeusokból álló metrikus lejtésű, másrészt a dallam súlyviszonyaiból adódóan többnyire 4 vagy 2 szótagos egységből álló ütemhangsúlyok tagolják a váltakozó hosszúságú sorokat. Bár a különböző zenei ritmusoknak az antik-időmértékes verslábakkal való egyeztetése a 18. század végén az énekelt költészet egyik fő célkitűzése lett,⁵¹⁵ bizonyos verslábak kerülendők voltak. Ezért sérthette Csokonai ízlését is a rövid szótagok halmozása, ezért jegyezhette meg magának, hogy „*A' rövid syllabákat kihányni*”. Ezt elvégezve a DMM-ban és az Ódákban már az első és harmadik sorokat a rövid szótagoktól megszabadítva, lerövidítve adta ki a verset. Ennek az újabb szövegváltozatnak az első és harmadik sora tehát 4+4+2+2 helyett 4+4-es ütemhangsúlyos osztás szerint rendeződik el.

a) Tóth István

Szöveg	Dallam	
9a	A	A
5b		
9a	A	
5b		
9c	b	B
9c	b	
7c	c	
9a	A	A
5b		
9a	A	
5b		

b) Arany János

Szöveg	Dallam
--------	--------

⁵¹⁵ Lásd Horváth Ádám – Kazinczynak. Petrikeresztúr, 1814. augusztus 25. (In: KAZLEV. 2721. sz.)

11a	A
5b	
8a	A
5b	
9c	B
9c	
7c	
11a	A
5b	

17. Az Emberiség 's a' Szeretet

[Felfogadtam száz-meg-százszor]

– *Csokonai Vitéz Mihály Poétai Munkái*, 3. kötet (Márton József, 1813)

A vers első változata *Bolond a' ki nem szeret* címmel 1797-ből származik, ez a második változat 1798–99-ben keletkezhetett. Csokonai 1802-es kéziratjegyzékén, az ÚK-n már ez a második változat szerepel az „óda” műfajjelzéssel együtt: „Az Emberiség 's a' Szeretet. - Oda”. Az Ódák II. könyvében jelent meg, a kéziratok másolatai többségében „*nota*” jelzéssel szerepel.

Kétszeres verselésű. A 4+4 és 4+3-as osztású ütemhangsúlyos sorok a dallam súlyviszonyaiból adódóan, illetve annak megfelelően trocheusi lejtésűek.

Szöveg	Dallam
8a	a
8a	b
7b	c
7b	b ₅

18. Az Estvéhez

[Csendes Este! légy tanúja, / Mint kesergek én]

a) *Pataki dallamtár* (1817–1848) – 21. o. és 288. o.

b) *Varga János-melodiárium* (1822) – 95. o.

c) *Bódogh János-melodiárium* (1831–1840) – 9. o.

Autográf, 1800-ból, a Lilla Dalok III. kötetében jelent meg. Énekelt volta miatt számtalan melodiáriumban „*nota*” felirattal jegyezték le.

Bár a forrásokban többféle dallammal található meg Csokonai verse (Tóth István például [*Az Ér mellett ült a gyermek*] kezdetű népszerű Schiller dal dallamával párosította), az időbeli közelség, a jellemző kultúrközeg és a források nagyobb száma miatt egyértelműen a diákénekeskönyvekben lévő dallamot tartjuk Csokonai mintájának. Bár a melodiáriumok dallamát modern átíratban Sonkoly István már közölte,⁵¹⁶ ritmus és hangsor tekintetében ezt helyesbítenni kellett. Egyrészt dúrban értelmeztem a Sonkoly szerint moll dallamot, másrészt mivel Sonkoly forrásként csak a *Pataki énekkar dallamtárát* ismerte, ami semmiféle ritmusjelzést nem tartalmaz, ő a szöveg trocheusainak megfelelő 6/8-ban közölte a dallamot. A források azonban primitív ritmusjelzést is rögzítettek, ami alapján a korban divatos 3/4-ben ritmizáltam a melódiát.

Kétszeres verselésű. A dallam nyújtott ritmusai valószínűleg nagyban segítették a nyugat-európai, új mértékes trocheusi sorok kialakulását, amelyek ezen kívül a dallam súlyviszonyainak megfelelően természetesen 4+4 és 4+1-es osztású ütemhangsúlyos sorokként is értelmezhetők.

Szöveg	Dallam	
8a	A	
5b		
8a	A _v	
5b		
4c	b	B
5d		
4c	b _v	
5d		
8e	C	
5f		

⁵¹⁶ SONKOLY 1967, 9. ábra

8e	C
5f	

19. Az Özvegy Karnyóné 's két Szeleburdiak

19.1. [Szeme nem sír, még is nedves]

– *Csokonai: Két Vig Játékok* – MTAKK K 671, 75a (1824)

Tiptopp „*párisi*” nótája, ami a *Karnyóné* (1799) I. felvonásának 7. jelenésében hallható. A *Karnyóné*-ba készült nótát Csokonai később *Egy fiatal házosúlandónak habozása* címmel az Ódák II. könyvébe is felvette.

A népi dallamemlékezet alapján az előjegyzés és ütemmutató nélkül lejegyzett Csokonai-nótát dór hangsor szerint értelmeztem, hiszen a dallam dór hangsorral, „*Vígan, vígan, víg angyalom...*” kezdettel megtalálható *A Magyar Népzene Tára* IX. kötetében a Népdaltípusok 4. kötete LXVIII. típus alatt (43-61. sz.).

A páros rímű felező nyolcasok hangsúlyai egybeesnek a dallam fősúlyaival.

Szöveg	Dallam
8a	a
8a	b
8b	c
8b	d

19.2. [Semmi tsak rá tudjak ülni a' Banyára]

– *Csokonai: Két Vig Játékok* – MTAKK K 671, 75a (1824)

Tiptopp és Boris duettje a *Karnyóné* I. felvonás 7. jelenésében (1799). A duett tetrachord dúr dallama a korban rendkívül népszerű volt. Kazinczy így írt róla *Az Avatlan* című epigrammához (*Tövisek és Virágok*) tartozó jegyzetben: „Czélzás [ti. az epigramma]

Mozartnak Bájsípjára, 's egy végre, végre, harmincz év után! avúlni kezdő Hegyaljai Gassenhauerre, melyet az Aesthetica' históriájára nézve itten feljegyzünk: *Hol lakik Kend, Húgom-Asszony? – Keresztúrba. – Ki lyánya Kend, Húgom-Asszony, Keresztúrba? – A' Bíróé vagyok én, 'S piros csizmát hordok én; Keresztúrba! Talán nem ismér Kend? Hiszen velem h.... Kend Keresztúrba.* – Nem rosszabb Duetto, mint soka azoknak, melyeket Fortepiánóink mellett 's az Operákban hallunk.⁵¹⁷ A dal szövegváltozatait és lelőhelyeit lásd a KÖZKÖLTÉSZET 1. kötetében a 25 szám alatt.⁵¹⁸

A dallam *A Magyar Népzene Tára* II. kötetében a Balázsjáráshoz kapcsolódó szöveggel (Jeles napok – 78. sz. [*Emlékezzünk Szent Balázsrá*]), a III/A kötetben (Lakodalmas – 870. sz.) [*Bánom én a házasságot, amíg élek*] és [*Tanuld asszony az Uradat megbecsülni*] kezdettel szerepel. Főleg a Dunántúlon és a Felföldön volt elterjedt. Népzenei Típusrend: 12.094.0/0

A 8-as és 7-es ütemhangsúlyos sorok a dallam súlyviszonyaiból adódóan 4+4, illetve 4+3 osztásúak.

Szöveg	Dallam	
8a	a	A
4b	b	
8a	a	A
4b	b	
7c	c	b
7c	c	b
4d	d	c
4d	d	c

19.3. [Csurgói Kintsem hallod 'e]

– *Csokonai: Két Víg Játékok* – MTAKK K 671, 75a (1824)

⁵¹⁷ KAZINCZY 1998, 329.

⁵¹⁸ KÖZKÖLTÉSZET 1, 2000, 107–112. 388–394.

Boris éneke a *Karnyóné* II. felvonásának 7. jelenésében (1799). A moll dallam Horváth Ádám ÖÉ 253. számú énekének második része.⁵¹⁹ Almási Sámuelnél, Limbay Elemérnél stb. [*Csicseri borsó vad paszuly*] szöveggel, Tóth Istvánnál és Színi Károlynál pedig [*Kassai hajdu vagyok én*] kezdetű szöveggel szerepel. A korabeli szöveg- és dallamváltozatokról, illetve azok lelőhelyeiről lásd BARTHA Dénes jegyzetét⁵²⁰ és CSÖRSZ Rumen István, *Vagy egyképpen, vagy másképpen. Egy XVIII-XIX. századi mulatónóta variációs rendszere*⁵²¹ című tanulmányát. A népi emlékezetben is megmaradt dallam Népzenei Típusrendje: 16.092.0/2

A költemény 8 szótagú sorai egyrészt a dallam súlyviszonyaiból adódóan 3+2+3-as ütemhangsúlyos osztásúak (az utolsó 3 szótag 2+1-ként is leírható), másrészt a dallam ritmusát követve daktilus és spondeus verslábak keverednek a sorok közé. Így az első két „láb” például majdnem mindig daktilus+spondeus a  dallamritmus miatt.

Szöveg	Dallam
8a	a
8a	a
8b	b
8b	b

19.4. [Hármat ellétt a' Fürjetske]

– *Arany János népdalgyűjteménye* (1874) – I/19. sz.

Kuruzs dala a *Karnyóné* II. felvonásának 7. jelenésében (1799). A nóta a 18. század egyik közkedvelt énekének parafrázisa. A korabeli forrásokban leggyakrabban [*Egyet tojt már a fürjetske*] szöveggel szerepel. A szöveghez tartozó dūr dallamot Arany János őrizte meg. A dallam és a szöveg második fele Pálóczi Horváth Ádámnál [*Amit adtam, jegygyűrűmet*] (ÖÉ 402. sz.) kezdettel található, de hogy ebben az esetben nem a Horváth Ádámnál lévő dallam az autentikus (ez Horváth önkényes kontaminálása), azt a későbbi népdalgyűjtések bizonyítják. Lásd Népzenei Típusrend: 184210/0. A szövegek és a dallam egyéb lelőhelyeit lásd ÖÉ 721–722. és KODÁLY–GYULAI 1952, 55.

⁵¹⁹ A Csokonainál található gyors részt gyakran megelőzi egy lassú dallamrész. A két dallam együtt és külön is terjedt. Csokonai ebben az esetben csak a dallam második (gyors) felét használta fel.

⁵²⁰ ÖÉ 633–634.

⁵²¹ In: *Ünnepi Kötet Faragó József 80. születésnapjára*. (A Néprajzi Látóhatár Kiskönyvtára 8. Szerk. DEÁKY Zita. Bp., 2002, 134–174.)

A többnyire 12 szótagú sorok egyrészt a dallam súlyviszonyaiból adódóan 6+6-os és 8+4-es ütemhangsúlyos osztásúak, másrészt a dallamritmust követve különböző időmértékes verslábak, daktilusok, spondeusok, illetve a refrénbe a szinkópának megfelelően amphibrachysok (– u –) is előfordulnak benne.

	Szöveg	Dallam
1.	13e	a
	12x	b
2.	6+6b	a
	8+4b	a
	12x	b
3.	6+6d	a
	8+6d	a
	12x	b
4.	8+6e	a

19.5. [Oh dugába dültt remények]

– *Csokonai: Két Vig Játékok* – MTAKK K 671, 75a (1824)

Karnyóné „siráma”, mely az iskoladráma II. felvonásának 9. jelenésében hangzik föl (1799). A színművek dallamtámlapjának lejegyzése a 19. század egyik legelterjedtebb népies műdala, a *[Káka tövén költ a ruca]*⁵²² alapján rekonstruálható moll dallammá (a második sortól egy sorközzel elcsúszott a lejegyző). Népzenei Típusrend: 183240.

Kétszeres verselésű. Az alapvetően ütemhangsúlyos páros rímű felező nyolcasok a dallam súlyviszonyaiból adódóan trocheusi lejtést kapnak.

Szöveg	Dallam
8a	a
8a	b
8b	c

⁵²² A *[Káka tövén költ a ruca]* és a Csokonai-dallam összefüggését Paksa Katalin állapította meg, akinek a segítségét ezúton is köszönöm.

8b	d
----	---

19.6. [Oh irtóztató nagy kétség]

– **Csokonai: Két Vig Játékok** – MTAKK K 671, 75a (1824)

Karnyóné [*Óh irtóztató nagy kétség*] kezdetű „siráma” rögtön az [*Óh dugába düllt remények*] után hangzik el, mintegy annak folytatásaként az iskoladráma II. felvonásának 9. jelenésében. Csokonai az ének második versszakával a *Pikkó herceg és Jutka Perzsi* záróáriáját látszik parodizálni.⁵²³ (*Pikkó herceg: Kigyók, békák, viperák / Fokolbeli furiák / Kisérjetez az égbe / Jutka Pezsim ölébe. Karnyóné: Párák, lidercek, furiák! / Republikánus franciák! / Megtestesült kan angyalok! / Fogjatok el, mert meghalok!*)

A dallam Dunántúl központtal kis- és nagyterces, illetve ezt váltogató formában egyaránt elterjedt (moll-mixolíd hangsor). Népzenei Típusrend: 18.083.0/0. A Kodály-Rend 5144. száma alatt található mixolíd hangsorú [*Jegenyefa tetejében*] kezdetű népdal (Kodály Zoltán, Balatonlelle, 1924)⁵²⁴ szinte hangról-hangra egyezik a Csokonai-dallammal. Ez alapján értelmeztem végig nagyterccel a melódiát.

Kétszeres verselésű. Az ütemhangsúlyos páros rímű felező nyolcasok az első sor kivételével (ami inkább trocheusi lejtésű) jambikus lejtésűek. Mivel az ének közvetlenül az [*Óh dugába düllt remények*] után, mintegy annak zárlataként hangzik el, a két darab egyetlen egységnek tekinthető, amiben az első rész (*Óh dugába düllt remények...*) trocheusi mértékére a második rész (*Óh irtóztató nagy kétség...*) jambusai felelnek. A trocheusok („magyar forma”) és jambusok („idegen forma”) konnotációja közismert volt a korban. Ugyanezzel a megoldással élt Csokonai *Az én Poézisom’ természetében* is, ahol a költeményt az első négy strófa angol sírköltészetet megidéző komor jambusai után a könnyed, vidám verstémákkal összehangzó trocheusokkal folytatta. Karnyóné „sirámaiban” inkább parodizálta ezeket az értelmezéseket a költő. Igen beszédes például, hogy a „*Republikánus Frantziák*” a „*Párák! Lidérztek! Furiákkal*” együtt jambusokban szólalnak meg.

Szöveg	Dallam
8a	a

⁵²³ Ezzel kapcsolatban ld. PUKÁNSZKYNÉ 1956, 71.

⁵²⁴ A népdal első strófája: „*Jegenyefa tetejében, / Áll egy góla feketében, / Jász ruhája engem illet, / Mert a rózsám mást is szeret.*”

8a	b
8b	c
8b	d

19.7. [Ehetném ám Kintsem]

– *Csokonai: Két Vig Játékok* (1806) – MTAKK K 671, 61b

A *Karnyóné* záró (búcsú)oktettje (II. felvonás 11. jelenés), aminek éneklése közben a szereplők kivonulnak a színről. A vers dúr dallama rendkívül kedvelt, országosan elterjedt volt (bár leginkább Dunántúlon kedvelték), a 19. században a népszínművekben is gyakran felhasználták. Sokváltozatú típus (félforma, egészforma), betlehemesként, kanásznótaként, mulatónótaként, párosítóként egyaránt ismerték. Népzenei Típusrend: 13.040.0/1–4.

A Karnyóné szempontjából, a korabeli befogadók előzetes szövegtudatát figyelembe véve talán a párosító funkció a legérdekesebb. *A Magyar Népzene Tára* IV. kötete (Párosítók) például a 644–651. szám alatt [*Ez a Jancsi a gordét előkészítette*] szövegével hozza a dallamot.⁵²⁵

A vers ütemhangsúlyos verselésű. Rímtelen 6-os sorai a dallam súlyviszonyaitól függően 4+2-es, illetve 3+3-as osztásúak.

Szöveg	Dallam	
6x	a	A
4a	b	
6x	a	A _v
4a	c	
6x	d	B
4b	b _v	
6x	d	B _v
4b	c _v	

⁵²⁵ A fő szövegváltozat így hangzik: „*Ez a Jancsi a gordét előkészítette, / ez a Treszka ja seggit beleeresztette, / Átul mentek a Tiszán Duna városábo, / Ott ölelgetik egymást gordé hátullábo.*”

20. Az utolsó szerentsétlenség

[Zokoghat még egy betűtskét / Belőlem a' fájdalom]

– **Tóth István: Áriák és Dallok** (1832–1843) – I/5. sz. 4. o.

1802-1803 körül keletkezhetett, autográf, a Lilla Dalok III. kötetében jelent meg. A vers Bürger *Elegie, Als Molly sich losreissen wollte* című költeményének szabad átdolgozása. A melodiáriumok közkedvelt darabja volt, gyakran „nota” utalással jegyezték le.

Az alapvetően 4+4 és 4+3-as osztású ütemhangsúlyos sorok a dallam súlyviszonyaiból adódóan gyakran trocheusi lejtést is kapnak. A szöveg szerkezete megegyezik a dallamszerkezettel: AABC.

Szöveg	Dallam	
8a	a	A
7b	a _v	
8a	a	A
7b	a _v	
8c	b	B
8c	b	
7d	c	C
7d	c	

21. Bakhushoz

[Évoé! / Bakhe, éván, évoé]

– **Bartalus István: Magyar népdalok egyetemes gyűjteménye VII.** (1896) – 167. sz.

1801-ben keletkezett, az Ódák I. kötetében jelent meg. Az 1802-i ÚK-n mint „*Dithyrambus. - Oda.*” szerepel. Igen népszerű bordal volt, a másolás során számos folklorizálódott szövegváltozata született.

Kétszeres verselésű. A trocheusi sorokat a dallam súlyviszonyainak megfelelően itt is 4+4-es és 4+3-as ütemhangsúlyos osztás tagolja.

Szöveg	Dallam	
3a	A	A
7b		
3a	A _v	
7b		
8c	B	B
3d		
8c	C	
3d		

22. Bácsmegyey' Leveleire

[Ah, midőn táromba' látom / Ezt a' kedves Könyvemet]

– *Almási Sámuel: Magyar Dalnok I.* (1870 k.) – 8. sz.

1800 körül keletkezett, az 1802-es ÚK kéziratlajstroma szerint „*Elegia*”. A Lilla Dalok III. Könyvében jelent meg. A vers Déry Múzembei másolata fölött⁵²⁶ „*ad notam*” jelzés szerepel, ami egyértelműen énekelt voltára utal.

A dalt Kazinczy németből fordított levélregénye, a *Bácsmegyeinek összveszedett levelei* ihlette. A szentimentális levélregény jelentőségét mutatja, hogy hatására Pálóczi Horváth Ádám is írt egy éneket *Bácsmegyey, Mantzijának lakodalma után* címmel.

Kétszeres verselésű. A trochaikus lejtésű sorok 4+4, illetve 4+3-as ütemhangsúlyos tagolásúak. Mivel Almási a 8 sorossá összevont strófák második részét megismételteti, azaz a LD szerinti 2. és 4. versszakot, a szövegszerkezet a dallamstruktúrát követve (1–2.) AB (3–4.) CD helyett ABB CDD-vé alakult. Az ismételtetés, illetve a strófák összevonása nem feltétlenül Almási átírása. Akár Csokonai eredeti szándékát is tükrözhetik, hiszen a költő maga is gyakran élt ezzel a szerkesztésmóddal.

	Szöveg	Dallam	
1.	8a		A
	7b		

⁵²⁶ X. 75. 118. 34b, 7. sz.

	8a		B	
	7b			
2.	8c		C	
	7d			
	8c		Bv	
	7d			

23. [Bár az Ég búsulva néz is / Ellenem]

1792 körül keletkezett, csak másolatokban maradt fenn. Bár Csokonai nem szánta kiadásra, kezdősora műfaji megjelölés nélkül az úgynevezett Kései címjegyzéken is szerepel. Később Toldy saját jegyzékén a „Vegyes költemények” között *Dalként* hivatkozott rá (a darabot egyébként elveszettnek jelezte).

A költemény formája megegyezik a *Két Szerető’ daljának* formájával és ritmusával. Debreczeni P. Dániel 1805-i másolatgyűjteményében⁵²⁷ három költemény előtt fordul elő „ad notam” jelzésként a *[Bár az Ég búsulva néz is]*. Az egyik, a *[Sohajtozik egy Szép Nympha magában]* Pálóczi Horváth Ádám Ötödfélszáz Énekeiben a 111. számú, melynek dallama és formája egybevág Csokonai *[Énekeljünk Cipriának]* kezdetű, a *Két Szerető’ dalja* című költeményével. A *Két Szerető’ dalja* korai, négy strófás változatának, a Szerelmes fogadásnak a nótajelzése pedig Kiss Pál énekeskönyve szerint⁵²⁸ *[Bár az ég búsulva néz is]*. A vers tehát ugyanarra a dallamra született, a dallam forrását lásd ott. Szerkezete és verselése megegyezik a *Két Szerető’ daljával*.

24. Búcsúvétel

[Mégyek már. Engedd meg, kedves Kincsem]

a) Kelemen László-énekeskönyv (1828) – 29. sz. 46. o. (4/4-es)

b) Arany János népdalgyűjteménye (1874) – II/1. sz. (3/4-es)

⁵²⁷ „Danielis P. Debreczeni. Anno 1805. 8^a Marty. Csikorgo Arany pleh verebek ellen.” Magántulajdonban.

⁵²⁸ „Világi nóták melyeket edgyív szedett Debreczenben K. P. [Kiss Pál] 1807dik esztendőbenn.” LXVIIa Nota. A kéziratos kötet a Hódmezővásárhelyi Gimnázium Könyvtárában található.

Autográf, 1798-ból. Az 1802-i ÚK-n „A’ Bútsúvétel. *Oda*.” A Lilla Dalok III. kötetében jelent meg. A párbeszédese kettős dalban Vitéz és Lilla beszélget. Műfaja (duett) és szimultán verselése egyértelműen zenei fogantatásra utal. Az énekeskönyvekben gyakran „*nota*” utalással szerepel. Népszerűségéből adódóan rengeteg variánsa keletkezett.

Arany János a többi kéziratától (Tóth István, Kelemen László, Almási Sámuel) eltérően 3/4-ben jegyezte le dallamot, vagyis saját ritmusérzéke szerint a kétszeres verselésből az ütemhangsúlyos érezte meghatározónak, illetve a dallam ritmizálásával a mértékes ellenében az ütemhangsúlyos ritmikát emelte ki.

A költemény kétszeres verselése a kétféle ütemezés miatt az énekes előadásban „kézzelfoghatóvá” válik, hiszen míg a páros ütemezés a szöveg trocheusi verselését, a páratlan hármas szótagcsoportjaival az ütemhangsúlyokat emeli ki.

Szöveg	Dallam
10a	a
10a	b
5b	c
5b	
10c	d
5c	e

25. Czindery’ sírja felett (a’ kesergő Özvegy)

[*Kedves test! hát itt szemléllek*]

– ***Pataki melodiárium*** (1798)⁵²⁹ – 237. o.

Autográf 1798-ból, Czindery Pál halálára írt temetési búcsúztató. Az 1802-i ÚK-n „*Czinderi sírja felett. – Oda*” műfajjelölés olvasható. Az Alkalmatosságra írt Versek 7. darabja. A nyomtatott kötetben a *Czindery’ Sírja felett a’ kesergő Özvegy* cím alatt a következő olvasható: „Készült 1798-ban T. N. Tolnai Festetits Mária Asszonyságnak udvarlására.”

Egyrészt mivel formája megegyezik Ányos Pál *Ím koporsód ajtajánál...* kezdetű korabeli népszerű érzékeny énekével,⁵³⁰ másrészt „halottsirató” témájában is illeszkedik

⁵²⁹ Sp. Kt. 514. Mf: MTAK 113/V.

Ányos verséhez, Csokonai az alkalmi verset nagy valószínűség szerint erre a dallamra írta. A forrásul szolgáló Pataki melodiárium tehát Ányos énekét jegyezte le, ezt vettem össze a *Czindery' sírja felett* című Csokonai verssel. Csokonai annyit változtatott az Ányostól ismert strófa szerkezetén, hogy a 13-as sorokat rímekkel 8+5-re tördelte, illetve mivel a kifejezést nem áldozta fel a rím kedvéért az utolsó sor néha rímtelenné válik, (ez az énekelt versek írásánál bevett dolog volt.)

Kétszeres verselésű. Az alapvetően ütemhangsúlyos osztású sorok többnyire trocheusi lejtésűek.

Szöveg	Dallam
8a	A
5b	
8a	B
5b	
8c	A
5d	
8c	B
5d	
6e	C
6e	
3f	D
3f	
5x	

26. Cultura

26.1. [Haj Rákotzi, Bertséni, – Tököli]

A *Cultura* (1799) II. felvonásának 4. jelenésében Pofók énekli a Rákótzi-nótát, illetve annak Csokonai-féle változatát.

A Rákótzi-nóta különböző szövegváltozatainak kontaminálása a felhasználó ismeretétől függően természetes volt a 18. század végén. „Ezek a változatok

⁵³⁰ A vers címe: *Egy hiv szívnek kedvesse sírja felett való panaszi*. Szövegét lásd ÁNYOS 1984, 126–127.

strófaszerkezetükben is különböznek egymástól, így a hozzájuk tartozó dallamok formailag eltérőek. Azonosításukat a jellegzetes intonáció, az első dallamsor végén az alaphangra ugró kvinttel, s a fríg zárófordulat teszi lehetővé.”⁵³¹ A Rákótz-i-nóta 18. századi változatait és lejegyzéseit lásd BARTHA 1935, 126–130. (61. sz.), ÖÉ 11. sz. (506. o.), SZABOLCSI 1979, 184–185.

Csokonai Rákótz-i-nótáját a különböző egykorú források alapján, azokat szükség szerint kontaminálva „komponáltam meg”. A kontamináció forrásait a kottában soronként jeleztem.

A különböző hosszúságú ütemhangsúlyos sorok a dallam súlyviszonyainak megfelelően heterometrikus ütemezésűek.

26.2. [Életem’ mái / Komor óráji]

– *Madass Sándor: Dalgyűjtemény* (1850 k.) – 42. o. 42. sz.

1792 táján készült, autográfja nem maradt. Csokonai 1795-ös címjegyzékén „A’ Búkkal küszködő. *Ode.*” -ként szerepel. Később, Petronella énekeként, mint dalbetétet alkalmazta a *Culturában* (1799; II. felvonás, 12. jelenés) Csokonai. Először 1796-ban a *Diétai Magyar Múza* VII. számában jelent meg a cím alatt *aria* jelzéssel, majd 1805-ben az *Ódák* I. könyvében. Kezdő sora később nótautalássá vált.⁵³² Bár Csokonai *Ária* jelzéssel látta el a költeményt, fontos megjegyezni, hogy ebben az esetben ez nem az operákból ismert, strófikusságot feltételező zenei műfajt jelöli, hanem a korábbi magyar nóta hagyománytól különböző, idegen eredetű, elsősorban zongorakíséretes műdalt jelenti.⁵³³

A különböző hosszúságú sorok a 3/4-es dallam lüktetése miatt alapvetően 3-as szótagcsoportokba tagolódnak, illetve a szünetek miatt a rövidebb sorok 3+2 és 3+1-es ütemhangsúlyos osztást kapnak. A dallam ABB formáját a szöveg szerkezete láthatóan követi.

	Szöveg	Dallam		
1.				

⁵³¹ PAPP Géza: *A kuruc mozgalmak énekei*. (In: *Magyarország zenetörténete II. (1541–1686)*. Akadémiai Kiadó, Bp., 1990, 251.)

⁵³² A Thaly Lajos-énekeskönyvben (1807, OSZK Fol. Hung. 1390, 84a) például a [*Febe gyöngy szüze szerelmes tüze*] kezdetű ének előtt olvasható az „*Ad notam Eiletem mai*”.

⁵³³ A *Nóta* és *Ária* fogalmának korabeli különbségéről bővebben lásd TARI 1998, 15.

	5a	a	A	A
	5a	b		
	6b	a _v	B	
	4b	b _v		
2.				
	6c	c	C	B
	6c	c		
	5d	a _v	D	
	4d	b _v		
3.				
	6e	c	C	B
	6e	c		
	6f	a _v	D	
	4f	b _v		

26.3. [Halavány Hold' bús világa]

– *Csokonai: Két Víg Játékok* – MTAKK K 671, 75a (1824)

Fenekes nótája a *Cultura* (1799) II. felvonásának 12. jelenésében. A nóta tulajdonképpen a *Siralom* című vers utolsó három strófája, amit a költő később alkalmazott dalbetétként a *Culturában*.

Dallama megegyezik a *Tsikóbőrös Kulatséval*. Bár a korabeli kéziratok általában [*Gerliczeként nyögdétsenek*] (*Siralom*) kezdettel jegyezték le a fríg dallamot, fontos kiemelni, hogy az Abonyi kéziratban [*Halavány hold bus világa*] kezdettel rögzítették a melódiát.

A páros rímű felező 8-asok ütemhangsúlyai egybeesnek a dallam főhangsúlyaival.

Szöveg	Dallam
8a	a
8a	b
8b	c
8b	d

26.4. [Avagy mágnes keménységét]

– *Csokonai: Két Vig Játékok* – MTAKK K 671, 75a (1824)

Tisztos nótája a *Cultura* III. felvonásának 4. jelenésében. A szöveg tulajdonképpen az *[Ah, már egyszer engeszteld meg kö kemény szivedet]* kezdetű Amade-vers parafrázisa, formájában teljesen megegyezik azzal. A dallam a szöveg különböző változataival rendkívül népszerű volt a 18. század végén. Az ének korabeli forrásait és szövegváltozatait lásd BARTHA 1935, 212–213. (140. sz.), illetve ÖÉ 568. (120. sz. jegyzete). A dallamot a „németes” eredetének megfelelő $\frac{3}{4}$ -es mazurka ritmizálásban értelmeztem.

Az ének ütemhangsúlyos verselésű. A dallam súlyviszonyaitól függően 8-as sorai 4+4-es, 6 szótagú sorai pedig inkább 4+2-es, mint 3+3-as osztásúak.

Szöveg	Dallam
8a	A
6b	
8a	A
6b	
8c	b
8c	b
8d	A
6d	

27. Dafnis Hajnalkor

[Szép Hajnal! emeld fel földünk felett]

– *Tóth István: Áriák és Dallok* (1832-1843) – I/7. sz. 5. o.

1794 elejéről. Autográfja nem maradt, csak Nagy Gábornak az eredetiről 1796-ban készített másolata, amin „nóta” jelzés szerepel. Az 1795-ös EK-en: „Dafnis a’ Hajnalhoz. Dal.” Az 1802-es Műfajjegyzéken az *Ódák* között szerepel. Az *Ódák* I. könyvében jelent meg. A korabeli másolatok zöme azonban – valószínűleg az éneklés útján való gyors terjedés

miatt – nem az Ódákban megjelent szöveget, hanem a Nagy Gábor-féle „nóta” utalásos összöveget tartalmazza.

A korban népszerű Daphnis és Chloe történet tulajdonképpen imitáció Gessner *Morgenliedjére*, de Csokonai közvetlen forrása nem a német eredeti, hanem Kazinczy fordítása (*Reggeli dal*) volt.⁵³⁴ Hogy a verset mennyire énekes előadásra szánta a költő, azt jól mutatja a 3. strófa 6. sorának „csiklandozá-á-á-tok fel” szava, ahol Csokonai a hiányzó szótagokat az éneklésben szokásos nyújtással jelölte. A dallam rendkívül népszerű volt a korban, Csokonai éneke később gyakori nótautalássá vált. A dallamhoz tartozó más korabeli szöveget, amely Kazinczy Gessner fordítása mellett akár Csokonai másik mintája is lehetett (*Fényes nap, jöjj ki szent palotádból...*) és annak lelőhelyeit lásd BARTHA 1935, 180–181. (106. sz.)

A vers dallamkövető voltáról *A' kótából való Klavírozás mestersége, melyet készített az abban gyönyörködők kedvéért* című kiadványának Előljáró beszédében Gáti István is megemlékezett. „Sokan vagynak, a' kik némelly esméretes szép Énekre 's Nótákra Verseket készítenek [...] 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 leg-sebesebb.”⁵³⁵

Bár a költemény Kazinczy fordítása alapján imitáció Gessner *Morgenliedjére*, Csokonai a dallamkövetés miatt egésze más formát választott, mint Kazinczy, aki a német eredeti rímtelen 8686-os sorokból álló strófaformáját követte.

A vers a váltakozó metrumú dallamkövető versek kategóriájába tartozik, azaz a versújítás azon irányzatához köthető, amely a dallamritmus, illetve a dallamhangok hosszúságának tökéletes követését kívánta meg. A *Dafnis Hajnalkor* unikum strófaszerkezetét is ez magyarázza. Csokonai a zene ritmusát követve írta a hosszabb-rövidebb, kereszt- és páros-rímes sorokból álló versszakokat, melyek ütemhangsúlyos tagolása a páratlan lüktetésű dallam miatt hármas szótagcsoportonként rendeződik. Ebbe a 3+3+3+(3) ütemhangsúlyos verselési alapba a dallam ritmikájának megfelelően különböző időmértékes lábak (u u, – u u –, – – u u) is szüntelenül belejátszanak.

Szöveg	Dallam	
10a	a	A
12b	b	

⁵³⁴ A német eredetit, illetve Kazinczy fordítását lásd CS/Költemények 3, 263–264.

⁵³⁵ GÁTI 1802/1987, 14.

10a	a	A
12b	b	
12c	c	B
13c	c _v	
3d+3d	f	C
11e	(c)	
3f+3f	f	C _v
9g	(c _v)	

28. Egy Bétsi Magyar Gavallér

[*Be' kedves Napjaim repdestek mellettem*]

– **Tóth István: Áriák és Dallok** (1832–43) – II/118. sz. 126. o.

1794-ből való, autográfja nem maradt, 1805-ben az Ódák II. könyvében jelent meg. Az EK-n „*Dal'*”-ként szerepel, az 1802-i ÚK-n már új műfajjelzéssel: „*Beg kedves Napjaim. – Oda.*” fordul elő. Az 1777-1801 között másolt Kovács Ferenc-énekeskönyvben⁵³⁶ a vers címe „*A' meg útáltatott Gavallér Nótája.*”, ami egyértelműen arra utal, hogy dallamra készült.

A Debreceni Kollégiumban már 1796-ban nótautalásként élt. A Nagy István debreceni praeceptor által készített és a Kollégiumban előadott *Lakodalmi Játékban* (Túrkeve, 1796) [*A' zöld fákkal ékes Pindusnak tetején*] kezdetű ének nótajelzése [*Be tsendes Napjaim*].⁵³⁷ A melodiáriumokban rendkívül gyakori, és szinte mindig „*nota*” jelzéssel szerepel.

A 12-es és 10-es hangsúlyos sorok váltakozásából épülő strófa sorai a menüett-dallam páratlan lüktetése miatt mind hármas osztásúak (3+3+3+3 illetve 3+3+3+1).

Szöveg	Dallam	
12a	a	A
10b	a _v	
12a	a	A
10b	a _v	

⁵³⁶ MTAKK RUI 8r. 62a, 84b–85a

⁵³⁷ *Protestáns iskoladrámák 2/1* (S. a. r. VARGA Imre, Akadémiai Kiadó, 1989, 315.)

12c	b	B
10c	b _v	
12d	a	A
10d	a _v	

29. Eggy kesergő Magyar

(a' Mohátsi nótára)

[Minden vígasság tőlem el távozott]

– **Almási Sámuel: Énekes Gyűjtemény II.** (1834) – 140. sz. [Moháts, Moháts, Sebes vérontás hele]

A verset 1791-ben írhatta Csokonai, autográfja nem maradt. Az EK-n ez olvasható: „Egy kesergő Magyar. Ode. Notáját ki tsinálni.” Az Mfj-n is az Ódák között szerepel. A Kcsj.-én a „No. 6 Mások írása” kötetben ez olvasható: „30. A' Mohátsi Nótára”. A Diétai Magyar Múzsában még a' Mohátsi nótára nótautalással jelent meg. Később, az Ódák első kötetében már elmaradt a cím alatti nótautalás.

Csokonai a verset a korban igen ismert [Moháts, Moháts, Sebes vérontás hele] kezdetű Mohátsi-nótára írta, formájában is azt követi. A Mohátsi-nótát dallamával együtt a 19. század első felében csak Almási Sámuel jegyezte le (a többi énekeskönyv kivétel nélkül csak a szövegét rögzítette). Közel két évszázad múlva Barsi Ernő ugyanezzel a dallammal és szöveggel egy szigetközi lakodalmon találkozott,⁵³⁸ ami autentikussá teszi Almási lejegyzését. Almási dalgyűjteménye tehát nem Csokonai szövegét, hanem a Mohátsi nótát tartalmazza, ennek a dallamát párosítottam Csokonai szövegével.

Verselése a dallam súly- és ritmusviszonyaitól függ. Ennek megfelelően, míg a vers első fele szinte tisztán ütemhangsúlyos tagolású, második fele (az utolsó négy sor) az ütemhangsúlyos osztás mellett trocheusi lejtést is kap.

Szöveg	Dallam	
11a	a	A
8b	b	
11a	a	A

⁵³⁸ A Barsi Ernő által gyűjtött dallamra Kobzos Kiss Tamás hívta fel a figyelmemet, amit ezúton is köszönök.

8b	b	
7c	c	B
7c	c _v	
7d	d	C
7d	e	

30. Egy kétségsbe esett Maga Gyilkosa

[Jaj, Egek! melly szörnyű képzeletek]

– *Csokonai autográf* – MTAKK K 672/ I, 32a

1794 végén keletkezett, a szövegnek autográf kézírata nem maradt. Nagy Gábor 1796-os másolatán „nóta” jelzés olvasható. Az EK-n „Egy kétségbeesett Magagyilkosa. 14. Oda. Notáját rendbe szedni”. Az ÚK-n „A’ Német Lyány’ notája”-ként, az 1802-es Mfj.-n az Ódák között „Német Nyány” címmel szerepel. Az Ódák I. könyvében jelent meg.

A vers dallama Csokonai saját kezű lejegyzésében maradt fenn. Bár Sonkoly István már elkészítette a dallam modern átíratát,⁵³⁹ ezt most a dallam- és szövegsorok elcsúszása miatt (nem a Csokonai által jelzett sorokat ismételte) némileg helyesbítettem.

Az ütemhangsúlyos sorok hármas szótag-csoportonkénti osztása a 3/4-es dallam lüktetését követi.

Szöveg	Dallam	
10a	a	A
10a	b	
10b	a	A
10b	b	
6c	c	B
6c	d	
3d	e	
3d		
5c	f	

⁵³⁹ SONKOLY 1967, 1. ábra

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	

31. Egy vén fának árnyékában régen szenvedő Rózsafa

[Gyenge rózsabokor kesereg bűvában]

– *Csokonai Vitéz Mihály Poétai Munkái*, 3. kötet (Márton József, 1813)

1797–99 között keletkezhetett. A Mfj.-n az *Ódák* közé sorolta, ott is jelent meg, a második könyvben. Kéziratban szinte kivétel nélkül „Nóta” jelzéssel terjedt.

A Márton József Csokonai kiadásában megjelent dallam a Horváth Ádámnál [*Azt mondják, azt mondják, Igazán is mondják*] (ÖÉ 371. sz.) kezdetű „népdal” variánsa. A dallam egyéb változatait, és a hozzá kapcsolódó szövegeket lásd ÖÉ 702–704.⁵⁴⁰ Mátray Gábor *A magyar népdalok kitűnőbb sajátosságairól zenei tekintetben* című tanulmányában az idegen nemzetektől kölcsönzött dallamra hozta példaként Csokonai költeményét. „Hogy egyébiránt idegen nemzetektől is kölcsönzött dallamokat a magyar, – világos példánk van Csokonainál,

⁵⁴⁰ Annyi helyesbítéssel, hogy mivel minden később lejegyzett dallamváltozat moll hangsorú, valószínűleg Horváth Ádám dallamát is mollban kell olvasni (erre Bartha Dénes dúrt javasolt).

ki e dalát „Gyenge rózsabokor kesereg bívában” egy előttem még kisgyermek koromtól fogva ismeretes tót nótára alkalmazá. E dal hangjegyekkel is kiadatott Csokonai Poétai Munkái (Bécs 1813. 12r) III. kötete végén az utolsó lap alján.”⁵⁴¹

Szerkezete és verselése

Páros rímű 12-es sorai a dallam súlyviszonyaiból adódóan hármasszótagcsoportokba tagolódnak, azaz 3+3+3+3-as osztásúak.

Szöveg	Dallam
12a	a
12a	b
12b	a
12b	b
12c	a
12c	b

32. [Élj vigan érdemmedel]

[Élj vigan érdemmedel a' boldogságnak karjain]

1794 elején keletkezhetett. A költő címjegyzékein nem fordul elő, azaz Csokonai nem szánta kiadásra. Az alkalmi verset valamelyik professzor vagy egyházi személy köszöntésére írhatta a költő.

Nótajelzése és formája szerint, melyet a Sarkadi Nagy Zsigmond Gyűjtemény őrzött meg⁵⁴² *A' feléledtt Pásztor* dallamára készült. Szerkezete és verselése tehát megegyezik az *[Ott, hol a' Patakotská]*-ével.

⁵⁴¹ MÁTRAY 1828/1984, 275.

⁵⁴² 1810-ből. (Debrecen, A Tiszántúli Református Egyházkerület Lelkészképző Intézeti Szemináriumának Könyvtára. 926. b. 139. o.)

33. [Falataimat elegyes bor hajtással]

1794-ből, autográfja nem maradt. A Sarkadi Nagy Zsigmond Gyűjteményben (1810) a vers fölött a következő nótautalás olvasható: „*Aria. Panaszaimat elegy.*”⁵⁴³

A vers tehát *Az Ekhóhoz* paródiája, annak dallamára készült. *Az Ekhóhoz* első szövegváltozata szerint az első és a harmadik sora 8 helyett 12 szótagú, azaz még „rövid syllabákkal” terhes. Szerkezete és verselése megegyezik *Az Ekhóéval*.

34. Fillishez

[*A' Semmiség' örök tavába / Ifjú-korod' javát hijába*]

a) **Tóth István: Áriák és Dallok** (1832–43) – 157. o.

b) **Almási Sámuel: Magyar Dalnok II.** (1870 k.) – 49. sz.

Autográf, 1800-ból. Az 1802-es ÚK-n „*Óda*” műfajmegjelöléssel olvasható, az Ódák első könyvében jelent meg. Énekelt volta miatt számos énekeskönyvbe bekerült.

Dallama két énekeskönyvben található, amelyek egymástól eltérő melódiát rögzítettek. Mivel mindkét dallam ütemhangsúlyosra játsza át a szoros jambusokban írt verset, egyiket sem tekinthetjük igazán Csokonai mintájának, de „megfelelőbb” források hiányában csak ezeket közölhetjük.

Mivel a szoros jambusokban írt költemény prozodiáját egyik dallam sem tükrözi, vagy nem ezek voltak Csokonai mintái, vagy a dallamok „eredeti” (esetleg felütéses) ritmusát a későbbi értelmezés hangsúlyosra játszotta át. Dallam- és szövegritmus ellentmondása ebben az esetben azért elgondolkodtató, mert a jambikus sorokból álló verset mindkét forrás egyöntetűen a szövegritmusnak ellentmondó, azt inkább „ütemhangsúlyos verselésűvé alakító” dallammal párosította. Szerkezetében Almási dallama kicsit hívebben tükrözi a szöveg struktúráját, bár ő az eredetileg nyilvánvalóan hangszeres utójátékra is szöveget illesztett, amivel megháromszorozta az utolsó sort, illetve az utolsó 6 szótagos sort a szótagok nyújtásával a 9-es sor dallamsorára alkalmazta.

a) Tóth István

⁵⁴³ A Tiszántúli Református Egyházkerület Lelkészképző Intézeti Szemináriumának Könyvtára (Debrecen). 926. b.

Szöveg	Dallam
9a	a
9a	b
6b	c
9c	d
9c	e
6b	c _v

b) Almási Sámuel

Szöveg	Dallam
9a	a
9a	a
6b	b
9c	c
9c	c
6b	a (d+d)

35. Habozás

[Itt hagynám én ezt a' Várost, ha lehetne]

– **Tóth István: Áriák és Dallok** (1832–1843) – I/93. sz. 52. o.

A költemény az 1794-ben keletkezett *Szerelmes Bútsúvétel* későbbi, a Lilla Dalokba átírt változata. A költő 1795-ös kéziratleltárán (EK): „*Szerelmes Bútsúvétel. Kettős Dal.*” Az 1802-es ÚK-n „*Itt hagynám én ezt a' Várost. – Oda*”, a Lilla Dalokban jelent meg. A *Szerelmes Bútsúvétel* Melitesz és Rozália antik pásztorneveit a *Habozás*ban már Vitézre és Lillára cserélte a költő. „*Kettős dal*” jelzése Metastasio, illetve a zenés pásztordillek hatását mutatja. Népszerűsége folytán számos változata keletkezett. Kezdősorával már az 1805-ös Debreczeni P. Dániel gyűjteményében⁵⁴⁴ nótajelzésként találkozunk.

⁵⁴⁴ Az 58. számú [Oh fekete vérű szívbéli kereszték] kezdetű dal előtt. (Kézirat, magántulajdonban, 114. o.)

A verbunkos dallam hangszeres változatát lásd a *34 pesti magyar tánc vagy verbunk hegedűre* című kiadvány 20. darabjaként.⁵⁴⁵

A strófa nagy részét alkotó 12 szótagos ütemhangsúlyos sorok a dallam hangsúlyait követve hármas osztásúak, azaz 4+4+4-es tagolásúak. Az utolsó két sor páros rímű 8-asai szintén páros, 4+4-es ütemezésűek.

Szöveg	Dallam		
12a	a	A	A
12a	a _v		
12b	b	B	
12b	b _v		
12c	c	A	A
12c	c _v		
12d	b	B	
12d	b _v		
8e	c	C	b
8e	c _v		

36. Hívása a' Múzsának

[*Jer, kit mérges gondok rágnak*]

– *Csokonai autográf* – MTAKK K 672/I, 31b–32a

1792 körül keletkezett. A szövegnek autográfja nem maradt, csak Nagy Gábor 1796-os másolata őrizte meg, amin „*nota*” jelzéssel szerepel. Az 1795-ös EK-n „Jöszte Poétának. *Ode*” műfajmegjelölés olvasható. A Diétai Magyar Múzsában (1796) és az Ódák I. könyvében (1802–1804) már *Hívása a' Múzsának* címmel jelent meg.

Bár Sonkoly István régebben már elkészítette a dallam modern átíratát,⁵⁴⁶ mivel ő a lejegyző dallamvonalától való elcsúszását nem javította, alább egy újabb átíratban közlöm Csokonai énekét.

⁵⁴⁵ In: DOMOKOS Pál Péter: *Hangszeres magyar tánczene a XVIII. században*. (Bp., 1978, 33.)

⁵⁴⁶ SONKOLY 1967, 2. ábra

Bár a vers a dallam súlyviszonyai miatt alapvetően négyes osztású ütemhangsúlyos sorokból áll, valószínűleg a dallam ritmusát követve ionicus a minorék és trocheusi verslábak is előfordulnak benne.

Szöveg	Dallam
8a	A
6b	
8a	A ⁵
6b	
9c	B
9c	
8d	C
8d	
7c	d

37. Hunyadi Ferentzhez

A nótautalások szerint az énekek az alábbi dallamokra készültek:

(37.1) I. Ének: [*Ábrahámnak nagy jóságú Istene*] – a 79. zsoltár [*Öröködbe Uram! Pogányok jöttek*] nótájára

(37.2.a) II/a Ének: [*Dávidnak szent Múzsája*] – az [*Ott, hol a' Patakotska*] (A' feléledt Pásztor) nótájára.

(37.2.b) II/b Ének: [*Szent öröm fohászkodik Jéruzsálemnek ligetén*] – az [*Ott, hol a' Patakotska*] (A' feléledt Pásztor) nótájára.

(37.3) III. Ének: [*Vígadj szűz Helikon*] – a [*Szép Hajnal! emeld fel*] (Dafnis Hajnalkor) nótájára.

(37.4) IV. Ének: [*Ha valaha lefoly az a' gyászos óra*] – a [*Panaszaimat elegyes Óhajtással*] (Az Ekhóhoz) nótájára.

(37.5) V. Ének: [*Isten légy e' Főpapoddal*] – a 84. zsoltár [*Oh, Seregek Istene*] nótájára.

Csokonai az öt énekből és egy elmondott beszédből álló kantátát 1794-ben, Hunyadi Ferenc superintendens névnapjára írta. Az énekeket a köszöntéskor diákjaival el is énekeltette.

A nótautalások a kantáta autográf kéziratán olvashatók. Az I. és V. Ének nótajelzését (a' LXXXIX 'Sólt. nótájára; A'LXXXIV.'Sólt. nót.) a nyomtatványon is megtartva Csokonai a kantátát 1805-ben, az Alkalmatosságra írt Versekben adta ki, ahol a cím alatt a következő fejszöveg olvasható: „Ez az Énekekből és egy Verses beszédből álló Munka készült 1794. eszt. 's el is mondódott az akkori Poéták által az említett Superintendens Hunyadi házában.” A szöveget az AV alapján közöljük. Kézírt másolatokban – valószínűleg az éneklés miatt is – csak az Énekek szövege terjedt.

Az autográf kézirat „*Galant*” felirattal az első strófa után tartalmaz egy olyan [*Ott, hol a' Patakotska*] dallamára készült éneket is, melyet az AV-ben már nem közölt a költő. A tejjesség kedvéért most ezt a [*Dávidnak szent Múzsája*] kezdetű (II/a) strófát is felvettem a kantátába.

Az énekek szerkezete és verselése megegyezik a nótautalásokéval.

38. Jövendölés az első Oskoláról, A' Somogyban

[*Hát Múzsáknak szentelt / Kies Tartomány*]

– **Tóth István: Áriák és Dallok** (1832–1843) – I/91. sz. 51. o.

A Csurgói Református Gimnázium megnyitására, 1799-ben készült alkalmi vers. Az 1802-i ÚK-n *Somogyi Nóta* címmel szerepel, az Mfj.-n egyrészt az *Ódák* csoportjában ugyanezzel a címmel, másrészt az „Alkalmatosságra valók” közt <*Somogy Vármegyei Nota*> bejegyzéssel olvasható. Az *Ódák* I. kötetében jelent meg. Több korabeli énekgyűjteményben is *Somogyi Nóta*-ként fordul elő.

Bár az énekgyűjteményekben mindenütt „*Nóta*” jelzés található a vers fölött, a dallamot (valószínűleg közismert volta miatt) csak Tóth István őrizte meg. A dallam tulajdonképpen *Czinka Panna nótájának* és a *Rákóczi nótának* a kontaminálása. Tóth István majdnem végig Czinka Panna nótáját veszi, csak az utolsó 2+2 ütem („*Árva még Somogy*” + hangszeres zárlat) idézi a Rákóczi nótát. Emellett a közbülső „*Istenem! Senki sem*” sor két üteme Tóth István saját betoldása lehet, mert feltűnően szervesen, és eredendően egyik hangszeres darabnak sem része. A 18. század végén népszerű Czinka Panna (1732–1772) somogyi származású „szép cigánynő” nótája valóban akár Somogyi Nótaként is ismert lehetett a korabeli közönség előtt. A dallam énekes és hangszeres változatait lásd Major Ervin

tanulmányában,⁵⁴⁷ illetve tipikus hangszeres formáját a „Galántai táncok” 1. és 12. darabjának részeként.⁵⁴⁸

Rövid, váltakozó hosszúságú sorai a dallam ritmikájától függően kapnak néhol trocheusi lejtést, illetve a dallam struktúráját követve heterometrikusan tagolódnak, aprózódnak.

Szöveg	Dallam
6x	A
5a	
6x	A _v
7a	
7x	B
5b	
7x	B _v
7b	
3c	C
3c	
4d	D
4d	
5x	e

39. Két Szerető’ dalja

[Énekeljünk Cipriának, / Drága Kints]

– **Tóth István: Áriák és Dallok** (1832–43) – I/30. sz. 17. o. és II/28. sz. 112. o.

A költemény a Szatmárnémeti Gyűjteményben⁵⁴⁹ található *Szerelmes Eggyezés* átdolgozott és kibővített változata. A *Szerelmes Eggyezés* a szatmárnémeti autográf kézirat

⁵⁴⁷ MAJOR Ervin: *Népdal és verbunkos (Adalékok néhány verbunkos-dallamunk népdal-eredetéhez)*. (In: Zenatudományi Tanulmányok I., Emlékkönyv Kodály Zoltán 70. születésnapjára. Szerk. SZABOLCSI Bence és BARTHA Dénes. Akadémiai Kiadó, Bp., 1953, 221–240. A dallamokat lásd 228–229.)

⁵⁴⁸ In: *Hungarian Dances 1784-1810*. (Musicalia Danubiana 7. Szerk. PAPP Géza, 1986, 180. 190–191.)

⁵⁴⁹ Biblioteca Județeană Satu Mare (Szatmárnémeti, Szatmár Megyei Könyvtár), Románia. Ms 82. 196–199. o. A kézirat rövid leírását lásd STOLL 1116. sz. A teljes kézirat kritikai jegyzetekkel ellátva Demeter Júlia és Pintér Márta Zsuzsanna gondozásában 2005-ben jelent meg. Lásd DEMETER–PINTÉR 2005

szerint 1795-ben kelt és *A' Palatinus' Nótájára* készült. A szöveg felett a nótautaláson kívül még a „Trochaicus” és az „Aria” felirat olvasható.⁵⁵⁰ Az EK-n: „*Szerelmes fogadás. Dal.*” szerepel.

Mivel az autográfot tartalmazó Szatmárnémeti Gyűjtemény a kritikai kiadáskor még nem került elő, a KK Nagy Gábor másolata⁵⁵¹ alapján közölte a szöveget.⁵⁵² Ám mivel a Nagy Gábor-féle kéziratban tévesen a *Szerelmes Tagadás* olvasható, a KK az EK-n lévő *Szerelmes fogadás* címet vette át. A két szöveg között (*Szerelmes Eggyezés* és *Szerelmes fogadás*) csupán néhány szóeltérés van.⁵⁵³ A költemény ebben a formában Csokonai életében nem jelent meg. A *Szerelmes fogadást* először Farkas Lajos adta ki a *Hasznos Multságok* 1834. 24. számában, majd Toldy Ferenc a „Hátrahagyott Elegyes Versek” között.⁵⁵⁴

A Kiss Pál-énekeskönyv⁵⁵⁵ szerint a *Szerelmes fogadás* dallama azonos volt a [*Bár az ég búsulva néz is*] kezdetű Csokonai versével. A nótautalás és a formai egyezés alapján a költőnek a [*Bár az Ég búsulva néz is*] kezdetű versét is a *Két Szerető' daljának* melódiájára énekelték.

A *Szerelmes Eggyezés/Fogadás* kibővített változata a *Lilla Dalokban Két Szerető' dalja* címen jelent meg. Autográfja nem maradt, de az 1-3. versszak idegen kéztől eredő másolatán,⁵⁵⁶ ahol a költemény már a *Két szerelmes Dalja* címet viseli, Csokonai saját kezű javításai olvashatók. Címe a Kéziratcsomók jegyzékein is *Két Szerelmes' Dalja*. Az 1802-i ÚK-n óda műfajjelöléssel szerepel: „*Énekeljünk Czipriának. – Oda.*” A *Lilla Dalok* mindhárom tervezetén megtalálható, de a *Két Szerető' Dalja* végső címváltozata csak a *Lilla-kötet* harmadik tervezetén⁵⁵⁷ alakult ki. Énekelt volta miatt számos egykorú másolata keletkezett.⁵⁵⁸ Figyelemre méltó az OSZK Oct. Hung. 73. 177a–178b ívén található másolat, mert szerepel benne a *Szerelmes Eggyezés* első strófája (így 9 helyett 10 versszakból áll a költemény), amit a LD-ban közölt *Két Szerető' daljából* már kihagyott a költő.

A német eredetű dallam igen népszerű lehetett a 18. század végén, hiszen számtalan verset írtak rá.⁵⁵⁹ Így például a dallam legrégibb feljegyzését tartalmazó Szarka János-melodiáriumban az *Ég kékségű szemű szép szűz...* (1798) az Ötödfélszáz Énekekben pedig a

⁵⁵⁰ Lásd DEMETER–PINTÉR 2005, 153–154.

⁵⁵¹ OSZK Fol. Hung. 893, 4b–5a.

⁵⁵² CS/Költemények 3, 19–20.

⁵⁵³ Lásd DEMETER–PINTÉR 2005, 292.

⁵⁵⁴ *Csokonai Mihály minden munkái*. Kiadta SCHEDEL [TOLDY] Ferenc. Pest, 1844, 260–261.

⁵⁵⁵ „Világi nóták melyeket edgyüvé szedett Debreczenben K. P. 1807dik esztendőben.” Másolatgyűjtemény a hódmezővásárhelyi gimnázium könyvtárában. (LXVIIa Nota.)

⁵⁵⁶ MTAKK K 672/IV, 130ab.

⁵⁵⁷ Csokonai autográf kézírata. MTAKK K 679/II, 24ab.

⁵⁵⁸ A másolatok lelőhelyeit lásd KK IV/381.

⁵⁵⁹ A dallam kritikai kiadását és más szöveggel párosuló előfordulásait lásd BARTHA 1935, 182–183. o. 108. sz.

*Sohajtozik egy szép nimfa magában...*⁵⁶⁰ szöveggel társul. „A dallam változatait lásd Erk-Böhme: Deutscher Liederhort, II. 644a, c, 910.a sz. alatt. »*Mädchen mit den blauen Augen, komm mit mir*« kezdetű szöveggel közli F.M. Böhme: Volkstümliche Lieder der Deutschen im XVIII. und XIX. Jahrhundert. (1895). 427. sz. Érdekes, hogy Böhme szövegére 1810-nél (röplapokon), dallamára 1839-nél régibb német forrást nem említ, pedig nyilván kellett lennie, hiszen különben a magyar források megelőznék a német eredetét. A Pataki Dallamtár (1789) szövegkezdeté [*Ég kékségű szemű szép szűz*] s más magyar szövegforrások megfelelő versei [...] mind ennek a német szövegnek különböző magyar fordítású változatai.”⁵⁶¹ Csokonai *Szerelmes fogadása*, azaz a költemény korai változata is tulajdonképpen az imént említett német dal imitációjának tekinthető.

Kétszeres verselésű. A nyugat-európai, újmértékes trochaikus lejtésű vers 8-as sorai megfelelnek a 4+4-es osztású ütemhangsúlyos metrikának. A strófák szerkezete egybevág a szapphikus dallamformával: AABc.

Szöveg	Dallam	
8a	a	A
3b	b	
8a	a	A
3b	b	
8c	c	B
8c	c	
3b	b	c

40. Lilla' Búcsúzálogjai

[*Vígasságnak, fájdalomnak, / Szerelemnek embere*]

a) Nagy Sándor: Guitarra való énekes darabok (1835) – 34b-35a, 58. sz.

b) Almási Sámuel: Magyar Dalnok I. (1870 k.) – 15. sz.

Bürger *Molly's Abschied* című versének fordítása 1803-ból, autográf, a Lilla Dalok III. könyvében jelent. Népszerűségét, és énekelt voltát bizonyítja, hogy számos egykorú

⁵⁶⁰ (1813) Kritikai kiadását lásd ÖÉ 244. o. 111. sz.

⁵⁶¹ ÖÉ 564.

másolatán „nóta” felirattal, illetve „ad notam” jelzéssel szerepel. Mindössze két gyűjtemény jegyezett le dallamot is a költemény szövege mellé. Ezek a kötetek bár eltérő, de egymással rokon melódiákat tartalmaznak.

Bár fordítás, a Bürgernél lévő eredeti versformát a sorok szótagszámát tekintve valószínűleg a dallamkövetés miatt nem tartotta meg Csokonai. Az eredeti keresztrímes, 10-es és 9-es trochaikus sorokból álló strófa helyett keresztrímes és trochaikus, de 8-asok és 7-esek váltakozásából építette föl a versszakokat. A kétszeres verselésű költemény sorai a trochaikus lejtés mellett 4+4-es és 4+3-as ütemhangsúlyos osztásúak.

Nagy Sándor a strófák összevonásával egyrészt 8 sorossá tette a LD-ban 4 soros versszakokat, másrészt az ilyentén képzett strófák második felét megismételtetve, hangsúlyosabbá tette a LD páros számú strófáit. A szerkezet így AA_vBA_v helyett $AA_v//:BA_v://$ lett. Almási a LD-nak megfelelően 4 soros szövegstrófákat helyezett a dallam alá.

a) Nagy Sándor

	Szöveg	Dallam	
1.	8a	a	A
	7b	b	
	8a	a	A_v
	7b	b_v	
2.	8c	c	B
	7d	d	
	8c	a	A_v
	7d	b_v	

b) Almási Sámuel

Szöveg	Dallam
8a	a
7b	b
8a	a_v
7b	c

41. Megkövetés

[*Ha haragszol, megkövetlek; / Békélj meg, szép Angyalkám*]

– *Kelemen László-énekeskönyv* (1828) – 69. sz.

1802-ben keletkezett, autográfja elveszett, a Lilla Dalokban jelent meg. Számos kéziratos énekeskönyvben szerepel, rengeteg folklorizálódott variánsa van. A vers tulajdonképpen Metastasio V. kantátájának parafrázisa.

Kétszeres verselésű. A szabad trocheusokban írt keresztrímes 8-as és 7-es sorok 4+4-es, illetve 4+3-as osztású ütemhangsúlyos ritmikába rendeződnek.

Szöveg	Dallam
7a	A
8b	
7a	A _v
8b	

42. [Midón iszom borotskát]

– *Csokonai autográf* – MTAKK K 668, 24a

A vers Csokonai szabad Anakreon fordítása, amit 1801 táján készíthetett a költő, amikor a Gail szerkesztette párizsi Anakreon kiadást megismerte. Az 1802-es ÚK-n kezdősorával fordul elő. Kötetbe nem vette fel, de később átdolgozta, és *A' Búkergető* címmel az Anakreoni Dalokban közölte.

Csokonai lelkendezve írta a párizsi Anakreon kiadásról, hogy a „legfejedelmibb [...] ’s a’ mi több az oda-való legnagyobb Muzsikuskok által [Gosséc, Mehul, le Sueur, Cherubini] a’ Görög Textus Muzsikai Compositióra van véve. Vajha én, Hazánknak olyan Componistájára találhatnék, a’ ki egy Magyar Anákreontismust Muzsikára vévén, vélem, és Magyarimmal közelebbről tudná ’s kívánná éreztetni a’ Görög szabású Rhythmusoknak Mennyei hármóniáját!”⁵⁶² Az autográf tisztázata szerint saját Anakreon fordításait a párizsi mintájára szerette volna kiadni, ezért alkalmazta dallamhoz a készülő szöveget. Mivel a kotta és a

⁵⁶² CSOKONAI: *Jegyzések és Értekezések az Anákreoni Dalokra* (1803) In: *CS/Tanulmányok* 2002, 91.

szöveg is kalligrafikus írással készült, nyilvánvaló, hogy Csokonai ezt a darabot ebben a formában kiadásra készítette elő. A kéziratban, a francia kiadást utánozva, a kotta alatt az eredeti görög szöveg olvasható, a magyar csak ez után következik. A dallam szerzője ezidáig ismeretlen.

A vers az anakreontikáknak megfelelően rímtelen 7-es jambusi sorokból áll, de Csokonai ezt korántsem a szöveghez illő „jambusdallammal” párosította. A választott melódia egyenletes negyedeivel nemcsak „spondaizálta” a költeményt, hanem szinte teljesen megszüntette, eltakarta annak eredetileg metrikus voltát.

Szöveg	Dallam
7	A
7	
7	A
7	
7	B
7	
7	C
7	
7	C
7	

43. Miért ne innánk?

[Igyunk barátim! a' komor / Bú' lángja nem tsatázik]

– **Kiss Dénes: Népdalok 2.** (1844) – 4b, 56. sz.

Első változata 1793-ban, a végleges 1796-ban keletkezhetett. A költő 1795-ös címjegyzékén (EK) „*Miért ne innánk? Dal. Nota*” jelöléssel szerepel, az Mfj-n az *Ódák* között találjuk. Először a Diétai Magyar Múzsában, majd az *Ódák* I. könyvében jelent meg. Igen népszerű bordal volt, így számtalan másolata keletkezett, melyeken a cím helyett legtöbbször csak „*Nota*” feliratot találunk.

A népszerű dallam a népi emlékezetben ivónótaként is sokféle szöveggel megmaradt (Pl. *Elment Szent Péter Rómába...*).⁵⁶³ Az eredetileg német dallam „ritmusváltásáról” így írt Bartha Dénes az ÖÉ (29. számú) jegyzetében: „A német eredetiből fokozatosan megmagyarosodott dallam érdekes példája. Ösmintája az »*Ihren Schäfer zu erwarten*« kezdetű népszerű német rokokó-dal, amely 1772-ben jelent meg: *Almanach der deutschen Muse 1772. évf. 23. l. [...]* Ez mindenütt 6/8 ritmusú, 1 1 3 sorvégző durdallam. A német szöveg magyar fordítása »*Midőn szeretőjét várja, Fillis magát kertben zárja*« szövegkezdettel vált ismertté: e szöveg a Zemplényi-kézirattól kezdve (1775-1785) Tóth Istvánig (1832) megvan számos 1800 előtti és utáni forrásban [...]. A dallamot Horváth Ádám előtt két forrásban leljük fel: a Zemplényi-kéziratban 41. sz. [...], és Dávidné Soltári 7. sz. romlott, torzított feljegyzés. [...] Mindkét feljegyzés ritmizálatlan. Időrendben következik az ÖÉ. 29. változata, amely [...] éppen középen áll a német eredeti 6/8-os és a XIX-XX. századi magyar források 2/4-es olvasása között. Tóth Istvántól kezdve a dallamnak valamennyi magyar változata és feljegyzése [...] a magyarosabbnak érzett 2/4 - ütemben írja a dallamot.”⁵⁶⁴ A dallam korabeli egyéb forrásairól és szövegváltozatairól bővebben lásd BARTHA 1935, 152. sz. (227-229. o.) és ÖÉ 515-516. o.

Az eredendően négy és negyedfeles rímes jambusi soroknak a dallam súlyviszonyai erőteljes 4+4-es, illetve 4+3-as ütemhangsúlyos osztást adnak. A jambusi sorok prozodiája itt már nem a német felütéses dallamok ritmusával esik egybe, hanem a súllyal induló kis éles ritmust „imitálják” azt.

Szöveg	Dallam
8a	A
7b	
8a	A
7b	
8c	B
8c	
7d	C
7d	

⁵⁶³ Népzenei Típusrend: 15039.0/0

⁵⁶⁴ ÖÉ 515–516. o.

44. [Míg elkezdeném Énekem’]

– *Csokonai Vitéz Mihály Poétai Munkái*, 1. kötet (Márton József, 1813)

A *Békaegérhartz* (pontosan: *Batrachomyomachia* vagy *Békaegérhartz Blumauer módja szerént*) I. Pipa-dohányának első strófája 1792-ből. Az EK szerint „Tréfás Epopéja trávesztálva Homér után. *Megigazítani.*” Az eposzparódia 1813-ban a Márton József által Bécsben kiadott *Csokonai Poétai Munkáinak* 2. kötetében jelent meg. Márton a dallammal közreadott első strófának külön címet adott – *Felfoházkodás* –, amit a kéziratos másolók többsége is átvett.

Bár a travesztia nem dallamra készült, a vers dallammal való közreadása mindenképp Csokonai szándékát tükrözi. Mindenesetre Márton József akár Csokonai elképzelése szerint, akár nem, de mindenképp az olvasóközönség tetszésére látta el dallammal az eposzparódiát. Kazinczy így írt erről Helmeczy Mihálynak: „Tegnap Prof. Vályi Nagyt Patakra kísértem. Nála látam a’ Márton által kiadott Csokonai verseinek első Kötetét. — Én a’ kiadást szépnek nem lelem. Márton megmutatá, mit lehet tőle várni. Rendes ember! Az első strophához a’ Békegérharczhoz, mellyet Békaegérharcznak corrigált, még muzsikai compositiót is teve, hogy a’ Mendikás tonusú emberké a’ palaczk mellett énekelhessék.⁵⁶⁵ Bár a kotta alá Márton csak a darab bevezető strófáját illesztette, az olvasót a következő strófára vezetvén (*Ama rettentő sat.*) az egész művet éneklésre ajánlja.

Kétszeres verselésű. A trocheikus lejtésű 8-as és 7-es sorok 4+4-es, illetve 4+3-as ütemhangsúlyos osztást kapnak. Énekléskor az eredetileg rímtelen utolsó szövegsor az ismétlése miatt elveszíti rímtelen jellegét. A szövegstrófa szerkezete itt is egybevág a szapphikus formájú dallam szerkezetével: AAB //:c://

Szöveg	Dallam
8a	A
7b	
8a	A
7b	
8c	B
8c	
7x	c

⁵⁶⁵ Kazinczy – Helmeczy Mihályhoz. Széphalom, 1813. június 3. (In: KAZLEV. 2447. sz.)

45. [Oh szegény Országunk]

Autográf kézírata nem maradt, kiadására radikális németellenessége miatt nem is gondolhatott Csokonai.⁵⁶⁶

A kuruc hagyományokat folytató nóta ritmusában és strófaszerkezetében a Tyukodi és Rákóczi dallamkört idézi. Most a *[Nincs becsületi a katonának]* kezdetű kuruc katonaének dallamával párosítom Csokonai szövegét, mivel szerkezete és ritmusa teljes egészében követi azt. A dallam modern, rekonstruált kiadását lásd SZABOLCSI 1979, 183. és KÖZKÖLTÉSZET 1, 2000, 501.

A 6, 5 és 8 szótagú ütemhangsúlyos sorokból álló költemény sorai a dallam súlyainak megfelelően heterometrikusan tagolódnak.

Szöveg	Dallam
6a	A
5b	
6a	A
5b	
8c	B
5d	
8c	C
5d	

46. Örömversek Professor Budai É'saiás Úrhoz

[III. Ének: „Élj vígan nagy Lélek! Érdemeddel]

Csokonai 1794-ben Budai É'saiás köszöntésére írta a költeményt, „Midőn 1794-ben a' külső országi Akadémiákról mint meghívott Professor [ti. Budai É'saiás] lejött.” Az Alkalmatosságra írt Versekben jelet meg.

⁵⁶⁶ A szöveget Gulyás József 1936-os ItK-beli kiadása után közlöm, ami Puky István azóta elveszett másolatán alapul. (ItK 1936, 95.)

A kantáta három énekből áll. Nótautalása csak a harmadiknak maradt, mely szerint az ének a *Daphnis Hajnalkor* dallamára íródott. Formája teljesen egyezik azzal. Ez a III. Ének a *Hunyadi Ferenchez* írt kantáta kéziratában is megtalálható, de a költő később áthúzta, törölte onnan.

47. Paraszt Dal

[*Ama' fejér nyárfák alatt, / A' part felé*]

– *Mindszenty Dániel: Nemzeti Dalgyűjtemény* (1832) – 4. sz.

1799-ben írta a költő. Az 1802-es ÚK-n „*A' Vityillo. Paraszt Dal. Pastor.*” Eredetileg refrénes szerkezetű volt, de az Ódákban már refrén nélkül jelent meg.⁵⁶⁷ Népszerűsége folytán számos folklorizálódott szövegváltozata keletkezett.

Kettős verselésű. A 8 szótagú szabad jambusi sorokat a dallam felütés nélküli, azaz hangsúlyos kezdete miatt 4+4-es ütemhangsúlyok tagolják, illetve a rövidebb, 4 szótagú sorok jambusai a dallamritmus szinkópájának felelnek meg. A dallam második felének ismétlésével a strófa egyensúlya megbomlik, a versszakok második fele hangsúlyosabb lesz.

Szöveg	Dallam
8x	A
4a	
8x	A _v
4a	
8x	B
4a	
8x	C
4a	

⁵⁶⁷ A refrénnel kapcsolatban Arany János jegyezte meg (először), hogy „a refrain a magyar népnél leginkább dévaj, csipős, gúnyos vagy általában széles jókedvű dalokban fordul elő s ennyiben összejátszik például a franciák víg chansonjával.” ARANY János: *A magyar népdal az irodalomban*. (In: ARANY 1998, 94.)

48. Rózsím' Sírja felett

[Forró Sohajtások - lelkemnek / Elszagatott darabjai]

– **Csokonai Vitéz Mihály Poétai Munkái**, 3. kötet (Márton József, 1813)

Autográf, 1798-ból. A vers a francia Melin de Saint-Gelais egyik madrigáljának szabad fordítása, amivel Eschenburg példatárában találkozott Csokonai. Az ÚK-n mint „Oda” szerepel, az Ódákban jelent meg.

A dallam Verseghy Ferenc [*Amott a' csendes völgy ölében*] kezdetű éneke dallamának az oralításban leegyszerűsödött változata, amelyet I. W. Raphael komponált.⁵⁶⁸

Mivel Csokonai mintája a Verseghytől ismert Raphael dallam volt, a költemény szerkezete és verselése megegyezik Verseghy [*Amott a' csendes völgy ölében*] énekének metrikájával. A dallamnak megfelelően mindkét költemény ötödféles és négyes jambikus lejtésű sorok keresztrímes váltakozásából áll. A szöveg ritmikája olyannyira követi a dallamét, hogy például az 1. és 5. sor kivételével, ahol a felütés miatt tiszta jambusokkal indulnak a sorok, a hangsúlyos kezdésnek megfelelően a sorok első lábai mind jambust helyettesítő spondeusok.

Szöveg	Dallam	
9a	a	A
8b	b	
9a	c	
8b	d	
9c	a	A
8d	b	
9c	c	
8d	d	

49. Siralom

[Gerliczeként nyögdecselek, / Vigasztalást már nem lelek]

a) Tóth István: Áriák és Dallok (1832–1843) – I/119. sz. 65. o. (2/4-es)

⁵⁶⁸ Lásd KERÉNYI György: *Egy Csokonai-vers két dallama*. (ItK 1926, 234–236.)

b) Almási Sámuel: Magyar Dalnok I. (1870 k.) – 53. sz. (3/8-os)

1798-ból, autográf. A költő 1802-es kéziratlajstroma (ÚK) szerint „*Gerlitzeként nyögdétsel, – Oda.*” Bár a Lilla Dalokban *Siralom* címmel jelent meg, a Lilla előtti összevegek „címe” egyszerűen csak *Nota* volt. Három utolsó strófája [*Halavány Hold’ bús világa*] kezdettel a *Cultura* dalbetéteként terjedt.

Dallama ugyanaz, mint a *Tsikóbőrös kulatsé*. Almási Sámuel kivételével mindenki ezt a dallamot, illetve ennek variánsait jegyezte le. Figyelemre méltó, hogy Almási egy 3/8-os érzékeny-klasszikus melódiát párosított a szöveggel, ami ismét a prozódiai játékosságra, vagyis a versben rejlő szimultaneitásra hívja fel a figyelmet. Tóth Istvánnál a páros rímű felező nyolcasok hangsúlyai egybeesnek a dallam fősúlyaival, Almási Sámuel viszont a folyamatosan ismétlődő gagliarda ritmussal (♩♩♩♩) trocheizálja az egyébként 4+4-es osztású ütemhangsúlyos sorokat.

a) Tóth István

Szöveg	Dallam
8a	a
8a	b
8b	c
8b	d

b) Almási Sámuel

Szöveg	Dallam
8a	a
8a	b
8b	c
8b	d
8b	e
8b	f

[*Estve jött a' parantsolat / Viola-szín petsét alatt*]

– **Pannonhalmi Énekeskönyv** (19. század első fele)⁵⁶⁹ – 4a

Összövege, az eredetileg kilencstrófás változat 1792-93-ból származik. Ennek hat strófás rövidítése az Ódák I. könyvében jelent meg. Az énekeskönyvekben mindenütt „*nota*” jelzéssel szerepel. Jellegéből adódóan számos fattyúszöveggel megtoldott folklorizálódott változata keletkezett.

Már első irodalomtörténeteinkben, illetve a Csokonairól szóló első monográfiákban megemlékeztek arról, hogy a „nép ajkán ma is szállinkózó éneket”,⁵⁷⁰ az [*Estve jött a parancsolat*]-ot „az ország majd minden vidékein éneklik”,⁵⁷¹ illetve, hogy „a nép is kitüntette azzal, hogy széltében énekelte”.⁵⁷² A rendkívül népszerű „katonabúcsúztató” éneket egyszerű, népdalokat utánzó strófaszerkezete miatt általában az adott vidéken egy négysoros páros rímű felező 8-asnak megfelelő közismert (ha lehetett, akkor katonabúcsúzó-nóta) dallamra énekelték.

A páros rímű felező nyolcasok hangsúlyai egybeesnek a dallam fősúlyaival.

Szöveg	Dallam
8a	a
8a	b
8b	c
8b	d

51. Szemrehányás

[*Lyánka! míg ingó kegyelmed*]

– **Muzsikális Gyűjtemény** (Bécs, 1803)

Az 1803-as Muzsikális Gyűjtemény második darabja, mely később Lilla nevére átdolgozva a Lilla Dalok III. könyvében jelent meg. A Muzsikális Gyűjteményben ez áll: „II.

⁵⁶⁹ Pannonhalmi Főapátsági Könyvtár BK 2064/2.

⁵⁷⁰ HARASZTI Gyula: *Csokonai Vitéz Mihály*. (Budapest, 1880, 203.)

⁵⁷¹ JÁMBOR Pál: *A magyar irodalom története II.* (Pest, 1864, 135.)

⁵⁷² GALAMB Sándor: *A magyar népdal*. (1907, 19.)

A' Szemrehányás, Egy Dal. (Lásd LILLA, vagy, Az érzékeny dalok. III. kötet. XL. dal.)
A' Muzsikáját készítette STÍPA Ur.” Csokonai tehát a verset egy bizonyos (Mathias) Stípa dallamára írta. Minden forrás ezt a dallamot, illetve ennek folklorizálódott változatát hozza. A kéziratokban az éneklés, illetve a forrás miatt a költemény szövege a Muzsikális Gyűjteményben lévő korábbi változattal terjedt.

A költemény 1797 előtt keletkezhetett. A vers kezdősora fokozatosan alakult át. A Kcsj.-n még „*Laura míg ingó kegyelmed*”, az ÚK-n és a Lilla Dalok első és második tervezetén „*Lyánka! – míg ingó kegyelmed*” szerepel. Végleges változata, a „*Lilla! Míg ingó kegyelmed*” csak a Lilla Dalok harmadik tervezetén alakult ki. A Muzsikális Gyűjteményben még a *Lyánka* kezdetű változat olvasható. Bár az 1802-es ÚK szerint a vers műfaja „*Oda: Jányka, míg ingó Szerelmed*”, a Muzsikális Gyűjteményben „*dalként*” jelent meg.

Kétszeres verselésű. A 6/8-os dallam állandó ♪♪♪ ritmusa tökéletesen egybevág a sorok trocheusi lejtésével, amelyek a zene hangsúlyviszonyaiból adódóan 4+4-es illetve 4+3-as ütemhangsúlyos osztást is kapnak. A Muzsikális Gyűjteményben nyolc soros strófákat a LD-ban négy sorosra tördelte a költő, így a korábban három versszakból álló költemény hat versszakossá vált.

Szöveg	Dallam
8a	A
7b	
8a	A _v
7b	
—	
8c	B
7d	
8c	A _{vv}
7d	

52. Szerelmesdal. A' Tsikó-bőrös Kulatshoz

[*Drága Kintsem, Galambotskám, / Tsikóbőrös Kulatsotskám*]

– **Kiss Dénes: Népdalok 1.** (1844) – 13b, 194. sz.

1802-ben keletkezett, az Ódákban jelent meg. A kéziratos másolatokon szinte mindenütt ott a „*nota*” utalás. Rendkívül népszerű bordal volt, olyannyira, hogy Domby Márton szerint „a’ Magyar Dallba szeretett Francziák” még Párizsban is énekelték.⁵⁷³

A forrásokban háromféle dallammal találkozunk, de a népi emlékezet⁵⁷⁴ és a dallam korabeli elterjedése alapján valószínűsíthetjük, hogy Csokonai a *Csikóbőrös kulacsot* ugyanarra a dallamra írta, mint a *Síralmat* (lásd a 44. szám alatt).

A páros rímű felező 8-asok ütemhangsúlyai egybeesnek a dallam fő hangsúlyaival.

Szöveg	Dallam
8a	a
8a	b
8b	c
8b	d

53. T. T. Professor Budai É’saiás Úrhoz

[*Sóhajtott Göttinga felé a’ Tempe és Helikon*]

1794-ben keletkezett, az *Örömversek* kantátaszerű előadásra szánt párja. A Csokonai hagyatékában található, de nem saját kezű tisztázatú kéziraton ez áll: „Más Versek mellyekkel meg tiszteltetett T. T. Budai É’saiás Professor Úr mikor akadémiákról le-jött az akkori Poetáktól. Csokonai Mihály P[ublius] P[raeceptor] alatt. ad notam *ott hol a patakotska.*”

Szerkezete és verselése megegyezik *A’ feléledtt Pásztoréval*.

54. T. T. Szilágyi Gábor Úr Professorhoz

(*Örvendjél Fébusnak szentelt Tábor...*)

Csokonai 1794-ben írta tanárának, Szilágyi Gábornak a névnapjára ezt a köszöntőt. Címjegyzékeire nem vette fel, mivel valószínűleg nem szánta kiadásra.

⁵⁷³ DOMBY Márton: *Csokonay V. Mihály élete ’s Némely még eddig ki nem adott munkái.* (Pest, 1817, 59.)

⁵⁷⁴ Népzenei Típusrend: 18.203.0/0

Bár nótajelzése nem marad, formája és ritmusa alapján nyilvánvaló, hogy a [*Szép hajnal emeld fel*] dallamára írta a költő. Szerkezete és verselése tehát megegyezik a *Dafnis Hajnalkoréval*.

55. Újesztendei Gondolatok

[*Óh Idő, futós Idő*]

– **Tóth István: *Áriák és Dallok*** (1832–1843) – I/146. sz. (131. o.)

A bölcselő vers Vajda Juliannához szóló újesztendei köszöntés, melyet 1798 elején írhatott a költő. Az 1802-es ÚK-n „*Ujj Esztendei Gondolat. – Oda.*” műfajjelzéssel szerepel, a Lilla Dalokban jelent meg.

Csokonai autográf kéziratán a vers fejszövegében ez áll: „*Ad Schema Horatianum*”, majd idézve vannak Horatius azonos formájú versének kezdősorai (*Non ebur, nec aureum...*). A vers tehát Horatius nyomán hipponacteum vel trochaicum formában íródott, ami tulajdonképpen a trocheusi és jambusi sorok egymásba átfolyó váltakozásából származik. A jambusi sorok ilyenkor ritmikailag közvetlen folytatásai a trocheusiaknak.

A strófák első és harmadik sorai negyedfeles trocheusokból, második és negyedik sorai pedig hatodfeles jambusokból állnak. Szöveg és dallam metrikája csak a trocheusi sorokban esik egybe. A dal második és negyedik sorainak ritmusa a jambikus lejtésű sorok ütemhangsúlyos értelmezhetőségét domborítja ki, és a súlyviszonyoknak megfelelően 4+4+3-ra osztja a 11-es jambusi sorokat. A jambust ebben az esetben nem csak a fősúlyra eső hangindítás, de a trocheust imitáló kis nyújtott ritmus is „megszünteti”. A dal mégsem válik erőltetetté. Inkább a magyar nyelvben rejlő prozódiai játékoságot emeli ki, és az éneklés a szimultaneitást „hallhatóbbá téve” téve megmutatja a különböző verselési rendszerek egymással való kapcsolatát, egymásba való átjátszhatóságát.

Mivel a szöveg a verslábak kiemelését tekintve nem szorosan dallamkövető, eldönthetetlen, hogy Csokonai maga párosította-e ezzel a dallammal a verset, vagy mások tették ezt utólagosan, a költő tudtán kívül, ám, miként az a [*Midőn iszom borotskát*] esetében nyilvánvalóvá vált, Csokonai nemcsak szorosan dallamkövető verseket írt, hanem más verselési rendszerbe helyezve a költeményeket, egy utólagosan választott dallammal akár át is ritmizálta őket.

Szöveg	Dallam
7a	A
11b	B
7a	C
11b	D

56. [Zöld Ferentz, kék Ferentz, T[óth] Ferentz]

– *Tóth Mihály-versgyűjtemény* (1807) – 2b

1794-ből, autográfja elveszett. Ezt a tréfás, parodisztikus alkalmi verset kollégiumi szobatársa, Tóth Ferenc névnapjára írta Csokonai. A dallamot egyetlen kézirat őrizte meg, amit a kritikai kiadás nyomán (III/620.) Gupcsó Ágnes átíratában adunk közre.

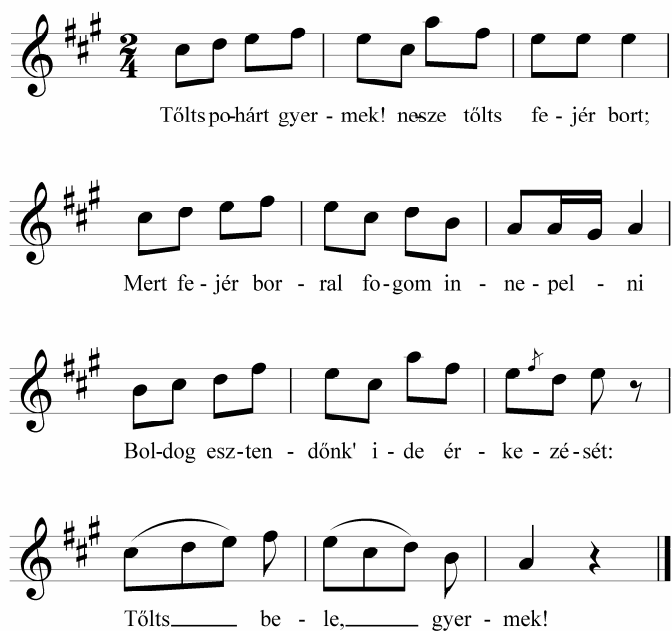
A vers határozatlan hosszúságú sorai valószínűleg a dallamhangok számát követve formálódtak. A végigkomponált dallamra írt vers általában 3-as osztású ütemhangsúlyos sorokból áll, melyekbe a dallam ritmikájától függően trocheusok, spondeusok, pirrichiusok is belejátszanak. Bár a kritikai kiadás három strófára tagolta a költeményt, a nyilvánvalóan nem strófikus verset szöveg és dallam szerkezetének összevetésekor egyetlen egységként kezeltem.

	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 _v

3.	10g	g
	10g	g
	8h	h
	8h	h
	4d+4d	d _v + d _v

KOTTAMELLÉKLETEK

1. A' Békekötésre



Tölts pohárt 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!

2a. A' fekete Pecsét



Gyász Pe - csét - je Ked - ve - sem - nek!
Mít je - len - tesz bú s fe - jem - nek?

Fejtsd ki vég - re, mit ho - zál?
E - lőt c, cz, vagy ha - lál?

Óh E - gek, Ret - te - - gek!

2b. A' fekete Pecsét

Andante

Gyász Pe - csét - je Ked - ve - sem - nek!
Mít je - len - tesz büs fe - jem - nek?

Éjtsd ki vég - re, mit ho - zál?
É - lct cz, vagy ha - lál?

Óh E - gek, Ret - - - te - gek!

3a. A' feléledt 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 - fák közt szen - de - reg

Nyílt - Száts - ká - ja, tsó - ko - llya a' Szűz Li - li - o - mo - kat,

Szedd fel a - zo - kat Szedd³ fel tsen - des - Szel - let
A' szép Tsó - ko - kat S l eng - vén Lau - rám - mel - lett

Súgd meg né - ki, hogy Szám vég - sőt most - le - hel - lett.

3b. 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 - lók közt - szen - de reg,

Nyílt Száts - ká - ja, tsó - ko - llya a' Szűz Li-li-o-mo-kat,

Szedd fel a - zo - kat
A' szép I só - ko - kat

Szedd fel tsen - des Szel - let
'S leng - vén Lau - rám mel - lett

Sűgd meg né - ki, hogy Szám vég-sőt most le - hel - lett

4.1 A' Korán megtisztelt Virtus - I. Ének

Mú-zsák! kik a' hegy' tö - vé-ben, Mú-lat - tok a' zöld Tem-pé-ben,

Jer - tek ví - gan é - ne - ke - lő Lant - tal e - lő.

Kez-dje - tek új__ é - ne-ket, A' most jött Fő - ren - de - ket__

Vé - lek__ tisztel - vén. Óh mi nem hal - lot - tuk még,

Melly mél-tó - sá - gos Vendég Peng__ it - ten__ a'__ hír' nyelvén?
Melly mél-tó - sá - gos Vendég Peng__ it - ten__ a'__ hír' nyelvén?

4.2 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 E - nek.

Él - jen ZI - CSI - VEL, 'S kí - sé - rő - i - vel Él - jen KÁ - ROLY, él - jen!

Mi térd - ha - jol - va Es kéz - tsó - kol - va Mind tisztel - jük mé - llyen,

Azt kí - ván - ja e' Ví - vá - tunk, Me - llyet az Ég - re bo - tsá - 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 Szí - ve Ha - zá - nak Sze - re - te - ti - vel ég.

4.3 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 - lesz - ges - sen ben - nün - ket an - nak sze - re - te - ti - vel. Óh ne ves - sen - el!
 Oh ne ves - sen - el!

Fed - je Pin - du - sun - kat! Nagyságtoknak szentel - jük fel mind - nyá - jun - kat.
 Fed - je Pin - du - sun - kat!

5. 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 - sszon - don re - ád - ta - lál - tam.

E' hely - be' an - da - log - ni jó;
 E' hely - Po - é - tá - nak va - ló.

6. A' Mennyeiek' Karja

Ke - gyes Öz - vegy ve - gyél bú - tsút ke - ser - ved - től,

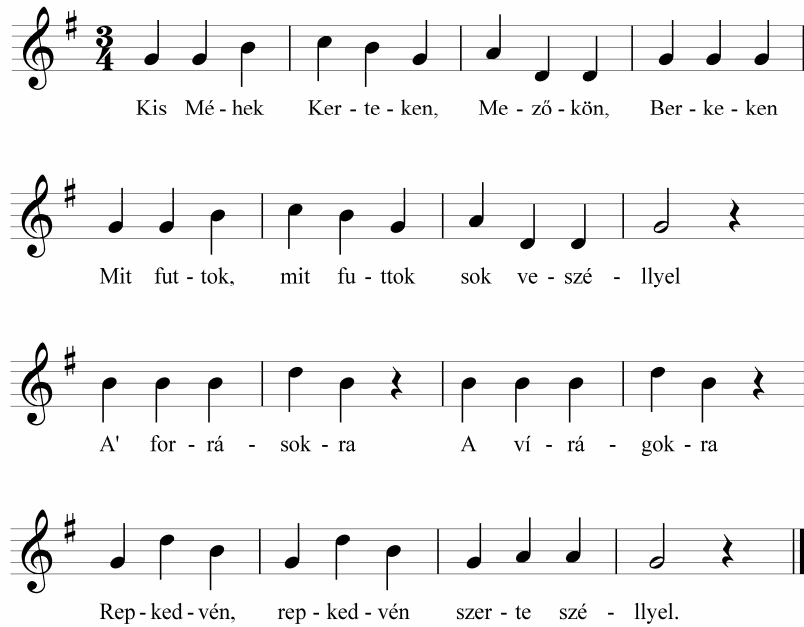
Szűnj meg, óh bús Ger - li - tze - pár! nyö - gé - sed - től.

Ö' a' - menny - nek pit - va - ra kö - rül
A' Di - tsó - ség' tró - nu - sá - ban ül,

Hal - ha - tat - lan - ság kely - hé - nek ö - röm - ned - vét i - ssza:

A' nyo - mo - rúltt föl - di - ek - hez hogy vága - na hát vi - ssza?

7. A' Méhekhez



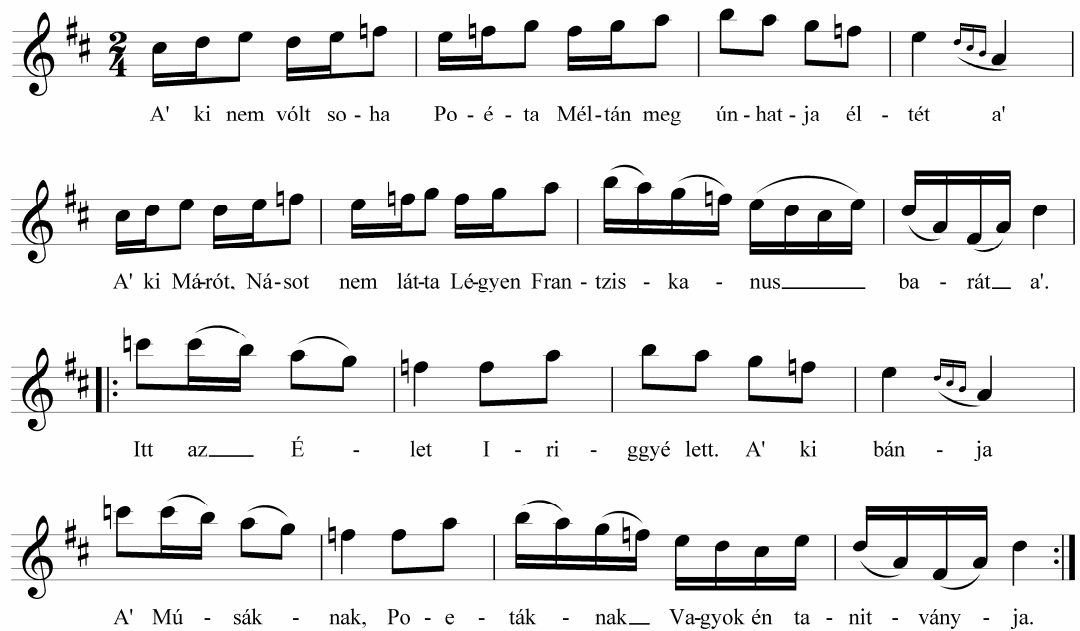
Kis Mé - hek Ker - te - ken, Me - ző - kön, Ber - ke - ken

Mit fut - tok, mit fu - ttok sok ve - szé - llyel

A' for - rá - sok - ra A ví - rá - gok - ra

Rep - ked - vén, rep - ked - vén szer - te szé - llyel.

8.1 [A' ki nem vólt soha Poéta]



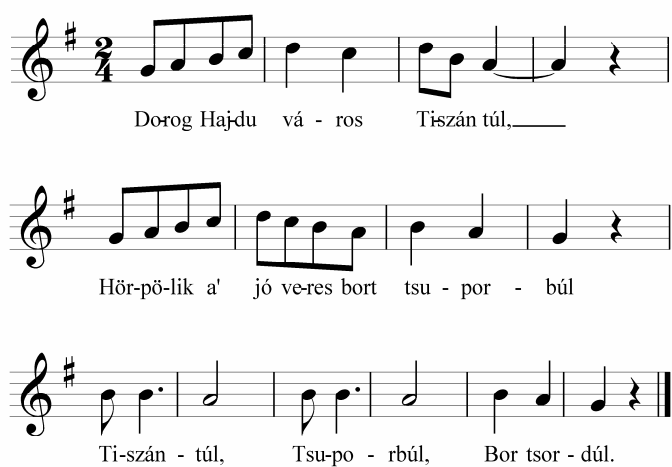
A' ki nem vólt so - ha Po - é - ta Mél - tán meg ún - hat - ja él - tét a'

A' ki Márót, Ná - sot nem lát - ta Lé - gyen 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.

8.2 [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.

9. 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!

Lafsan s folyvást.

Ha mar-ko vet je a' Ta s vafznak, Hi-mes Pil-lan s go! id s vez légy! Még nints Rózsá; s te a ko-pafznak Még
is tso-ko s lá-tá-ra mégy. Mi-ért szállsz a ma-pusz pán.
gok, ra! Hi-szem nem a'-vig ki-ké-let. A-dott még új kantusfa-zok-ra: Át-zól s del
lik ok a'-te-let. A-dott még új kantusfa-zok-ra: Át-zól s del s lik ok a'-te.
Újra elől.

A Choro's orant viallato baruti mereteltől motozette Marton Jozsef, Perken által.

Lafsan's illetőve.

Földi ek-ke-l já s tisz-tá-ki Ta-nemény, Jf-ten de-gnek lát s fű Csál-fa-vak Remény,
Kit te-remt ma-ga-nak A-ból dog-ta-lan, S mint Védangya-lá-nak Bó-ke-l ün-tá-lan!
Simafáddal mit kecségette? Mért-nevetse fel s m Kétes kedvet mért csepegette? Még most is be-lém.
Csak ma radj ma-ga-dnak: Biz-ta-tom va-lál, Hit-tem Szeptá-vad s nak; Még is
megelátlál.

A Choro's orant viallato baruti mereteltől motozette Marton Jozsef, Perken által.

12. A' Tihanyi Ekhóhoz

Óh Ti - han-nak ríj-ja-dó Le - á - nya! Szállj ki szent hegyed kö - zül. Ím, kit

a' sors ed - dig a - nnyit há - nya, Par-tod' el - le - né - be ül. Itt a'

hal - vány Hold-nak fé - nyén Jaj - gat és sír el - pusztúlt re -

mé - nyén Egy ma - gá - nos ár - va szív.

13.1 [A' maradász vagyok én la]

NRO 2. Aria Andante

4

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 Ví - ga - dok haj - ssa

8

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 -

13

gan - zen Land. Weiss mit dem Lo - cken um - zu - gehn und
 gan - zen Land. Ein Netz für Mä - chen möch - te ich ich
 mé - ri már. Tu - dok a' ma - dár tsa - lás - hoz Jol
 mé - ri már. Héj eggy Lyány - há - lot fon - hat - nék; Majd

18

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 - ket mind

lu - stig sein, denn al - le Vö - gel sind ja mein.
 bei mir ein, und al - le Mä - chen wa - ren mein.
 illy ví - däm Mert min - den Mä - dar - ren e - nyim -
 be zár - nám 'S min - den Lyány e - nyim len - ne - ám.

13.2 [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 - ló Szép - ség Mi - llyent egy szem se lá - tott

sehn. Ich fühl' es, ich fühl' es, wie dies Göt - ter - bild mein
még. Er - zem hogy, Er - zem hogy, meny - nye - i Kép Szí -

Herz vem mit neu - er Re - gung - füllt, mein Herz mit
u - jabb moz - gás - ba - lép, Szí - vem u -

neu - er Re - gung - füllt. Dies Et - was kann ich zwar nicht
- jabb moz - gás - ba - lép. Mi - ez meg nem mond - ha - tom

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 -

Lie - be sein? soll die Emp - fin - dung Lie - be sein? Ja,
re - lem tám? Ez az ér - zés - Sze - re - lem tám? Az,

ja, az, die Sze - re - be ist's al - lein, die Lie - be, die
Sze - re - lem, a' biz' - am. Sze - re - lem, a' biz' - am.

Lie - be, re - lem die Sze - re - be lem ist's al - lein.
a' biz' - am.

13.3 [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 resz-kess, ked-ves fi - am! Bölts vagy te jám - bor



wei-se, fromm Ein Jüng-ling so wie du, ver-mag am -
's ár-tat - lan; Illy if - ju leg-job-bann ví - dít - hat -



be - sten, das tief - be-trüb - te Mut - ter - herz zu trö - sten. Zum Lei - den
ná meg Eggý A - nya Szi - vét melly gyász - ba ke - se - reg. Ah Sír - va



bin ich aus - er - ko - ren, denn mei - ne Toch - ter feh - let mir - Durch
kell él - nem Vi - lá - gom; Mert Le - á - nyom nem le - lem fel, El -



sie ging all mein Glück ver - lo - ren, durch sie ging all mein Glück ver -
ve - szett vc - le bol - dog - sa - gom - El - vc - szett vc - le bol - dog -



lo - ren, ein Bö - se-wicht, ein Bö -
sa - gom - Eggý át - ko - zott Eggý át -



- se - wicht ent - floh mit ihr. Noch seh' ich ihr Zit-tern mit
- ko - zott ra - gad - ta el. Möst is lá - tom mint fél, Mi -



ban - gem Er - schüt-tern, ihr ängst - li - ches be - ben, ihr
llyen kí - nok közt él, Lá - tom resz - ke - té - sit, Kí -

13.4 [Jövel be tsak te szép Tubú]

NRO 6. Terzetto

Allegro molto

	MONOSTRATOS		PAMINA	
MONOSTATOS				
PAMINA	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			
PAPAGENO				

4

MONOSTRATOS

PAMINA

Pein! bú! Ver - lo - ren ist dein Le - ben. Der Tod macht mich nicht be - ben; nur mei-ne
bú! El - ted - nek vé - get ve - tek. Ha - lál - tól nem resz - ke - tek, Tsak az a -

9

Mut - ter dau ert nom mich, sie stirbt vor Gram ganz
nyá - mat szá - er nom én Jaj bú - 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 - bänn le - gyenn bi - lints Mér - gem sem - mi - vé

13.5 [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, jó a' Szi - vek-

PAPAGENO

5

PAM.

nicht.
is

PAP.

Die 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 - vünk ked - vet A - mor - ba lel, 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-vünk ked - vet A - mor - ba lel, 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.

14. A' Vig Poéta

Vi - gan töl - tőm é - le - te - met; A bú tu - dom, el nem te - met,

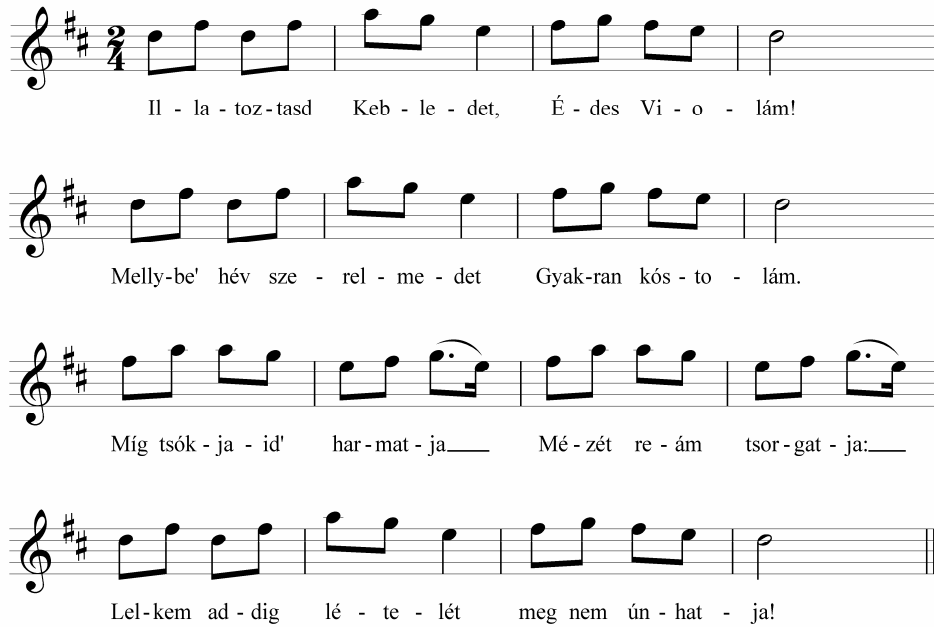
Va - la - mig Mu' - sák ve - le - tek Itt le - he - tek.

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.

15. A' Viola



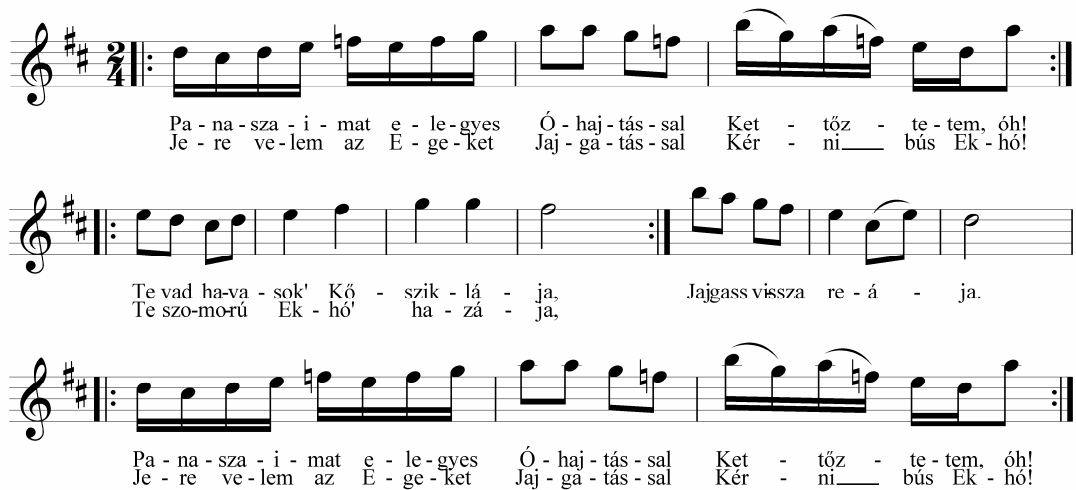
Il - la - toz - tasd Keb - le - det, É - des Vi - o - lám!

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!

16. 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, Jajgass vissza re - á - ja.
 Te szo-morú Ek - hó' ha - zá - ja,

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!

17. 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.

Detailed description: The musical score is written in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of four staves of music. The first staff begins with a tempo marking 'Elevenen' and a triplet of eighth notes. The lyrics are written below the notes. The second staff continues the melody. The third staff features a repeat sign at the beginning. The fourth staff concludes the piece with a double bar line.

18. Az Estvéhez

Csen-des Es-te! légy ta-nú-ja, Mint ke-ser - gek én,
 Szi-ve-met mint vér-zi bú-ja LIL-LA' szép ne - vén.
 Lány ár-nyék-kal Szőjj be en-ge-met, 'S e tá-jék-kal Zengd ke-ser-ve-met.
 Mert csa-lárd az em - be-rek-ben Már a' szív na - gyon.
 Es az ér-zé - ket - le-nek-ben Több ke-gyes va - gyon.

Detailed description: The musical score is written in 3/4 time with a key signature of one flat (Bb). It consists of four staves of music. The lyrics are written below the notes. The first staff begins with a repeat sign. The second staff continues the melody. The third staff features a repeat sign at the beginning. The fourth staff concludes the piece with a double bar line.

19.1 [Szemen nem sír, még is nedves]

Sze - me nem sír, még is ned - ves;

Ké - pe rán - tzos; fo - ga red - ves;

Hor - gas lá - ba ti - tten - to - tten;

So - vány fá - ra e - ggyet lo - tten.

19.2 [Semmi tsak rá tudjak ülni a' Banyára]

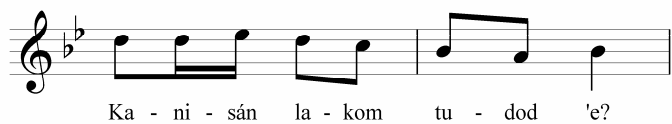
Sem - mi tsak rá tud - jak ül - ni a' Ba - nyá - ra

Ő mag nél - kül fog ki - dül - ni nem - so - ká - ra

Bez - zeg úr lesz ám Tipp - topp És Tipp - topp - né hopp hopp hopp

ak - ko - rá - ra ak - ko - rá - ra.

19.3 [Csurgói Kintsem hallod 'e]



19.4 [Hármát ellétt a' Fürjetske]



Hár-mat el-létt a' Für-jets-ke fű - rén - dén tsip-ke



Oh te tsok gye - re - re nye - nye - nye re - tye - tye



Gyűjj be hoz - zám ro - zsám fe - kűdgy az á - gyam-ba



Ol-doz-gásd meg tséts fű - ző-det kösd a' Dal - má-nyom-ra



Oh te tsok gye - re - re nye - nye - nye re - tye - tye.

19.5 [Oh dugába dültt remények]

Oh du - gá - ba dültt re - mé - nyek!

Oh Le - gé - nyek óh Le - gé - nyek!

Oh Li - pitt - lotty! szí - vem ki - nnya

Go-nosz mind-nyá - ja - tok' tsi - nnya.

19.6 [Oh irtóztató nagy kétség]

Oh ir - tóz - ta - tó nagy kétt - ség!
Pár - kák! lí - dér - tzek! Fu - 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!

19.7 [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?

20. Az utolsó szerentsétlenség

Zo-kog-hat még egy be - tűts - két Be - lö - lem a' fáj - da - lom?__
Éjt-hé-tek még egy kö-nyűts - két U - tán - nad, szép An-gya - lom?__

Bús el - mém raj - tad tú - nő - dik,
Tsak kí - ván, só - hajt, gyöt - ró - dik

É-des foj - tó kép - ze - tek! Mind ez, a' mit te - he - tek.

21. Bakhushoz

Vidoran

É - vo - é! Bak-he, é-ván, é - vo - é!

É - vo - é! Bak - he, töltsd lel - kü - ket__ bé!

Itt van a' zú - zos De-tzem-ber: Bor van é?

Bort i - gyon ma min-den em-ber: É - vo - é!

22. Bácsmegyey' Leveleire

Mérsékelve

Ah, mi - dőn 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!

23. [Bár az Ég búsulva néz is]

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.

24a. Búcsúvétel

Mé - gyek - már. En - gedd meg, ked - ves Kin - csem,

Hogy meg - vá - ló csó - kom' szád - ra hint - sem.

Jaj be fáj - la - lom, Ked - ves An - gya - lom!

Hogy mi - dőn bol - dog - gá kezd - tem len - ni, El kell men - ni.

24b. Búcsúvétel

Mégyek már. En-gedd 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-dön bol-dog - gá kezd-tem len - ni, E kell men - ni.

25. Czindery' sírja felett



Ked-ves test! hát itt szem-lél-lek A' hol-ttak kö-zött
A' kes-keny em-ber-for-má-ba' Mint-hogy meg nem fért:

Be-lő-led a-ma' nagy Lé-lek Már ki köl-tő-zött
E-rc-de-ti ha-zá-já-ba In-nen vi-ssza-tért.

Tó-le meg-foszt-tat-tunk, Tsak sír-ni ma-rad-tunk.

Oh Ha-lál! Hogy va-lál I-llyen ke-gyet-len?

26.1 [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 let-tek, ho-va mentek nem - ze -

tünk - nek ré-gi hi-res ma-gyar Vi-té - zi? Szegénymagyar níp

mi-kor lesz már íp Mert a' sas-nak kör-me kö-zött, kör-me kö-zött

fonnyadminta' Líp Tö-re-díkeny, mint cserip Szeginy magyar níp.

26.2 [Életem máí]

Andante tempo di menuetto

É - le - tem' má - i Ko - mor ó - rá - ji!

Hány e - zer bú - 's á - tok Jö - ve rá - tok.

Fus - sa - tok e - zek - kel A' sok ke - ser - vek - kel,
Jaj sza - ba - dít - sa - tok, Öl - dök - lő bá - na - tok!

Me - llyek - kel az ég Os - to - roz még.
Mert a' kín en - ge - met Sír - ba te - met.

26.3 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.

26.4 [Avagy mágnes keménységét]



A - vagy mág - nes ke-mény-sé - gét Vet - kezd le szü - ved - nek
Ne ẽ - 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 - sön meg - szá - nod Dol - go - dat meg - bá - nod.

27. Dafnis Hajnalkor

Expression



Szép Haj - nal! e - meld fel föl - dünk fe - lett
Bár - sony - ban id - vez - li majd Nap - ke - let



Az e - gek a - latt tün - dök - lö szent fák - lyá - dat;
Az a - ra - nyo - zott fel - hők közt szűz or - tza - dat.



A' Ma - da - rak kon - tsert - je - i tisz - tel - nek már,



Sok fa - te - tőn é - nek - lö Fű - le - mü - le rád vár.



Jer, vedd el fű-nyed-del A' még i-szo - nyú ég-nek gyász ru-há - ját,



Hogy mesz-sze szé-lesz-sze A' mord éj fe - ke - te ho - má - lyát!

28. Egy Bétsi Magyar Gavallér

Be' ked - ves Nap - ja - im rep - des - tek mel - let - tern!
 Mi kor__ még a' már - vány szi - vet__ is meg - vet - tem

Be' vi - dám é - le - tem volt__ ré - gen - ten!
 Egy szóts - kán, egy kur - ta komp - lí - men - ten:

De most__ már ke - rül - nek, lá - tom,__ az o - llyak is.

Kik haj - dan tisz - tel - tek, 's i - mád - tak__ is.

Úgy va - gyon! Kit teg - nap bál - vá - nyolt a' Dá - ma,

Sze - me - it gú - nyol - va há - nnya__ rá__ ma.

29. Eggy kesergő Magyar

Min - den ví-gas-ság tő-lem el - tá-vo-zott, Vé-ge min-den ö-rö-mem -

nek; Szí-vem remény-jében meg tsa - lat-ko-zott, Nín-tsen nyug-ta bús fe-jem -

nek. Vig na-pim! el vesz-te-tek, Nem mú-la-tok vé - le-tek;

Az ö - röm 's a' víg é - let Ke - se - rű ü - röm - mé lett.

30. Egy kétségbe esett Maga Gyilkosa



 Jaj, E - gek! melly szőr - nyű kép - ze - le - tek,
 Oh, lá - tom Tar - ta - rus' méfly ü - re - gét,



 Me - llye - ket el - mém - ben hem - pely - ge - tek,
 A' fel - jött Ár - 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 le - 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 Ij - jesz - tő Tsa - ri van ben - nem!
 Tsak né - kem kell még lát - nom ezt a' nagy bűnt.



 Óh, jól - té - vő Ha - lál! Ki bor - zasz - tóm va - lál, Jer, ka - rom' e - me - lem!



 Itt a' meg - szenteltt Kés, 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.

31. Egy vén fának árnyékában régen szenvedő Rózsafa

Halkal



Gyen - ge ró - zsa - bo - kor__ ke - se - reg bú - vá - ban



Egy pod - vas__ vén fá - nak hi - deg ár - nyé - ká - ban.

32. [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 vi -



nak kar - ja - in Kárt__ az__ i - rigy__



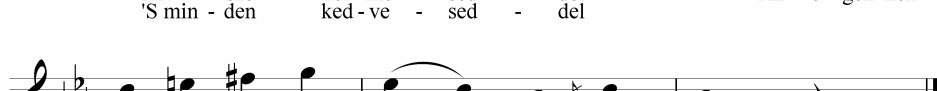
dám nap - ja - in nyelv__ sze - ren - tséd - nek so - ha ne te - gyen



Ól - tal - mad__ le - gyen
A'__ Si - on__ he - gyen

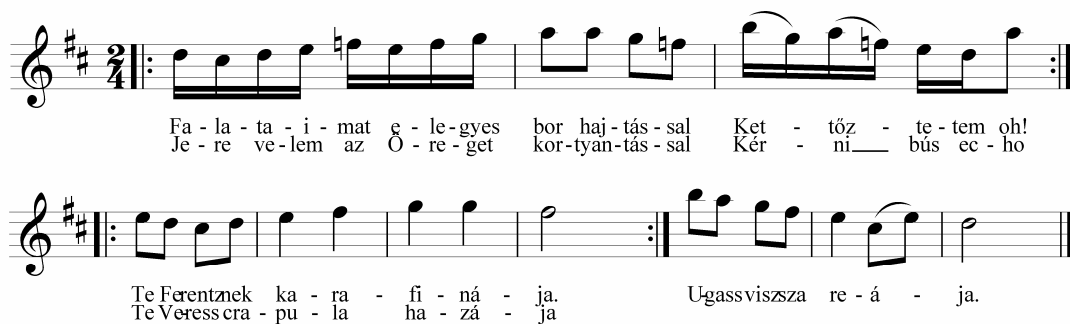


Hív - sze - rel - me - sed - del Az e - gek - nek
'S min - den ked - ve - sed - del



ál - dá - sa - it bő - ven vedd el.

33. [Falataimat elegyes bor hajtással]



Fa - la - ta - i - mat ős - le - gyes bor haj - tás - sal Ket - tőz - te - tem oh!
 Je - re - ve - lem az Ő - re - get kor - tyan - tás - sal Kér - ni - bús ec - ho

Te Ferentznek ka - ra - fi - ná - ja. Ugassviszsa re - á - ja.
 Te Veressra - pu - la ha - zá - ja

34a. 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 - lye - den meg - asz - nak,

El - vesz - te - ket ne bánd.

34b. 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 - git 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.

35. Habozás

Affettuoso

1. Itt hagy - nám__ én ezt__ a'__ Vá - rost__ ha__ le - het - ne,
Ha en - ge - met az__ én__ LIL - LAM__

2. nem sze-ret - ne. Ö-röm - mel meg - vál-nék tő-led, ko-mor__ vá - ros,
Ha me - né-sem az ö - vé-vel__

1. len-ne pá - ros. De melly é - des ö - röm - től__ kell__ meg - fosz - tat - nom,
Ha nem__ le - het szép hí - vem - mel__

2. itt mú-lat - nom, Ha É - szak-ra la-kik már Ő, én meg'__ Dél - re,
Ha csó - ko-kat raggat-nom kell__

2. csaklevél - re. Óh i - szo-nyú Búcsúvé - tel, Mellyegy ál - dott szívólvét el!

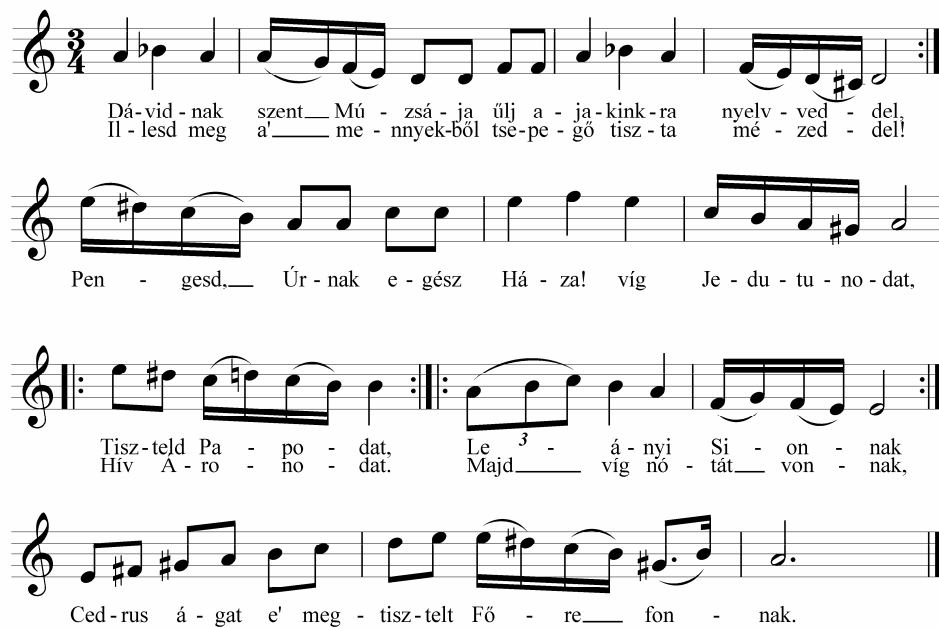
36. Hívása a' Múzsának

Jer, kit mér-ges gon-dok rág-nak, Jer a' zöld Tem - pé - re,
 Ez ár - tat - lan mú - lat - ság - nak Éb - resz - tű 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' Grátzi-ák' sá-to-rá-ban Ví-ga-doz-ván Ná - zó - val.

37.1 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 Né-ped 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!

37.2a Hunyadi Ferentzhez - II/a Ének



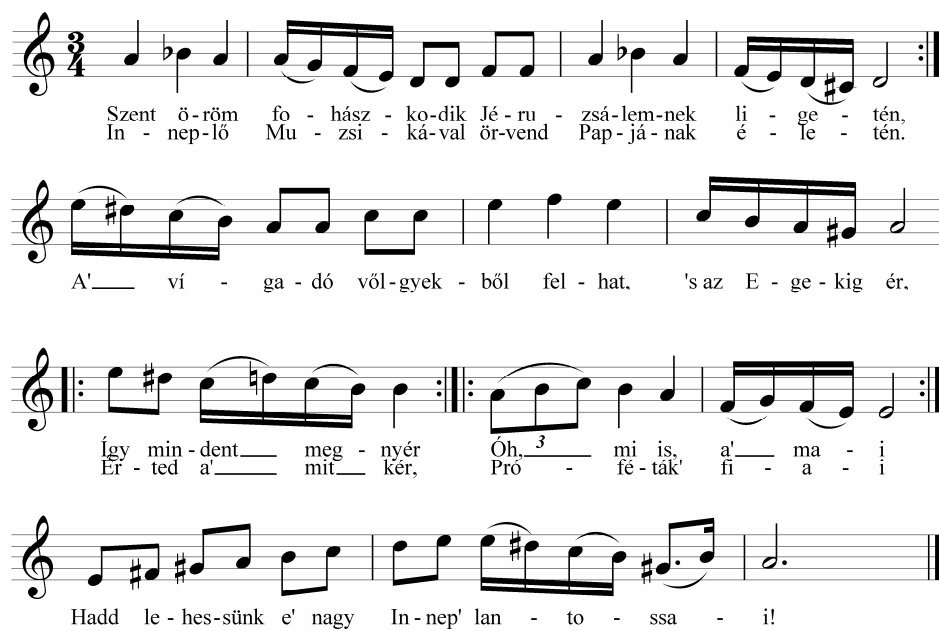
Dá-vid - nak szent Mú - zsá - ja ülj a - ja - kink - ra nyelv - ved - del,
Il - lesd meg a' me - nnyek-ből tse-pe - gő tisz - ta mé - zed - del!

Pen - gesd, Úr - nak e - gész Há - za! víg Je - du - tu - no - dat,

Tisz - teld Pa - po - dat, Le - 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.

37.2b 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' ví - ga - dó vől-gyek -ből fel - hat, 's az E - ge - kig ér,

Így min - dent meg - nyér Óh, mi is, a' ma - i,
Er - ted a' mit kér, Pró - fé - ták' fi - a - i

Hadd le - hes-sünk e' nagy In - nep' lan - to - ssa - i!

37.3 Hunyadi Ferentzhez - III. Ének



Vi - gadj szűz He - li - kon! tser - ge - dez - zen
Vig - nő - tát ket - tőz - ve zen - ge - dez - zen

A' he - gyek a - latt zu - ho - gó szent für - rá - sod,
Hu - nya - di' ne - vén ör - ven - dő ek - ho - zá - sod.

Szent He - gye - ink' Mú - zsá - i Ne - vét hír - det - ték

'S azt az ö - 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.

37.4 Hunyadi Ferentzhez - IV. Ének

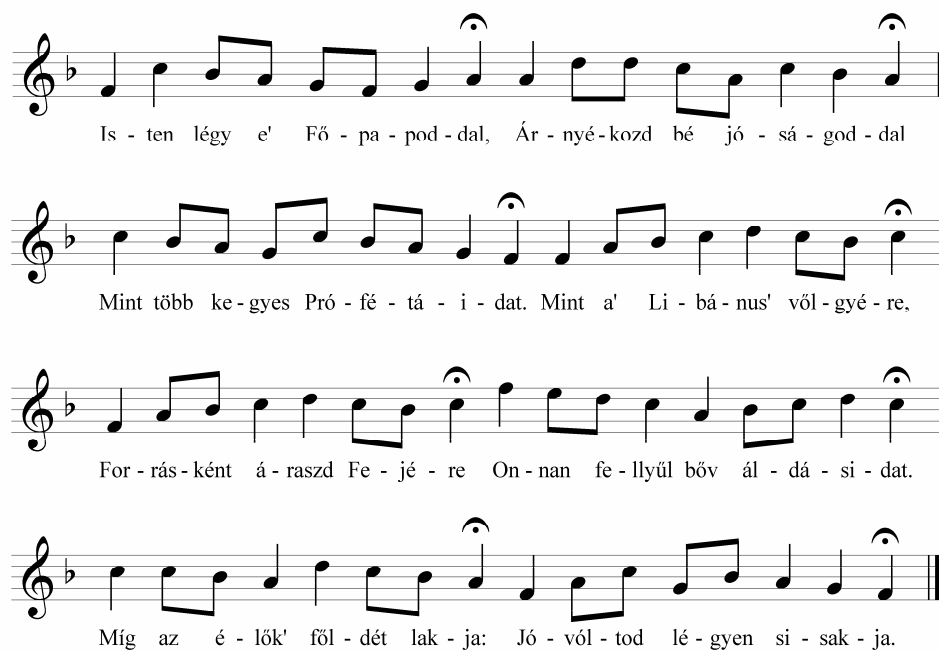


Ha - va - la - ha le - foly az a' gyá - szos ó - ra, Mely - ben — ma - ga, óh!
 Ma - ga Hu - nya - di mē - gyen a' ko - por - só - ra, Oh — ke - ser - ves szó!

Ha - lá - lát a' né - pek si - rat - ják Rózsákkal bé - hul - lat - ják,
 Gyászalmát kő - nnyek - kel áz - tat - ják

Ma - ga zo - kog az e - ge - kig ó - haj - to - zó Jaj - jal — az Ek - hó.

37.5 Hunyadi Ferentzhez - V. Ének



Is - ten légy e' Fő - pa - pod - dal, Ár - nyé - kozd bé jó - sa - god - dal

Mint több ke - gyes Pró - fé - tá - i - dat. Mint a' Li - bá - nus' vől - gyé - re,

For - rás - ként á - raszd Fe - jé - re On - nan fe - llyül bőv ál - dá - si - dat.

Míg az é - lõk' föl - dét lak - ja: Jó - vól - tod lé - gyen si - sak - ja.

38. Jövendölés az első Oskoláról, A ' Somogyban

Andantino

Hát Mú - zsák - nak szen - teltt 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 - szá - gi Pa - raszt?
 ter - mett A' So

Is - te - nem! Sen - ki sem Vette ész-be, Hogy e' részbe'

Ár - va még So - mogy!

39. Két Szerető' dalja

Amoroso

É - ne - kel - jünk Cip - ri - á - nak, Drá - ga Kints!
 Mert ez É - let' - a - sszo - nyá - nak Pár - ja nints.

Ró - zsa nyíl en - nek nyo - má - ban, Bár - sony en - nek

bir - to - ká - bann A' bi - lints.

40a. Lilla' Búcsúzálogjai

Víg - gas - ság-nak, fáj-da-lom - nak, Sze-re - lem-nek em - be -
 re, Is - ten - hoz-zád! Bá-na-tom - nak Súly - la en-gem' le - ve -
 re. Is-ten-hoz-zád! ah, szí-ved-ben Zeng-jen bú-tsú-vé-te-lem, —
 — Ak - kor is, ha hív ö-led - ben Többé nyugom' nem — le - lem.

40b. Lilla' Búcsúzálogjai

Csendesen

Víg-gas - ság-nak, fáj - da - lom - nak, Sze-re - lem-nek em-be - re, Is-ten-
 hoz-zád! Bá - na - tom - nak Súly - la en-gem' le - ve - re.

41. Megkövetés

Ha ha - rag-szol, megkö - vet-lek; Békélj meg, szép An-gyal - kám! Csak azt__

mond-tam hogy SZE - RET-LEK, 'S e' szó - ért ha - rag - szol rám?

42. [Midőn iszom borotskát]

Mi - dőn i - szom bo-rotskát, A - lusz - nak ag - go-daknim.
Mit né-kem ak - kor a' bú? A' gond - ra is mi gondom?

Bú-sul - jak is, ki mú - lok. Miért 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.

43. 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' sző - lõ - ge - rezd' Le - vé - vel õb - lõ - det fe - reszd.
 Ví - gadj, õ - tsém! ma - hol - nap Zsák - já - ba dug - hat a' pap.

44. [Míg elkezdeném Énekem']

Elevenen

Míg el - kez - de - ném__ É - ne - kem': In - stá - lom a' Mú - zsá - mat,
 Pin - du - sí - do - há - nnyal__ Ne - kem Tõl - tse meg a' Pí - 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.

45. [Oh szegény Országunk]



Oh sze-gény Or - szá - gunk Óh sze-gény Ha - zánk!



El mult sza - bad - szá - gunk, Nya-kun-kon a' Hám.



Ho - vá le-gyünk? Jaj! mit té-gyünk? Csúf a' ra - bo - ta.



Olly Or-szág-ba mért nem mé-gyünk? Hol nincs Des - po - ta.

46. Örömversek Professor Budai É'saiás Úrhoz

Élj ví - gan nagy Lé - lek! ér - de - med - del
Jár - jon a' di - tső - sség nagy ne - ved - del

A - nya - i ke - zén a' tsen - des böl - dog - ság - nak.
Sze - ge - le - te - in min - de - nütt a' ví - lág - nak,

Szállj az e - gek' tsil - lag - ji - ra az Hó - nor - ral.

Állj i - de a' nagy lel - kek' ka - pu - i - ba sor - ral.

Majd a' hír A' mélyl sír' Om - lá - sa - i közt ér - de - med' meg - tart - ja

Kö - nnyek - kel, 'S é - nek - kel Há - lál - ja Du - na' Ti - sza' part - ja!

47. Paraszt Dal

Moderato

A - ma' fe - jér___ nyár-fák a - latt, A' part fe - lé,
 Sű - rű 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 - tyl - ló, ab - ba' nyög A' szép Ka - tó.

48. 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,
 Itt leng - je - tek,___ hol___ Ked - ve - sem - nek
 És lel - kem' e'___ di___ tsó___ he - lyek - be'
 Nyú-gosz-nak ál - dott___ ham - va - i,
 Vár - já - tok meg:___ mert___ meg - ha - lok.

49a. Siralom

Keseregve

Ger - li - cze - ként nyög - dé - cse - 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.

49b. Siralom

Ger-li-cze - ként nyög - dé - cse - 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.

50. 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 - szí éjt - sza - kán

Zör - get - tek Jan - tsim' ab - la - kán.

2. Frisetskén. SZEMREHÁNYÁS.

Lánka! míg in, gó kegyelmel Tiszta szí vemhez ha e jolt, 'Sal - va tar, tott szép szerelmed: Baldo, gabb ná e lam ki volt: Jajde bezzeg

el fu, tanak Régi kedves napján, Búrra, haj, ra vál e tozának Biztató szép ál mai m.

2.

Érzem: a' leányi elme
Nyári lényékként kereng,
Hagyha más Nyalók' szerelme,
Mint Zefír körülte leng.
Néked is, szép Rózsaszálam,
Széd 's szemed tagadja bár,
Kedvesebb kezd lenni nálam.
Egy enyelgő Lepke már.

3.

Karja könnyű, eső kja édes
Ah, ne hídgy, bizony megejt,
Máshoz áll el a' negédes
Őszveesűfol, 's elfelejt.
Én pedig mintsem szavamban
Tégedet esűfoljalak,
Szánlak inkább és magamban
Megbocsátok, Gyöngyalak!

52. Szerlemdal. A' Tsikó-bőrös Kulatshoz

Drá - ga Kín - tsem, Ga - lam - bots - kám,

Tsi - kó - bő - rös Ku - la - tsots - kám!

Ér - tted ha - lok, ér - tted é - lek, _____

Száz Le - á - nyért nem tse - rél - lek.

The musical score is written on four staves in G minor (three flats) and 2/4 time. The first staff contains the melody for 'Drá - ga Kín - tsem, Ga - lam - bots - kám,'. The second staff continues with 'Tsi - kó - bő - rös Ku - la - tsots - kám!'. The third staff has 'Ér - tted ha - lok, ér - tted é - lek,' with a long horizontal line indicating a sustained note. The fourth staff concludes with 'Száz Le - á - nyért nem tse - rél - lek.' and ends with a double bar line.

53. T. T. Professor Budai É'saiás Úrhoz

Só - haj - tott Göt - tin - ga - fe - lé - a' - Tem - pe
Bús - Ec - hó ült - ed - jü - kén, - vi - ssza ec - hó - zott

és He - li - kon, Pen - gett - a' - szűz -
a' má - si - kon.

Mú - zsák se - re - gé - ben Bu - da - i ne - ve.

Kit - e - le - ve,
Dí - szé - vé - te - ve

A - pol - ló, Pal - lás - sal S em - le - get - vén
Mu - lat - ván egy - más - sal

é - des e - pedt vá - gyó - dás - sal.

54. T. T. Szilágyi Gábor Úr Professorhoz

Ör - vend - jél Fé - bus - nak szen - telt Tá - bor
 Mél - tó tisz - te - let - re hív - ma Gá - bor

A' he - gyek a - latt pen - gesd vig é - ne - ke - det
 Ne - ve ő - rö - mén ma - ga - hoz vár té - ge - det

Szent Li - ge - tek ec - ház - za - tok é - ne - kek - kel

Vig ő - rö - mét ket - tűz - vén He - li - con e - zek - kel

Min - de - nek Té - gye - nek Mély tisz - te - tet Gá - bor nagy ne - vé - nek

Mely - nek el Jöt - té - vel Út nyi - la te - lyes ő - rö - mé - nek.

55. Újesztendei Gondolatok

Largho

Óh I - dő, fu - tós I - dő! Esz - ten - de - ink sas - szár - nya - don re - pül - nek;

Vi - ssza hoz - zánk eggy se' jó, Mind a' se - tét Ka - ósz' ő - lé - be dül - nek.

56. [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' Cötzét.
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! Sti-vát ad-jon né-ki Ba-yer.



O-da Ca-ti-li-na Mi-lo Hal-le-lu-ja Hal-le-lu-ja.

BIBLIOGRÁFIA ÉS RÖVIDÍTÉSJEGYZÉK

- AMADE 2004 – *Amade László versei*. (RMKT XVIII. század VII.) S. a. r. SCHILLER Erzsébet és AJKAY Alinka, Balassi Kiadó, Bp.
- ARANY János 1998 – *Tanulmányok és kritikák*. Válogatta, szerkesztette, az utószót és a jegyzeteket írta S. VARGA Pál, Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen.
- ÁNYOS 1984 – *Ányos Pál válogatott művei*. Válogatta, a szöveget gondozta, a bevezető tanulmányt és a jegyzeteket írta LÖKÖS István, Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp.
- BAHTYIN, Mihail 2002 – *Francois Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*. Osiris, Bp.
- BARNA István 1977 – *Örök muzsika*. (Zenetörténeti olvasmányok) Összeállította és jegyzetekkel ellátta BARNA István, második kiadás, Zeneműkiadó, Bp.
- BARSI Ernő–SZABÓ Ernő 1984 – *A pataki kollégium zenei krónikája*. Zeneműkiadó, Bp.
- BARTHA Dénes 1935 – *A XVIII. század magyar dallamai*. MTA, Bp.
- BATSÁNYI 1808 – *Batsányi János előszava kiadásra szánt verseihez*. In: MVSZ I. 1999, 370–381.
- BATSÁNYI 1820 – *Batsányi János írása A Nemzeti Nyelvről s Poézisről*. In: MVSZ I. 1999, 416–417.
- BATSÁNYI 1823 – *Batsányi János kísérő tanulmánya Faludi Ferenc verseihez*. In: MVSZ I. 1999, 430–440.
- BATSÁNYI 1865 – *Batsányi János költeményei, válogatott prózai írásaival egyetemben*. S. a. r. TOLDY Ferenc, Pest
- BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb 1750/1999 – *Esztétika*. Fordította BONYHAI Gábor, Atlantisz Könyvkiadó, Bp., 1999
- BÁRDOS Kornél 2007 – *Győr zenéje a 17-18. században*. A művek tematikus jegyzékét összeállította VAVRINECZ Veronika, Akadémiai Kiadó, Bp.
- BERZSENYI 1999 – *Berzsenyi Dániel művei*. A szöveggondozás, az utószó és a jegyzetek OROSZ László munkája, Osiris Kiadó
- CS/Feljegyzések 2002 – *Csokonai Vitéz Mihály összes művei. Feljegyzések*. S. a. r. és a jegyzeteket írta BORBÉLY Szilárd, DEBRECZENI Attila, OROSZ Beáta, SZÉP Beáta, Akadémiai Kiadó, Bp.
- CS/Költemények 2 – *Csokonai Vitéz Mihály összes művei. Költemények 2 (1791–1793)*. (S. a. r. a bevezető tanulmányt és a jegyzeteket írta SZILÁGYI Ferenc, Akadémiai Kiadó, Bp., 1988

- CS/Költemények 3 – Csokonai Vitéz Mihály összes művei. *Költemények 3 (1794–1769)*. (S. a. r. a bevezető tanulmányt és a jegyzeteket írta SZILÁGYI Ferenc, Akadémiai Kiadó, Bp., 1992
- CS/Költemények 4 – Csokonai Vitéz Mihály összes művei. *Költemények 4 (1797–1799)*. 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*. S. a. r. és a jegyzeteket írta DEBRECZENI Attila. Akadémiai Kiadó, Bp.
- CS/Színművek 2 – Csokonai Vitéz Mihály összes művei. *Színművek 2. (1795-1799)* S. a. r. és a jegyzeteket írta PUKÁNSZKYNÉ Kádár Jolán, Akadémiai Kiadó, Bp., 1978
- CS/Tanulmányok 2002 – Csokonai Vitéz Mihály összes művei. *Tanulmányok*. S. a. r. BORBÉLY Szilárd, DEBRECZENI Attila, OROSZ Beáta, Akadémiai Kiadó, Bp.
- CSOBÓ Péter György 2004 – *Zene és szó*. Zeneesztétikai szöveggyűjtemény. Szerkesztette Csobó Péter György, Nyíregyháza
- CSOMASZ TÓTH Kálmán 1967 – *A humanista metrikus dallamok Magyarországon*. Akadémiai Kiadó, Bp.
- DAHLHAUS, Carl 2004 – *Az abszolút zene eszméje*. Fordította ZOLTAI Dénes, Typotex Kiadó
- DEMETER Júlia – PITÉR Márta Zsuzsanna 2005 – „Jöszte Poétának”. *Egy ismeretlen Csokonai-versgyűjtemény*. Argumentum Kiadó, Bp.
- EK – *Első katalógus*. Csokonai kiadásra szánt munkáinak 1795-ben összeállított autográf címjegyzéke, az MTAKK-ban. Jelzete K 679/II, 27a–30b. Részletes leírását ld. CSOKONAI: *Költemények 1 (1785-1790)* (S. a. r., a jegyzeteket és a bevezető tanulmányokat írta SZILÁGYI Ferenc, Bp., 1975, 208–214.)
- ELEK István 1937 – *Csokonai versművészete*. Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, Bp.
- EÖSZE László 1960 – *Az opera útja*. Zeneműkiadó Vállalat, Bp.
- FALUDI 1985 – *Faludi Ferenc: Fortuna szekerén okossan ülj*. (Versek. Téli éjszakák.) Válogatta, a szöveget gondozta, a bevezető tanulmányt és az utószót írta VARGHA Balázs, Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp.
- FÖLDI 1787 – *Földi János levelei a magyar versekről a Magyar Músa 1787-es évfolyamában*. In: MVSZ I. 1999, 177–187.
- FÖLDI 1790 – *Földi János kéziratos könyve a versírásról*. In: MVSZ. I. 1999, 269-308.
- FRIEDLAENDER, Max 1970 – *Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert*. New York (Zweiter unveränderter reprografischer Nachdruck der Ausgabe, Stuttgart und Berlin, 1902)
- GÁLOS Rezső 1932 – *A magyar műdal kezdete a XVIII. században*. ItK 1932, 354–375.

- GÁTI István 1802/1987 – *A' kótából való klavirozás mesretisége*, melyet készített az abban gyönyörködők kedvéért, Gáti István. Buda. Reprint kiadását SEBESTYÉN Lajos gondozta, Zeneműkiadó Vállalat, 1987.
- HÁSZ-FEHÉR Katalin 2000 – *Elkülönülő és közösségi irodalmi programok a 19. század első felében*. Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen
- HORÁNYI Mátyás 1959 – *Eszterházi vigasságok*. Budapest
- HORVÁTH Ádám 1787 – *Horváth Ádám levelei: vita Földi Jánossal a magyar versszerzésről*. In: MVSZ. I. 1999, 188–200.
- HORVÁTH Ádám 1794 – *Horváth Ádám verstani tárgyú levele Csokonainak*. In: MVSZ I. 1999, 327–331.
- HORVÁTH Ádám 1814 – *Horváth Ádám kéziratban maradt előszava Magyar Arion című versgyűjteményéhez*. In: MVSZ I. 393–404.
- HORVÁTH János 2004 – *Horváth János verstani munkái*. Szerkesztette KOROMPAY H. János, KOROMPAY Klára. Utószó és tárgymutató KECSKÉS András, Osiris Kiadó, Bp.
- KAZLEV. – *Kazinczy Ferenc levelezése*. Közzétette VÁCZY János. Akadémiai Kiadó, Bp., 1890–1960, I–XXIII. kötet
- KAZINCZY Ferenc 1815 – *Kazinczy Ferenc tanulmánya a négyféle magyar verselésről*. In: MVSZ I. 1999, 407–408.
- KAZINCZY Ferenc 1979 – *Versek, műfordítások, széppróza, tanulmányok I-II*. A válogatás, a szöveggondozás és a jegyzetek SZAUDER Mária munkája, Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp.
- KAZINCZY Ferenc 1998 – *Kazinczy Ferenc összes költeményei*. (RMKT XVIII. század. II.) S. a. r. GERGYE László, Balassi Kiadó, Bp.
- KAZINCZY Ferenc 2000 – *Fogságom naplója*. S. a. r. SZILÁGYI Márton, Osiris Kiadó, Bp.
- Kcsj. – *Kéziratcsomók jegyzékei*. Csokonai kéziratcsomóinak autográf jegyzékei az MTAKK-ban (K 679/II, 31a–33b).
- KECSKÉS András 1991 – *A magyar verselméleti gondolkodás története (A kezdetektől 1898-ig)*. Akadémiai Kiadó, Bp.
- KENYERES Ágnes 1964 – *A kegyes olvasóhoz!* Előszavak és utószavak válogatott gyűjteménye. Összeállította KENYERES Ágnes, Gondolat Kiadó
- KODÁLY Zoltán–GYULAI Ágost 1952 – *Arany János népdalgyűjteménye*. Közzéteszi KODÁLY Zoltán és GYULAI Ágost, Akadémiai Kiadó, Bp.
- KOMLÓS Katalin 2005 – *Fortepianók és zenéjük (Németország, Ausztria és Anglia, 1760-1800)*. Gondolat Kiadó, Bp.
- KÖZKÖLTÉSZET 1, 2000 – *Közköltészet I. Mulattatók*. (RMKT XVIII. század IV.) S. a. r. KÜLLÖS Imola, munkatárs CSÖRSZ Rumen István, Balassi Kiadó, Bp.

- KÖZKÖLTÉSZET 2, 2006 – *Közköltészet 2. Társasági és lakodalmi költészet.* (RMKT XVIII. század VIII.) S. a. r. CSÖRSZ Rumen István, KÜLLÖS Imola, Universitas Kiadó, Bp.
- KRESKAY Imre 1788 – *Magyar Ódák avagy Énekek.* OSZK Quart. Hung. 2197. (autográf kézirat)
- LD – *Lilla.* Érzékeny Dalok III. könyvben. Csokonai Vitéz Mihály által. Nagy-Várad, 1805
- 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.
- MAGYAR MUSEUM I. 2004 – *Magyar Museum I.* Szöveg. (Első folyóirataink) S. a. r. DEBRECZENI Attila, Kossuth Egyetemi Kiadó, Debrecen
- MÁDL Antal 1968 – *A német felvilágosodás.* (Európai Antológia. A német klasszika.) Összeállította, az előszót és a jegyzeteket írta MÁDL Antal, Bp.
- MÁRTON József, 1813 — *Csokonai Vitéz Mihály Poétai Munkái*, 1-4. kötet – I. kötet: Békaegérhartz. Dorottya. II. kötet: Anakreoni Dalok. A' Tavasz. III. kötet: Lilla. Ódák. IV. kötet: Diétai Magyar Múza. Alkalmatosságokra írt versek. Bécs
- MÁRTON József 1816 – *Csokonai Vitéz Mihály nevezetesebb Poétai Munkái.* Bécs
- MÁTRAY Gábor 1828/1984 – *A Muzsikának Közöséges Története és egyéb írások.* Válogatta, s. a. r., a jegyzeteket írta GÁBRY György, Magvető Kiadó, Bp., 1984
- MEZEI Márta 1974 – *Felvilágosodás kori líránk Csokonai előtt.* Akadémiai Kiadó, Bp.
- Mfj. – Csokonai műfajok szerint összeállított autográf címjegyzéke az MTAKK-ban. Jelzete K 672/II, 17a. (I. m. 231–236.)
- MOLNÁR Antal 1955 – *Nyugatis magyar dallamok a XVIII. század végén és a XIX. század első felében.* In: *Zenatudományi Tanulmányok IV.* A magyar zene történetéből. Szerk.: SZABOLCSI Bence és BARTHA Dénes. Akadémiai Kiadó, Bp.
- MTAKK – A Magyar Tudományos Akadémia Könyvtárának Kézirattára.
- MVSZ I. 1999 – *Magyar verstani szöveggyűjtemény I., Hagyományörzés és hagyományteremtés a versújítás korában (1760–1840).* Szerkesztette KECSKÉS András–VILCSEK Béla, Nemzeti Tankönyvkiadó, Bp.
- NÉGYESY László 1892 – *A mértékes magyar verselés története: A klasszikai és nyugat-európai versformák irodalmunkban.* Kisfaludy–Társaság, Bp.
- NÉMETH Amadé 1987 – *A magyar opera története a kezdetektől az Operaház megnyitásáig.* Zeneműkiadó, Bp.
- OROSZ László 1980 – *A magyar verstani eszmélkedés kezdetei.* Akadémiai Kiadó, Bp.
- OSZK – Országos Széchenyi Könyvtár

- ÖÉ – *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 Géza 1970 – *A XVII. Század énekelt dallamai.* Régi Magyar Dallamok Tára II. Akadémiai Kiadó, Bp.
- PUKÁNSZKYNÉ Kádár Jolán 1956 – *A drámaíró Csokonai.* (Irodalomtörténeti Füzetek 5.) Akadémiai Kiadó, Bp.
- RÁJNIS 1773 – *Rájnis József előszava A magyar Helikonra vezérlő kalauz című könyvéhez.* In: MVSZ I. 1999, 28–32.
- RÉVAI 1781 – *Révai Miklós kéziratban maradt tanulmánya a versszerzés két különböző módjáról.* In: MVSZ I. 1999, 105–123.
- RÉVAI 1792 – *Révai Miklós kéziratban maradt előszava Szerelem Nyájaskodási című verseskötetéhez.* In: MVSZ. I. 1999, 316–321.
- RMKT XVII. század (12.) 1987 – S. a. r. VARGA Imre, CS. HAVAS Ágnes, STOLL Béla, Akadémiai Kiadó, Bp.
- RMKT XVII. század (16.) 2000 – S. a. r. KOMLOVSZKI Tibor, S. SÁRDI Margit, Balassi Kiadó, Bp.
- ROLLAND, Romain 1981 – *Lully Gluck Grétry.* Gondolat, Bp.
- SÁROSI 2004 – *A cigányzenekar múltja az egykorú sajtó tükrében 1776-1903.* Nap Kiadó
- SONKOLY 1967 – *Tíz Csokonai vers egykorú dallamának értelmezése* (Debrecen, Könyv és Könyvtár VI., 215-227.)
- STAUD Géza 1963/64 – *Magyar kastélyszínházak I-III.* Bp.
- STOLL Béla 2002 – *A magyar kéziratot énekeskönyvek és versgyűjtemények bibliográfiája (1542-1840).* Összeállította STOLL Béla, Balassi Kiadó, Bp.
- SZABOLCSI Bence 1930 – *A 18. század magyar kollégiumi zenéje.* (Magyar zenei dolgozatok 8.) Bp.
- SZABOLCSI Bence 1950 – *A XVII. század magyar világi dallamai.* Akadémiai Kiadó, Bp.
- SZABOLCSI Bence 1959 – *Vers és dallam. Tizenöt tanulmány a magyar irodalom köréből.* Akadémiai Kiadó, Bp.
- SZABOLCSI Bence 1957 – *Régi muzsika kertje.* Zeneműkiadó, Bp.
- SZABOLCSI Bence 1979 – *A magyar zenetörténet kézikönyve.* Zeneműkiadó, Bp. (3. kiadás)
- SZAJBÉLY 2001 – *„Idzadnak a’ magyar tollak”.* (Irodalomszemlélet a magyar irodalmi felvilágosodás korában, a 18. század közepétől Csokonai haláláig) Akadémiai Kiadó, Universitas Kiadó, Bp.
- SZENTJÓBI SZABÓ László 2001 – *Szentjóbi Szabó László összes költeményei.* (RMKT XVIII. század VI.) S. a. r. DEBRECZENI Attila, Balassi Kiadó, Bp.

- SZEPES Erika – SZERDAHELYI István 1981 – *Verstan*. Gondolat Kiadó, Bp.
- SZÉP János 1794 – *Aesthetika avagy a jó ízlésnek a ' szépség ' Filozófiájából fejtegetett tudománya. Fő tiszteendő Szerdahelyi György Urnak nyomdoki után*. Buda
- SZÉCSÉNYI Endre 2002 – *Társiasság és tekintély. (Esztétikai politika a 18. századi Angliában)* Doktori Mestermunkák, Osiris Kiadó, Bp.
- SZUROMI 1990 – *A szimultán verselés*. Akadémiai Kiadó, Bp.
- TARI Lujza 1998 – *Különbféle magyar nóták a 19. század elejéről*. Balassi Kiadó, Bp.
- TOLDY Ferenc 1867 – *A magyar költészet története*. Pest
- TÓTH Sándor Attila 2000 – *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
- ÚK – *Új Katalógus*. Csokonai műveinek részben autográf kéziratok katalógusa 1802 tájáról, az MTAKK-ban. Jelzete K 679/II, 41a-44a. (Részletes leírását ld. KK I/225–230.)
- VARGYAS Lajos 1952 – *A magyar vers ritmusa*. Akadémiai Kiadó, Bp.
- VAY Sarolta 1986 – *Régi magyar társasélet*. (Magyar Hirmondó). Válogatta, szerkesztette, a jegyzeteket és az utószót írta STEINER Ágota, Magvető Kiadó, Bp.
- VÁLYI NAGY Ferenc 1807/1999 – *Ódák Horátz' mértékeinn (1807)*. (RMKT XVIII. század III.) S . a . r. SOBOR András, Balassi Kiadó, Bp.
- VERSEGHY 1781 – *A Parnasszus Hegyén zengedező Magyar Músának szózat*i, mellyeket egybe szedte egy Hazafi tulajdon mulatságára 1781 Esztendőben. Autográf, OSZK Ms. Mus. 1824.
- VERSEGHY Ferenc 1791 – *Rövid értekezések a' Musikáról. VI Énekkel*. Bécs.
- VERSEGHY 1793 – *Mi a' Poézis? és ki az igaz Poéta?* Egy rövid elmélkedés, mellyben a' Költésnek mivolta, eszközei, tzellya, és tárgya, a' Magyar Rythmisták' hangeggyeztetésének helytelenségével' együtt előállítatnak. (Landerer Katalin' betőivel és költségével, Buda)
- VERSEGHY 1806 – *Verseghy Ferenc bevezető tanulmánya Magyar Aglája c. kötetéhez: A magyar versnek külömbféle nemeiről*. In: MVSZ I. 362–369.
- VERSEGHY Ferenc 1817/1980, III/1–6. – *Analiticae Institutionum Linguae Hungaricae. Pars III. Usus Aestheticus Linduae Hungaricae*. (Buda, 1817.) Magyar fordítása: *A magyar nyelv törvényeinek elemzése. III. rész*. Szerk. SZURMAY Ernő, Szolnok, 1980
- VERSEGHY 1956 – *Válogatott versek*. Szerkesztette és a jegyzeteket írta VARGHA Balázs. Magvető Kiadó, Bp.
- 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.

ZOLTAI Dénes 2000 – *A zeneesztétika története*. Kávé Kiadó

TARTALOMJEGYZÉK

Köszönet	2
Bevezetés	3
I. A magyarországi érzékeny énekelt dalköltészet	8
1. Az énekelt költészet fogalomtörténeti alapvetései	8
2. Kitekintés a 18. századi nyugat-európai dalirodalomra	16
3. Az énekelt dalok divatja, avagy a fordítás kényszere a 18. század végén	21
a) szöveg- vagy énekvers?	22
b) eltérő felekezetiesség – eltérő hozzáállás	25
c) az érzékeny énekek népszerűsége	30
4. Az énekelt dalok kanonizálása az „utile et dulce” nevében	34
a) erkölcs- és szívnemesítés	34
b) társasági divat vagy tudós hazafiság?	39
α. fordítás – írás	39
β. antik-időmértékes versek éneklése és megzenésítése	42
5. Az érzékeny énekelt dalköltészet dallamai	46
a) nyugat-európai, érzékeny-klasszikus dallamok	46
b) a verbunkos, avagy az érzékeny magyar zenei stílus	49
6. Az érzékeny dallamok szerkezetének hatására megújuló strófa- és sorszerkezetek	56
a) a gáláns, rokokó énekköltészet formavilága (1750/60–1780)	56
b) az érzékeny énekelt dalköltészet formái	64
II. A kétszeres verselés kialakulása az énekelt dalköltészet jegyében	71
1. Elöljáróban	71
2. A „csinosb rend” szükségszerűsége, avagy az éneket dalok szerepe a kétszeres verselés történetében	74
3. A nyugat-európai és a kétszeres verselés kapcsolata	78
4. A versújítás zenei-metrikai tényezői	81
5. A dallamkövetés prozódiai szabályai a 18. század végén	87
6. A trocheusi és jambusi nóták, mint a hagyományteremtés eszközei	90
7. A „szabálytalanabb” metrumok dallamai	101
8. Forma és metrum konnotációjáról	106
III. Csokonai énekelt költészete	110
1. A rendszerezés lehetőségeiről	110
2. Csokonai az énekelt költészetéről	113
3. Csokonai énekelt költészetének célzatossága, avagy az „utile” megvalósulása	120
a) a magyar nyelv és zene ügye	121
b) az antik-időmértékes költemények megkedveltetése	125
c) terjesztés, népszerűsítés – az olvasóközönség megnyerése	127
d) reprezentáció	130
e) szórakoztatás	133
3. Csokonai énekelt verseinek prozódiaja	136
a) szorosan dallamkövető, azaz határozatlan vagy váltakozó metrumú versek	143
b) szövegversként is metrizálható versek	145
α. rímes-ütemhangsúlyos formák	145
β. nyugat-európai, újmértékes (jambikus) versek	146
γ. kétszeres vagy szimultán versek	147
c) kitekintés, avagy a Csokonai-dalok továbbélése	153
IV. A Csokonai-dallamok forrásai	155
1. A források típusairól	155
2. Forrásjegyzék	157
V. Csokonai énekelt versei	162

1. A' Békekötésre	162
2. A' fekete Pecset	163
3. A' feléledtt Pásztor [I.]	163
4. A' Korán megtisztelt Virtus	165
5. A' Magánosságához	167
6. A' Mennyeiek' Karja (így vigasztalja az Özveget)	168
7. A' Méhekhez	169
8. A' Méla Tempefői dalbetétei	170
8.1. [A' ki nem vólt soha Poéta]	170
8.2. [Dorog Hajdu város Tiszán túl]	171
9. A' Nap' Innepe	171
10. A' Pillangóhoz	172
11. A' Reményhez	173
12. A' Tihanyi Ekhóhoz	176
13. A' Varázssíp zeneszámai	177
13.1. [A' madarász vagyok én la]	179
13.2. [Ez a' kép oly bájoló Szépség]	179
13.3. [Oh ne reszkess, kedves fiam]	180
13.4. [Jövel be csak te szép Tubú]	180
13.5. [A' férjfiaknak, kik szerelmet Éreznek]	181
14. A' Vig Poéta	181
15. A' Viola	181
16. Az Ekhóhoz	182
17. Az Emberiség 's a' Szeretet	184
18. Az Estvéhez	184
19. Az Özveggy Karnyóné 's két Szeleburdiak	186
19.1. [Szeme nem sír, még is nedves]	186
19.2. [Semmi tsak rá tudjak ülni a' Banyára]	186
19.3. [Csurgói Kintsem hallod 'e]	187
19.4. [Hármat ellétt a' Fürjetske]	188
19.5. [Oh dugába dültt remények]	189
19.6. [Oh irtoztató nagy kétség]	190
19.7. [Ehetném ám Kintsem]	191
20. Az utólsó szerentsétlenség	192
21. Bakhushoz	192
22. Bácsmegyey' Leveleire	193
23. [Bár az Ég búsulva néz is / Ellenem]	194
24. Búcsúvétel	194
25. Czindery' sírja felett (a' kesergő Özveggy)	195
26. Cultura	196
26.1. [Haj Rákotzi, Bertséni, – Tököli]	196
26.2. [Életem' mái / Komor óráji]	197
26.3. [Halavány Hold' bús világa]	198
26.4. [Avagy mágnes keménységét]	199
27. Dafnis Hajnalkor	199
28. Egy Bétsi Magyar Gavallér	201
29. Egy kesergő Magyar	202
30. Egy kétségbe esett Maga Gyilkosa	203
31. Egy vén fának árnyékában régen szenvedő Rózsafa	204
32. [Élj vigan érdemeddel]	205
33. [Falataimat elegyes bor hajtással]	206

34. Fillishez	206
35. Habozás	207
36. Hívása a' Múzsának	208
37. Hunyadi Ferentzhez.....	209
A nótautalások szerint az énekek az alábbi dallamokra készültek:	209
38. Jövendőlés az első Oskoláról, A' Somogyban	210
39. Két Szerető' dalja	211
40. Lilla' Búcsúzalogjai.....	213
41. Megkövetés.....	214
42. [Midőn iszom borotskát]	215
43. Miért ne innánk?	216
44. [Míg elkezdeném Énekem']	218
45. [Oh szegény Országunk]	219
46. Örömversek Professor Budai É'saiás Úrhoz	219
47. Paraszt Dal.....	220
48. Rózsím' Sírja felett.....	221
49. Siralom	221
50. Szegény Zsuzsi, a' táborozáskor	222
51. Szemrehányás	223
52. Szerlemdal. A' Tsikó-bőrös Kulatshoz.....	224
53. T. T. Professor Budai É'saiás Úrhoz	225
54. T. T. Szilágyi Gábor Úr Professorhoz	225
55. Újesztendei Gondolatok	226
56. [Zöld Ferentz, kék Ferentz, T[óth] Ferentz]	227
Kottamellékletek.....	229
Bibliográfia és rövidítésjegyzék	285
Tartalomjegyzék	292